

Fixador do belo: a arte, o artista e o sensível em contos de Sá-Carneiro

Fixer of the beautiful: the art, the artist and the sensitive in Sá-Carneiro's short stories

Maria João Simões

CLP – Universidade de Coimbra
mjsimoes@fl.uc.pt

Palavras-chave: Modernismo, inovação, arte, Sá-Carneiro, conto.
Keywords: Modernism, innovation, art, Sá-Carneiro, short story.

Os contos de Mário de Sá-Carneiro apresentam temas e características modernistas que mostram a ligação do autor às correntes artísticas contemporâneas, pese embora a persistência de aspetos e temas de feição decadentista e simbolista.

Este estudo visa analisar, as marcas, os temas e as características modernistas sobretudo nas narrativas “O homem dos sonhos”, “Asas” e “Ressurreição”, mas considerando também outros contos da obra *Céu em Fogo*.

Primeiramente, indicar-se-á, de forma breve, o viés teórico sob o qual se perspetiva o género conto. Serão considerados ainda alguns pressupostos teóricos sobre o conceito de vanguarda e do moderno, e o modo como estas ideias ecoam nos contos escritor. Em seguida, abordar-se-á o modo como se reflete na figuração de personagens artistas a sua imersão num ambiente apelidado de moderno, situando as referências feitas sobre arte e os temas relacionados com a arte que surgem nos contos do autor. Observar-se-á depois a ligação entre a modernidade e as referências às inovações tecnológicas e científicas (universo, máquinas, hélices, volantes, geometria e dimensões) e ainda a ligação entre ciência loucura e fantasia ou irreal. Refletir-se-á, finalmente, sobre todos estes elementos e no modo como eles acentuam a complexidade da vivência moderna e fragmentação da identidade individual.

1. Alguns pressupostos teóricos sobre o conto e sobre o Modernismo

Na já longa história da teorização sobre o conto considera-se o conto como um gênero cujas fronteiras são difíceis de definir porque permeáveis¹. De entre as diversas características apontadas como definidoras do conto, a característica da brevidade revela ter alguma elasticidade que não apresentam as noções de unidade de ação, ou as noções sobre a unidade de efeito e de coerência do tom lançadas por E. A. Poe. Por isso, se entende aqui que a teorização de Austin Wright, exposta no artigo “On Defining the Short Story: The Genre Question”, de 1989, pode ser produtiva e capaz de ultrapassar definições mais estanques ou estreitas. Com efeito, este teórico, propõe que expressão “tende para” (*tends to*) seja utilizada para definir o conto. Deste modo será possível dizer que o conto a) “tende” a ter uma curta extensão; b) tende a lidar com personagens e situações reduzidas; c) a ação tende a ser externamente simples (o que não impede a complexidade interna); d) a ação tende a ser mais fortemente unida que noutras formas narrativas, revelando a sua intensidade²; e) no conto, dá-se preferência a intrigas de pequena magnitude, intrigas de descoberta, intrigas estáticas ou “desvelamento”.

Esta abordagem permite entender melhor não só a variabilidade da extensão dos contos reunidos em *Céu em Fogo*, mas também a intensidade dramática inculcada nas personagens (através de temas como o suicídio e a loucura, por exemplo), visível num enovelamento que se caminha para uma revelação ou uma consciencialização interiores.

Já para sopesar as características modernas dos contos da referida coletânea é importante relembrar algumas questões teóricas que o Modernismo levanta, e em especial, é necessário ter em conta a relação do Modernismo com uma conceção vanguardista da arte.

Como é conhecido, Peter Bürger (1993, p. 87) no seu estudo sobre o sentido da vanguarda artística mostra como os movimentos de vanguarda vêm contestar a “separação da obra de arte relativamente à praxis vital”, uma vez que o autor parte do pressuposto de que “a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa”³, permitindo descrever “a desvinculação da arte, historicamente determinada, em relação à vida prática”⁴ (Bürger, 1993, p. 87).

¹ Vários teóricos se debruçaram sobre a história da teorização do conto. A título de exemplo, veja-se a análise de diversas teorias realizada por Erik Van Achter no texto intitulado “How first wave short story poetics came into being: E. A. Poe and Brander Matthews”, publicado em 2005.

² Conforme salienta Erik Van Achter, esta é uma característica salientada por Charles May que afirma: “the shortness of the form seems inevitably to require some sense of intensity or intensification of structure” (*apud* Van Achter, 2005, p. 303).

³ Segundo Peter Bürger (1993: 19), “a categoria *arte como instituição* não foi inventada pelos movimentos de vanguarda, mas só se tornou perceptível após esses movimentos terem criticado a autonomia do estatuto da arte na sociedade burguesa desenvolvida”.

⁴ A partir desta desvinculação poder-se-á “constatar o fracasso na construção de uma sensualidade disposta conforme à racionalidade dos fins nos membros da classe” (Bürger, 1993, p. 87).

Ainda segundo este teórico, “o tentame de suprimir a distância entre arte e praxis vital” coincide com o “falso anular da distância entre a arte e a vida produzido pela indústria da cultura”⁵, tornando evidente “o carácter contraditório das iniciativas vanguardistas (Bürger, 1993, p. 92).

Por seu turno, Matei Calinescu, outro teórico da vanguarda artística, salienta como a ideia de Modernidade implica tanto um radical⁶ criticismo do passado como um empenhamento definitivo pela mudança e pelos valores do futuro”, favorecendo assim a aplicação da metáfora da vanguarda.

A ficção de Mário de Sá-Carneiro evidencia este criticismo do passado com o concomitante favorecimento do sentir moderno em resposta ao apelo do Novo e, para além disso, encena a ligação vida-arte com o repúdio da pequenez ou insuficiência burguesa, através das suas figuras ficcionais.

Assim, um dos elementos reconhecidos na ficção de Sá-Carneiro é a sua preferência pela representação do artista realizada através das suas personagens. A figuração do artista surge tanto no delineio de protagonistas que são artistas ou de personagens secundárias e de personagens figurantes que participam de uma forma ou de outra no mundo das mais variadas artes, como também através da configuração dos narradores como escritores ou como artistas.

A figuração do artista em Mário de Sá-Carneiro já tinha sido vislumbrada por Fernando Cabral Martins não só ao comentar os tipos de narradores escolhidos na ficção do escritor e a sua proximidade (ou fusão parcial) com as personagens que são artistas, mas também ao explorar a teatralidade da construção mítica de eu-autoral por parte do escritor e a especularidade ou a *mise en abyme* desta imagem nos protagonistas (Martins, 1994, pp. 67-68). Mais tarde, Rita Basílio (2003, p. 36) acentuará a importância da presença do ‘artista’ na narrativa de Sá-Carneiro, mostrando como o artista é retratado “como uma figura em permanente tensão”, rejeitando a vida banal e corriqueira.

A rejeição do banal e o ódio ao burguês (emblema da banalidade utilitarista) são dois temas, recorrentes nos diferentes -ismos do Modernismo, que se revelam fundamentais na ficção de Sá-Carneiro. Com efeito, nos seus contos estes temas são explicitados tanto pelos narradores como pelas personagens, evidenciando esse posicionamento de rejeição da banalidade de tal modo radical que interfere e modifica (de variados modos) a sua vida, a sua praxis vivencial. Ambos revelam uma constante reivindicação de originalidade que implica o distanciamento relativamente ao viver rotineiro e comum.

⁵ Na verdade, na sua teorização, Peter Bürger (1993, p. 92) explicita como para se perceber “a intenção vanguardista de superar a arte como instituição será preciso pensar a autonomia da arte segundo três: finalidade, produção, receção”.

⁶ Matei Calinescu, porém, afirma ser necessário distinguir os conceitos de Modernidade e de Vanguarda: “Existem, contudo, diferenças significativas entre os dois movimentos. A vanguarda é, sob todos os aspetos, mais radical do que a Modernidade. Menos flexível e menos tolerante nas nuances, ela é naturalmente mais dogmática – tanto no sentido da auto-afirmação como reciprocamente no sentido da autodestruição. A vanguarda toma praticamente todos os seus elementos da tradição moderna, mas ao mesmo tempo enche-os, exagera-os [...], muitas vezes tornando-os completamente irreconhecíveis (Calinescu, 1999, p. 92).

Assim, no conto “O homem dos sonhos”, o protagonista até se sente ofendido pelo narrador poder pensar que “ele vivia a vida”, no sentido mais corriqueiro da expressão, pois, para ele “o maior vexame que existe é viver a vida” com a sua repetição e a sua mesmice. Com um acentuado sentido pejorativo, a isotopia do ‘mesmo’ estabelece-se pela repetição do vocábulo nas suas diferentes variantes e em expressões sinónimas e esta acumulação opõe-se claramente à ideia de originalidade. Inserindo-se nesta oposição, o ‘homem dos sonhos’ é uma figura invulgar que vive uma peculiar imersão na arte: criou um mundo de sonho por ele inventado e vive nele. Explicando a sua situação, ele afirma: “Eu consegui variar a existência – mas variá-la quotidianamente”. Para alcançar esta constante variação, o ‘homem dos sonhos’ inventa viagens e vivências e vive o inventado, faz da invenção a base da sua *praxis* vital específica e de tal modo o consegue que afirma repetidamente: “sou um homem feliz” (Sá-Carneiro, 1995, p. 124).

Por sua vez, no conto “Asas”, o poeta Zagoriansky entrega-se tão inteiramente à sua arte que se desliga da vida corriqueira, pondo em risco a sua saúde física e mental. Note-se que, para além da criação destas personagens, o autor de *Céu em Fogo* planeava mesmo escrever uma narrativa intitulada “Novela burguesa”, na qual, conforme explica a Fernando Pessoa, criticaria o mundo burguês.

Assim, personagens e narradores não só veneram a Arte como são artistas conscientes da singularidade vivencial que a vida artística moderna acarreta. Essa singularidade pauta-se não só pela excecionalidade do sentir que atinge o ser sensível à maneira romântica; porém, vai mais além da sensibilidade romântica, uma vez que lhe acrescenta uma desmesura de “vibratilidade” que vai além da ânsia nevrótica simbolista na medida em que vibra e freme em sintonia com os estímulos da moderna sociedade.

Este diferencial ajuda a entender melhor o que distancia (e que aproxima) as posturas esteticistas das posições modernistas. Como esclarece Peter Bürger (1993, p. 91), a atitude esteticista pressupõe uma separação do “conteúdo da obra em relação à *praxis* vital”, sendo “a *praxis* vital, à qual o esteticismo se refere”, essa criticada “racionalidade dos fins da vida prática burguesa”. Desta atitude decorrem os sentidos da fuga ao útil e da saturação da estesia. Já os modernistas procedem de modo diferente:

Os vanguardistas não tentam em absoluto integrar a arte *nessa praxis* vital; pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme à racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado. O que os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova praxis* vital. Também a este respeito o esteticismo é a condição prévia da intervenção vanguardista. (Bürger, 1993, p. 91)

As personagens de “O homem dos sonhos” e de “Asas” são representações emblemáticas e extremadas desta incorporação vital da estesia no Novo, na medida em que o ‘homem dos sonhos’ cria os seus mundos e vive neles e, por seu turno, o poeta russo Zagoriansky procura uma poesia tão melodiosa que esteja para além da lei da gravidade (necessariamente não convencional), capaz de se evoluir na atmosfera, fazendo equivaler o que chama “perfeição” com “o impossível da Esquiveza”. Ambos invocam a originalidade do sentir, dando primazia ao conhecimento alcançado pela sensibilidade, ou seja, o conhecimento esté-

tico tal como arrojadamente o pensou Baumgarten (1993, p. 95) quando definiu a Estética “como ciência do conhecimento sensível”.

Neste sentido, pode considerar-se que há uma gradação no desenho das figuras do “homem dos sonhos”, do poeta Zagoriansky e do escritor Inácio Gouveia do conto “Ressurreição”, uma vez que o primeiro representa a procura da vivência das sensações não experimentadas “sensações divinas” e indizíveis; Zagoriansky pretende expressá-las e Inácio Gouveia vai encontrar as formas de expressar o seu sentir acionando um distanciamento entre a expressão e o sentir, julgando-se ele próprio já a salvo do mundo das emoções, quando afinal é inexoravelmente arrastado para ele.

Assim, a afinidade que surge entre as várias personagens pauta-se pela sintonia desta nova sensibilidade avassaladora que engole os seres num movimento de turbilhão.

Filha do “gouffre” baudelairiano, esta metáfora do turbilhão canta-se e decanta-se, nas narrativas em análise, em múltiplas variantes: “vibrando em turbilhões”, “devorar”, “abismar”, “sugar”, “vórtice” (em “Asas” e em “Ressurreição”), “universo que aumenta sem cessar”, “força centrífuga” ou “tufão”. A força sígnica desta metáfora reacende-se no início do célebre poema de *Dispersão*, intitulado “Rodopio”:

Volteiam dentro de mim,
Em rodopio, em novelos,
Milagres, uivos, castelos,
Forças de luz, pesadelos,
Altas tórris de marfim.

Ascendem hélices, rastros...

Este arrastamento inexorável para “o Novo” e o desencadear da nova sensibilidade (mesmo nas suas zonas mais obscuras, misteriosas e terríveis) é o elo de comunicação entre os modernos. Esta ligação comunicativa interpessoal está representada na capacidade de reconhecer os que sofrem da mesma sintomatologia. Por isso “o homem dos sonhos, sentindo no narrador essa comunhão de sensações” pode abrir-se com ele e contar-lhe a sua estratégia de inventar vidas para ser feliz. Também Zagoriansky se abre facilmente com o narrador novelista, pois reconhece nele uma espécie de “alma gémea”⁷, num sentimento que é recíproco, pois o novelista afirma: “Maravilhosamente se entabulou a nossa conversa – parecíamos já antigos companheiros”.

Esta sintonização também se torna explícita na apreciação de Virgínia Woof sobre a escrita James Joyce exposta, em 1919, no ensaio intitulado “A ficção moderna”, dando conta da diferença que ficção do escritor traz relativamente

⁷ Numa fase mais adiantada da sua procura da mais musical poesia, Zagoriansky reconhece ainda que o amigo poderá perceber o seu estado e o seu estádio, afirmando: “Creio estar prestes a chegar, enfim – e o meu amigo encontra-se preparado, pelo seu espírito e pela minha influência, a saber... (Sá-Carneiro, 1985, p. 140).

à literatura que lhe é anterior e às suas convenções. Eis o que importa a Joyce, segundo a escritora inglesa:

... interessa-lhe descobrir as cintilações dessa recôndita chama que a cada instante ilumina o cérebro com as suas mensagens, e para lhe ser fiel despreza, num ato de absoluta coragem, tudo o que se lhe afigura acessório, quer se trate de probabilidade ou da coerência ou de qualquer outro sinal que durante gerações tenha vindo a apoiar o leitor quando lhe é exigido que imagine aquilo que não pode ver ou tocar. (Woolf, 1985, p. 38)

A escritora afirma ainda que, “para os modernos, o ponto de interesse [...] reside muito provavelmente nos sombrios lugares da psicologia”, pelo que, a haver alguma influência na ficção moderna, ela virá, segundo a escritora, dos ficcionistas russos.

É bem visível que as personagens desenhadas por Mário de Sá-Carneiro são figuras convulsionadas e com uma vivência psíquica não só intensa mas também desequilibrada, muitas vezes, próxima da loucura, ecoando o desassossego do próprio autor e dos seus “compagnons de route”, incompreendidamente acusados de loucos. Sá-Carneiro, aliás, está consciente de que se trata de psiquismo diferente da “doença das almas” do século XIX, pois fala de “complicações doentias”, afirmando que “nos bons tempos de 80, quando Bourget florescia, nos rapazes de vinte anos o que se estudava «eram as ‘complicações sentimentais’» [...]. A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz” (Sá-Carneiro, 1978, p. 35).

Mas esta percepção da modernidade do artista psiquicamente complexo também gera exclusões. Segundo Fernando Pessoa, o próprio Sá-Carneiro teria gostado muito que ele o tivesse “definido como um histero-epilético” e se tivesse caracterizado a si mesmo “como um histero-neurasténico”. Porém, “quando se tratou de encaixar entre as psiconevroses criaturas de uma saúde mental tão indecente como o Alfredo Guisado ou o Cortes-Rodrigues, a psiquiatria foi abaixo.” Perante esta questão, segundo Fernando Pessoa, Sá-Carneiro ter-se-á queixado: “São rapazes de muito talento, mas infelizmente são normais” (cf. Quadros, 1986, p. 72).

É este cenário existencial de uma “psicologia emeandrada” (Sá-Carneiro, 1978, p. 52), como diz o poeta, contraditória e complicada que serve de mola propulsora para a criação de personagens complexas.

É isso que que o “homem dos sonhos” representa: enfadado da “sensação da monotonicidade terrestre”, cansado das várias viagens realizadas incapazes de satisfazer essa ânsia do diferente e do original, o artista alcança viver “tudo quanto não existe”, consegue variar a existência criando horas, edificando países e nações, afirmando: “eu edifico tudo” (Sá-Carneiro, 1985, p. 124). Assim, verifica-se, inicialmente, uma espécie de desdobramento ficcional⁸, e depois, já no final

⁸ Se se pensar a ficção como “um mundo possível” segundo a teorização de Th. Pavel ou Dolezel), ou, seguindo a teoria do pensamento ou representação mental (como propõe P. Lamarque), se se pensar a ficção como um construto mental agenciado, este artista personifica a metalepse no sentido em que, uma vez construído o seu mundo imaginário, parece passar para esse lado do

do conto, reverte-se este procedimento, ao considerar-se a hipótese de se tratar apenas de um sonho⁹ do próprio protagonista/narrador.

Esta dimensão psicológica implicada na efervescência da sensibilidade dos criativos modernos leva a que o Sá-Carneiro fale das suas personagens como se tratassem de “casos”, desenhando respostas à ansiedade, ao frémito de sentir, como se pode ver na carta a Pessoa datada de 21 de janeiro de 1913, onde o autor afirma:

“O homem dos sonhos”, que conhece, é evidentemente uma história do além-vida, de além-terra; desenvolve-se noutros mundos [...] “O fixador de instantes” é um amoroso do além – quer prolongar os momentos bons que fixa além do instante em que os viveu, é a história do além-tempo. (Sá-Carneiro, 1978, p. 57)

Trata-se, pois, de expor uma sensibilidade crepitosa que vai desce até ao âmago a subjetividade do criador para emergir em toda a sua novidade vertiginosa e, num certo sentido, vorticista.

Em parte é este movimento que Fernando Pessoa aconselha aos novos, os candidatos a serem ser modernos, num texto publicado na revista *Exílio*, em 1916, onde, a propósito da obra de Pedro de Meneses¹⁰, fala do sensacionismo:

Uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, dever ser uma coisa uma e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo como às outras que lhe são anexas, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsciência. Sinta isto até não sentir, E, sentido tudo isto até com o corpo, despreze tudo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências e todas as convicções. Feita sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade [...]. (apud Quadros, 1986, p. 78)

ficcional e lá viver. Porém, como o narrador se encontra com ele o ‘homem dos sonhos’ do lado de cá, ou seja, no suposto mundo quotidiano das ruas conhecidas, existe um retorno das aludidas viagens para o mundo real, fundindo-se os dois mundos. Explicando uma das suas experiências, o artista diz que partiu, por exemplo, “para uma terra ignorada, perdida em um mundo extra-real, onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva...” (Sá-Carneiro, 1985, p. 125). Aí consegue ver a cor do que não tem cor e esta experiência modifica para sempre a sua perceção da cor do mundo real.

⁹ Com efeito, algo misteriosamente, o ‘homem dos sonhos’ desaparece, volatiliza-se, causando no narrador a “impressão” de que o próprio ‘homem dos sonhos’ seria tão somente uma figura de sonho. Isto surge como uma revelação, conforme explica o narrador a quem passa “esta ideia pelo espírito como um relâmpago de claridade”: o “desconhecido”, essa “criatura de bruma, indefinida e vaga, irreal” não era mais que “Uma criatura de sonho!” Esta revelação, porém, não chega a eliminar completamente a ambiguidade criada no conto.

¹⁰ Trata-se do texto “Bibliographia – Movimento Sensacionista”, onde, a propósito do livro de Pedro Menezes, *Elogio da Paisagem*, de 1915, Fernando Pessoa fala da geração moderna responsável pelo “movimento sensacionista”, considerado um movimento “Synthetico”, nascido de uma “instancia de Hora da Raça”, expressão de um “Portugal-Europa” (cf. Quadros, 1986, p. 78).

2. A imersão na arte e a consciência do meio artístico moderno

Se a literatura é a arte mais valorizada e mais pormenorizadamente descrita na ficção de Sá-Carneiro a referência a outras artes é também marcante nos textos de *Céu em Fogo*. Há, de facto, referências diretas a outras artes que atestam o conhecimento do autor relativamente ao meio envolvente, tanto na ficção como na poesia. Em “Sete canções de declínio”, por exemplo, o poeta expõe a sua paixão pela grande cidade que Paris já era então, o único espaço que lhe permite a expiação da vida, chegando ao ponto de afirmar: “Seja enfim a minha vida/Tarada de ócios e Lua:/ Vida de Café e rua”. De facto, são as ruas e o movimento cosmopolita das avenidas que trazem as últimas novidades, desde a “Confusão de music-hall”, aos “Anúncios pelos telhados” e às “Pinturas a Ripolin”. Note-se que Ripolin indicava uma marca de tinta esmaltada utilizada na arquitetura, mas também utilizada na pintura moderna. De origem holandesa, mas expandida por consórcio em França, esta marca deu origem ao primeiro filme publicitário realizado por Félix Mesguich. Ora, a publicidade está bem presente na escrita do autor e, como se sabe, ela é um também emblema da modernidade a estando estreitamente associada-se às luzes da grande cidade artística que o poeta amava.

Paris significa para Sá-Carneiro o estar mais perto do pulsar da arte nas suas mais variadas formas, desde o ambiente “chique” em redor da Opera, às casas de espetáculos de Music-hall” mais pobres e a roçar o sórdido. Também as suas personagens cantam a grande cidade: inventada e impossível em “O Homem dos sonhos”, ambiente motivador para Zagoriansky e cidade inspiradora para Inácio Gouveia em “Ressurreição”.

É certo que, desde a chamada de atenção feita por Fernando Cabral Martins¹¹ relativamente aos perigos e erros das leituras biográficas dos textos de Sá-Carneiro, não é aceitável encarar a relação autor/obra sem se ter em conta a dose de automitificação que o autor em torno de si criou. Em contrapartida, é também necessário ter em conta que a chave biografia-obra é viabilizada e sugerida pelo próprio autor¹², por exemplo, quando diz a Fernando Pessoa a 13 de julho de 1914:

Nas páginas psicológicas da Ressurreição está bem descrito o meu estado de alma atual – apenas não seguirei coberto na vitória maior, possuindo Paris, a executar a minha obra – justamente porque estou liberto e tenho Paris! (Sá-Carneiro, 1978, p. 172)

¹¹ Veja-se, a este propósito, Martins, 1994, p. 15 e Soares, 2007, p. 8.

¹² Para além disso, Sá Carneiro não é o único a fazer transmigrações do biográfico para o fictício. Pessoa quatro meses antes escrevera uma carta ao amigo onde dá conta do seu estado depressivo em que se encontrava e da dificuldade de o dizer por palavras, originando um modo de expressão de tal modo paradoxal e estranho que é passível de ser aproveitado como material para as suas figuras fictícias, num possível salto do vivido para o ficcional: “...neste momento sinto que as frases absurdas dão uma grande vontade de chorar. Pode ser que se não deitar hoje esta carta no correio amanhã, relendo-a, me demore a copiá-la à máquina, para inserir frases e esgares dela no «Livro do Desassossego». Mas isso nada roubará à sinceridade com que a escrevo, nem à dolorosa inevitabilidade com que a sinto” (Lisboa, 14 de Março de 1916 – Arquivo Pessoa).

Sá-Carneiro, porém, não se ilude quanto a capacidade salvífica da grande cidade e já em 1914, quando regressa a Paris, sabe que mesmo aí ele será um “corpo exilado da alma”, apenas pretensamente ofuscado com ouropéis que sabe serem falsos. Se a movimentada, luminosa e artística Paris pode ser a solução para algumas personagens, a sua atração é fatal para outras personagens (como Zagoriansky) e também o será o próprio poeta..

Deste modo, a grande cidade tem um poder e um significado ambivalente, sendo simultaneamente atrativa e devoradora...

Pese embora o seu lado corrosivo (psíquica e financeiramente), Paris aciona a vibratilidade de Sá-Carneiro (como ele diz a Pessoa) e permite que transponha essa vibratilidade para as suas personagens, repetindo-se a palavra nas narrativas abordadas. Paris é o local onde sente o pulsar da vida: o movimento dos boulevards, os *ateliers* dos artistas, os *salons*, os teatros, os cafés. A grande metrópole permite também aceder às notícias mais recentes dos jornais entre os quais se destacam *Le Figaro* e *Le Matin* (referidos repetidamente nas suas cartas) e permite acompanhar as opiniões dos críticos de arte. O poeta lê e refere diversas revistas literárias, tentando acompanhar as novidades artísticas. Isso é visível, por exemplo quando critica, mordazmente, autores menores com pretensões futuristas, como é o caso de Nicolas Beauduin, também por ele considerado lepidóptero, cujas poesias leu¹³ na revista *Le parthénon*, prometendo enviá-las a Pessoa. Trata-se de um escritor que publicara, em janeiro desse mesmo ano (1914), os poemas intitulados *La Beauté Vivante. Sept poèmes à la gloire de Paris moderne*, na revista *La Vie des Lettres*. Se o escritor português não reconhece neste poeta qualidade para ser um verdadeiro futurista, reconhece que “o que há de novo e interessante no paroxismo [futurista é] de Marinetti” (Sá-Carneiro, 1978, p. 155). Evidencia-se, assim, que Sá-Carneiro tinha consciência das reivindicações iconoclastas do movimento, pois não só identifica o Music-hall como um tópico favorito, como também se sente próximo dos futuristas que “acham beleza nos Music-hall e gritam que os devemos cantar” (Sá-Carneiro, 1978, p. 155).

Entretanto, pode observar-se que o autor de “Dispersão”, para além das correntes literárias, está também a par de novidades noutros domínios artísticos. A propósito do seu convívio, em Paris, com Santa-Rita Pintor com quem se encontra na “Closerie des Lilas” (café de Montmartre onde se reuniam os pintores cubistas), o poeta troca impressões com Pessoa sobre artigo “O Cubismo Nacional – Santa Rita”, publicado na revista *Teatro. Revista de Crítica*¹⁴, em 1913, explicando o seu desagrado perante a gabarolice e a superficialidade de Santa-Rita¹⁵ sobre quem

¹³ Cf. carta enviada a Fernando Pessoa em 23 de junho de 1914 (Sá-Carneiro, 1978, p. 155).

¹⁴ Trata-se do nº1, de 1 de Março de 1913, de *Teatro. Revista de Crítica*, dirigida por Boavida Portugal, onde Pessoa colaborará e que contém o texto “O Cubismo Nacional — Santa Rita” reproduzindo um quadro atribuído ao pintor com o título “Silêncio num quarto sem móveis” (Sá-Carneiro, 1978, pp. 27 e 80).

¹⁵ Sá-Carneiro põe em causa os conhecimentos de que se vangloriava Santa-Rita, explicando a Fernando Pessoa, por exemplo, que embora ele se referisse a Max Jacob, seria impossível que o incoerente e *blagueur* Santa Rita conhecesse o livro deste autor francês porque o preço de venda era tão caro que se tornava inacessível aos magros recursos dos portugueses. Muito provavelmente

não vai formando uma opinião muito positiva. Da sua correspondência deduz-se também que Sá-Carneiro frequenta as exposições no Salon D'Automne (onde pontuam Picabia e Roger La Fresnaye) e, muito provavelmente, as do *Salon des Indépendants*. Fala do seu apreço pelo cubismo, ainda que com algumas restrições. Em carta de 10 de março de 1913, confessa que, “sem estar doido”, acredita no cubismo, e, embora não acredite nos quadros cubistas, não lhe “podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço”, em vez de “reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas”, tentam “antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar, etc.” Diz admirar a obra “antecubista” de Picasso e diz da sua estranheza perante o quadro “O violinista” (Sá-Carneiro, 1978, p. 81). É também em março de 1913 que diz ter visto quadros de Amadeo de Souza-Cardoso no “Salon d'Automne”, sem os compreender, pois os considera “disparatados” e só vê uma “turbamulta de bonecos”, manifestando ainda uma opinião negativa sobre o pintor (Sá-Carneiro, 1978, p. 91).

No conto “Ressurreição” o autor recria o ambiente artístico de Paris, nele mergulhando aí o seu protagonista Inácio Gouveia, um novelista vibrátil que julga ter ultrapassado as emoções (pensando ser capaz de escrever sobre elas de modo distanciado) e que procura na Paris feérica um aturdimento ou um alívio para a sua entrega artística. Porém, a cidade devolve-lhe a vibratibilidade, a melancolia e o autoquestionamento através da sociabilidade e do convívio com os artistas que frequenta, nomeadamente o atelier do seu amigo pintor cubista em Montmartre – “um vértice de Paris” onde encontra atrizes, dramaturgos, poetas e outros artistas.

O facto de escolher como fulcral espaço irradiante o atelier do pintor cubista Manuel Lopes e de introduzir esta figura como amigo e coadjuvante permite ao autor explicitar, através do narrador/protagonista o enquadramento e o ambiente culturais do ano de 1913, onde pontuava o Cubismo. Embora Inácio Gouveia pense que o pintor não alcança todo o significado dessa “escola emaranhada e genial”, louva o facto de ele se lembrar “de a defender e de a seguir, entusiasmar-se pelas obras de Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Derain” (Sá-Carneiro, 1985, p. 210). Ainda segundo o narrador, o facto de o pintor Manuel Lopes admirar estes artistas “traduzia pelo menos um sinal de intensidade, de curiosidade e audácia”. (*Idem*) Vale a pena notar que se trata de uma informação atualizada uma vez que Juan Gris apenas começou a participar “Salon des Indépendants” em 1912, local onde expõe também em 1913, juntamente com Fernand Leger e Robert Delaunay – pintores não são considerados na exposição do Salon d'Automne de 1913. A tornar ainda mais provável que Sá-Carneiro também tenha ido ao “Salon des Indépendants” surge a referência às “esculturas convulsionadas de Archipenko”, sendo este artista incluído no rol dos artistas cubistas referidos. Ora Archipenko apenas expõe no “Salon des Indépendants” em 1914, não havendo, nesse ano, a exposição do “Salon d'Automne” por causa da Primeira Guerra Mundial.

Sá-Carneiro já teria visto o livro em livrarias que deveria frequentar pelo que se pode aperceber do empolamento e da verborreia de Santa-Rita que quer dar a entender ter um grande conhecimento do meio artístico parisiense.

3. Marcas da valorização da tecnologia e da ciência modernas

Concomitantemente com estas referências concretas ao meio artístico coevo, é possível observar como, na obra de Sá-Carneiro, a presença da modernidade ganha expressão também através da utilização de um vocabulário técnico metafórica ou sinestésicamente funcional. Se é célebre a relação empática do sujeito lírico da “Ode Marítima” com o pacote entrando na barra, também é repetidamente reconhecido que a vibração do volante da maquinaria náutica é dada como o motivo desencadeador do movimento psicológico de explosão das sensações no sujeito configurado no poema. Em Mário de Sá-Carneiro a metáfora do volante surge explicitamente através do discurso do poeta russo e do seu desiderato imaginativo, no conto “Asas”:

E nas grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... Outros tantos movimentos de ar – fogos-de-artifício, é verdade, fogos-de-artifício de Ar!... Hélices, espirais, ramos de parábola, estrelas, hipérboles mortas – turbilhonando, zigzagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea! Europa! Europa!... (Sá-Carneiro, 1985, p. 135)

A Europa é o lugar-agente da contemporaneidade marcada pela possibilidade de deslocação dos comboios, pelos grandes trocas comerciais e outros tópicos que, como novidade são também incorporados no discurso poético – como, por exemplo, nos seguintes versos dos poemas intitulados “Sete canções de declínio”¹⁶:

Viagem circulatoria
Num expresso de wagons-leitos —
Balão aceso – defeitos
De instalação provisória
[...]
Confusão de music-hall,
Aplausos e brou-u-há —

[...]
Pinturas a «Ripolin»,
Anúncios pelos telhados -
O barulho dos teclados
Das Linotype do Matin...



¹⁶ Trata-se de uma série poemática não publicada pelo autor, mas da qual Fernando Pessoa guardou os manuscritos.

Esta referência às máquinas Linotype funciona, sinedoquicamente, como uma referência à imprensa e ao jornalismo.

As referências técnicas implicam muitas vezes conhecimentos científicos, como é o caso da referência aos dirigíveis e à atmosfera no conto “Asas” que faz lembrar o quadro de Roger de La Fresnaye *La Conquête de l’ Air*, 1913, Exposé au Salon d’Automne de 1913, pois o protagonista afirma:

– Urge também, meu amigo, que um Artista de génio saiba individuar, *animar*, a Atmosfera quando a rompem os aflamentos dos dirigíveis, as hélices, os volantes, as rodas das oficinas, os braços dos guindastes – tanta beleza dura! (Sá-Carneiro, *Asas*, 1985, p. 135)

Para além da inclusão de todo um vocabulário emblemático dos avanços tecnológicos, há também uma absorção de conhecimentos científicos¹⁷ que muito provavelmente surgem pela influência da ciência na pintura, na escultura e na arquitetura.

Por exemplo, o protagonista do conto “Asas” expressa, na opinião do narrador, toda uma “Imaginativa nova” e vertiginosa ao reivindicar uma Arte-geometria no espaço:

Quero uma Arte intercetada, divergente, infletida... uma Arte com força centrífuga... uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geometria no espaço... Sim!, sim!, uma Arte a três dimensões... no espaço... no espaço... Áreas e Volumes! (Sá-Carneiro, 1985, p. 135)

Incluem-se também nesta presença da ciência as referências aos estados neuróticos e a questão da loucura.

Como tem sido destacado pela crítica, vários contos de Sá-Carneiro encenam a problemática da liminalidade entre razão e loucura, como é o caso do conto “Asas” que, ao apresentar o poeta Zagoriansky com o seu horror do ‘mesmo’, com a sua desarrazoada procura de uma Arte nova ligada ao Ar e à Atmosfera e desligada da realidade¹⁸ comezinha, explora ficcionalmente as fronteiras frágeis entre a sanidade e a loucura. Noutros contos, diversos estados neuróticos¹⁹ são esmiuçados através de personagens mais ou menos conscientes das suas fragilidades psíquicas, como acontece com Inácio Gouveia, o protagonista de “Ressurreição” que parece ter consciência de ter ultrapassado uma depressão, apercebendo-se da devastação causada por esses estado de onde não se sai incólume.

¹⁷ Um elemento a considerar é o pormenor do narrador do conto “O homem dos sonhos” ser um estudante de medicina, pois, embora não seja um aspeto muito explorado no correr da narrativa, não deixa de ser um elemento presente na configuração inicial desta ficção.

¹⁸ Neste sentido, o estranho homem do conto “O Homem dos sonhos” afirma: “O mundo para mim ultrapassou-se: é universo, mas um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga” (Sá-Carneiro, 1985, p. 126).

¹⁹ Fernando Cabral Martins explicita como a exploração destes problemas psíquicos desenham uma resposta à obra *Dégénérescence* de Max Nordaux, publicada em 1893 (cf. Martins, 1994, p. 255).

Considere-se, finalmente, que os elementos apresentados – o ódio ao rotineiro e utilitarismo burguês, a vibratibilidade perante os estímulos modernos, a imersão no ambiente artístico moderno, a interação entre as artes, as marcas da importância concedida à ciência e à técnica – todos eles confluem para alcançar uma expressão original da percepção alucinada da modernidade. Esta percepção e a tentativa de a expressar conduzem a temas que Dominic Head (2009, p. 10) considera importantes nas narrativas modernistas: “a fragilidade do conhecimento”, “a intangível complexidade da personalidade” e “a fragmentação da experiência e da identidade individual”.

Não se pretende aqui afirmar que a exploração dos meandros psicológicos das personagens de Sá-Carneiro seja idêntica àquelas expressas pelas personagens de James Joyce ou de Virginia Woolf, os dois famosos autores abordados na obra de Dominic Head, bem conhecido pela profundidade e complexidade psicológica das suas figuras de ficção. Pretende-se tão somente chamar a atenção para o facto de Sá-Carneiro, a seu modo, explorar também estes temas. Com efeito, as figuras desenhadas nas narrativas do escritor português exibem protagonistas e narradores de psicologia “emaranhada”, complicada, complexa, alucinada e mesmo louca – mas são personagens que há sua maneira respondem à multiplicidade dos estímulos modernos e novos, ou seja, cada personagem constitui ela própria uma resposta. Deste modo, as respostas que elas configuram são também diversificadas, pois as personagens representam tentativas diferenciadas de expressões inovadoras dessa modernidade: o diverso responde à diversidade.

Para responder ao desafio da diversidade Fernando Pessoa desmultiplicou-se e criou uma panóplia de -ismos e de personalidades diversas, originando assim um conjunto de respostas variadas. Mário de Sá-Carneiro diversifica criando personagens variadas: “o homem dos sonhos”, o poeta russo Zagoriansky, o “fixador de instantes”, o vibrátil Inácio Gouveia, etc.,

Assim há uma escolha deliberada por parte dos modernistas de utilizar a narrativa curta, mas sem se preocuparem com a obediência às convenções tradicionais de simplicidade e de unidade da ação, optando antes pelo acumular de situações e de encontros — como acontece em “O homem dos sonhos”, de Sá-Carneiro —, ou optando pela interseção de planos – como acontece em “Os saltimbancos” de Almada Negreiros. Também não se privilegia a “estruturação antitética”, identificada por Florence Goyet (2014, p. 27)²⁰ como uma característica frequente da narrativa curta do final do século XIX, coerente com o debate de ideias que se pretendia lançar²¹. Diferentemente o elemento estruturante das

²⁰ Florence Goyet (2014, p. 38) defende que esta estruturação antitética é baseada em “tensões oximóricas”. O objetivo da autora é estudar a narrativa curta “clássica”, designada na versão francesa por “nouvelle” e, na versão em inglês por “short”. A sua abordagem recai sobre autores como Checov, Maupassant, Henry James, Giovanni Verga, embora o arco temporal que traça seja alargado (de 1870 a 1927) autora analisa sobretudo o conto (a “nouvelle” em francês) publicado frequentemente de forma repartida e seriada em jornais coevos dos autores analisados (cf. Goyet, 2014, p. 7).

²¹ Esta estruturação antitética pode ser encontrada, por exemplo, no conto “José Matias” de Eça de Queirós, onde é epitomizada a tensão oximórica entre materialismo e espiritualismo.

narrativas modernistas é, com frequência, um movimento espiralado, gradativo, absorvendo a ideia de rodopio. Tão pouco se conserva a ideia de “efeito único” (lançada por Poe) nem surge a característica do reconhecível ou do “pré-fabricado” que torna as personagens reconhecíveis, segundo Florence Goyet (2014, p. 65), privilegiando-se antes a representação de originais e complexos psiquismos, exemplificativos de peculiares e diversas vivências da Modernidade. Nas narrativas de Sá-Carneiro, as personagens volteiam em torno de si mesmos e mostram a insatisfação de um eu que se autoquestiona e que problematiza o “a personalidade externa” sempre em mutação, sendo esta considerada como um ajustável envelope rodeando o “eu” (cf. Head, 2009, p. 19). Todas as hesitações e toda a paradoxalidade psíquica das figuras acarretam um avolumar da ambiguidade e complexidade dos significados das narrativas.

Zygmunt Bauman (1999, pp. 21-23) explica o enraizamento desta paradoxalidade:

Como forma de vida, a modernidade torna-se possível assumindo uma tarefa impossível. É precisamente a inconclusividade endêmica do esforço que torna possível e inelutável a vida de contínua inquietação e efetivamente impossibilita que o esforço venha alguma vez cessar. [...] [A] modernidade é o que é – uma obsessiva marcha adiante —, não porque queira sempre mais, mas porque nunca consegue o bastante; não porque se torne ambiciosa e aventureira, mas porque as suas aventuras são mais amargas e as suas ambições frustradas. [...] Estabelecer uma tarefa impossível não significa amar o futuro, mas desvalorizar o presente.

Embora esta presença da insatisfação perante o que *nunca é o bastante* possa ser mais acentuada na sociedade pós-moderna, ela já surge em Sá-Carneiro, sendo emblemáticos, a este propósito, os conhecidos versos do célebre poema “Quase”: “Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era além. / Para atingir, faltou-me um golpe de asa...”

Esta insatisfação explica, pelo menos em parte, a fuga ao real corriqueiro pela loucura, pela fantasia e pelo irreal²² encenada em alguns dos contos de Sá-Carneiro. E, sob outra perspetiva, é também uma insatisfação que se manifesta no plano do erotismo e da sexualidade, que o autor expressa de modo audaz relativamente aos discursos artísticos da época, criando personagens problemáticas, inseguras e/ou arrojadas e expondo o seu dramatismo interior.

²² Várias narrativas de Sá-Carneiro exploram o questionamento moderno do tempo através da utilização do metaempírico que, segundo F. Cabral Martins (1999, p. 274), tem a função de “tornar ficcionável” o incognoscível e o “mistério”. A possibilidade de existirem tempos paralelos, ou viagens no tempo, surge explorada de forma explícita no conto “A estranha morte do Professor Antena”, como se analisou anteriormente. Sá-Carneiro tem consciência e valoriza estranheza e a ambiguidade subjacente a este questionamento do tempo, pois, a propósito da construção da história do Professor Antena diz a Fernando Pessoa que pretende “dar a ideia de coisas incertas que na vida vivemos, das zonas claro-escuro que nela existem (como às vezes, ainda acordados, como que começamos a sonhar, despertando logo porém desse vago sonho, que não te mos a certeza se existiu). Fazer passar a incerteza do próprio encontro, do episódio” (Sá-Carneiro, 1978, p. 70).

A problematização da interioridade é, na verdade, uma característica modernista fundamental na ficção de Sá-Carneiro, conforme o autor explica:

Diferentemente dos românticos, nós, os “modernos”, os doentes da Europa”, “*nós construímos irreal com irreal e eles só se servem do real*. Procediam do exterior. Nós vivemos no interior, no foco”. (Sá-Carneiro, 1978, p. 74)

A interioridade deste “viver no foco” mostra aquilo que Michel Morel (2010: 130) designou por “The Modernists’ Commitment to the Instant Moment” e que implica a ideia de um permanente estado de inovação na arte e na vida.

Viver “no interior, no foco” é viver no foco de um turbilhão chamado Tempo Moderno. Foco de uma consciência aguda da percepção da fragilidade da relação do sujeito com essa modernidade e um sentir doentio da distância e da fragmentação entre sujeito e tempo: a elástica subjetividade contra o esfumado tempo. Daí a premência de reter a beleza – fixar um qualquer belo, um *je ne sais quoi*, que os autores incessantemente procuravam.

Referências bibliográficas

- Bauman, Z. (1999). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Baumgarten, A. G. (1993 [1750]). *Estética. A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da Vanguarda* (tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Veja.
- Calinescu, M. (1999). *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo* (tradução de Jorge Teles de Menezes). Lisboa: Vega.
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- Goyet, F. (2014). *The Classic Short Story, 1870-1925. Theory of a genre*. Cambridge, UK: Open Book Publishers (Ed. Orig. Goyet, F. (1993). *La nouvelle: 1870-1925: description d'un genre à son apogée*. Paris: Presses Universitaires de France).
- Head, D. (2009 [1992]). *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martins, F. C. (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Martins, F. C. (1999). O narrador Supremo. In M. Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Morel, M. (2010) “The Modernists” Commitment to the Instant Moment. In Ch. Reynier and J.-M. Ganteau (Eds.), *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature* (pp. 125-135). Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Quadros, A. (1986). Introdução. In F. Pessoa, *Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterónimos Textos de Intervenção Social e Cultural*. Lisboa: Europa-América.
- Sá-Carneiro, M. (1985). *Céu em Fogo*. Lisboa: Europa-América.
- Sá-Carneiro, M. (1978). *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- Sá-Carneiro, M. (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Soares, A. (2007). Para uma leitura não biográfica da obra de Sá-Carneiro (e uma apreciação de *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro* de Fernando Cabral Martins). *Polissema*, 7, 7-27.
- Van Achter, E. (2005). How first wave short story poetics came into being: E. A. Poe and Brander Matthews. *Forma Breve*, 3, 297-320. Disponível em <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/220/190> (consultado em 22-4-2017).
- Woolf, V. (1985). *O Momento Total. Ensaios de Virginia Woolf*. Lisboa: Ulmeiro.
- Wright, A. (1989). On Defining the Short Story: The Genre Question. In S. Lohafer & J. E. Clarey (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State U.P.

Resumo

Na sua procura da beleza, Mário de Sá-Carneiro revela uma grande singularidade tanto no tratamento ficcional da apreensão da sensibilidade moderna com as suas variadas formas de expressão artística.

Este trabalho tem como objetivos investigar diferentes aspetos dessa singularidade, estudar o modo a sua ficção se insere numa perspetivação moderna e o modo como se subvertem certas convenções temáticas anteriores, revelando a fragmentação da experiência e da identidade individual de que fala Dominic Head na obra *The Modernist Short Story*.

Serão objeto de análise a figuração do artista, a alusão às relações interartísticas, as marcas textuais reveladoras da importância concedida à ciência e à tecnologia, e temas como a beleza, o sonho, a liminaridade entre razão e loucura. Analisar-se-ão as estratégias narrativas para acentuar o Novo e a modernidade, tendo por base principalmente os contos “O Homem dos Sonhos” e “Asas”.

Abstract

In his search for beauty, Mário de Sá-Carneiro reveals a great singularity as well as variable treatment of the forms of artistic expression.

This work aims to investigate different aspects of this singularity, and to study how his fiction is inserted in a modern perspective and the way in which certain previous thematic conventions are subverted, revealing a fragmentation of the experience and the individual identity of which Dominic Head speaks in the work *The Modernist Short Story*.

We present an analysis of the artist's figuration, an allusion to inter-technical relations, as textual marks revealing the importance given to science and technology, and themes such as beauty, dream, a liminality between reason and madness. We analyse the narrative strategies to accentuate the New and a modernity, having as essential base the tales “O Homem dos Sonhos” and “Asas”.