

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, ADORNO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Marcelo Chiaretto*

Resumo: é amplamente reconhecido o fato de que Adorno foi um dos grandes defensores dos mecanismos aptos a valorizar a recepção das obras de arte ao buscar em seus estudos críticos destacar a necessidade de ruptura com a ilusão da *mimesis*. Interessado na conexão materialista (com a arte descrita como material) possível de ser depreendida da ideia de negatividade expressional — além da perspectiva dialética e política —, Adorno dessa maneira buscou corroborá-la por sua própria capacidade de contemplar minorias, permitir diferenças e confundir os ditames mercantis. Com o olhar sobre tais disposições estéticas de Adorno, este texto pretende trazer para análise certa produção literária do modernista português Mário de Sá-Carneiro, um escritor que no início do século XX trouxe a público uma arte literária de encontro com o que Adorno prescreveria décadas mais tarde, ou seja, uma arte capaz de simultaneamente enfatizar a recusa de sentido definitivo e o descompromisso com o espírito nacional. Pode-se perceber que este escritor demonstrou compreender a arte como único elemento capaz de combater o processo mercantil no momento em que expusesse ao público um eloquente e enigmático mutismo como protesto a favor de uma decifração reflexiva, crítica e transformadora da realidade.

Palavras-chave: literatura; estética; modernismo Português.

MARIO DE SA-CARNEIRO, ADORNO ET L'INDUSTRIE CULTURELLE

Résumé: il est largement reconnu le fait que Adorno a été l'un des grands défenseurs des mécanismes en mesure d'évaluer la réception des œuvres d'art et de regarder leurs études critiques soulignent la nécessité de rompre avec l'illusion de la mimesis. Intéressé dans le cadre matérialiste (avec l'art décrit comme matière) peut être déduite de l'idée de la négativité expressional - delà de la perspective et de la politique dialectique - Adorno cherchait ainsi un soutien par leur propre capacité à contempler minorités, permettre les différences et à confondre diktats du marché. Avec le regard de ces dispositions esthétiques de Adorno, ce texte vise à analyser certaine production littéraire du moderniste portugais Mário de Sá-Carneiro, un écrivain qui au début du XXe siècle a apporté au public un art littéraire que Adorno prescrirait décennies plus tard, qui est un art capable de souligner simultanément le refus de sens définitif et le manque d'engagement en faveur de l'esprit national. On peut voir que cet écrivain a démontré comprendre l'art comme un seul élément capable de combattre le processus commercial au moment d'exposer au public un silence éloquent et énigmatique pour protester en faveur d'une lecture par réflexion et critique de la réalité.

Mots-clés: littérature; esthétique; modernisme Portugais.

* Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-Doutorado em Literatura e Educação pela PUC-Rio.

A arte é a promessa de felicidade que se quebra.

Adorno

Os avanços da tecnologia, sobretudo na mídia eletrônica e na informática, criam práticas aptas a pulverizar facilmente as subjetividades, seja por exemplo na iniludível e implacável vigilância dos mínimos toques dos internautas, seja na manipulação de várias referências virtuais relacionadas à mesma pessoa. A desestabilização exacerbada assim na contemporaneidade, combinada com a persistência da referência identitária dos documentos oficiais, abre o risco de que o usuário se sinta um nada, caso a subjetividade não consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma órbita do mercado. Assim, experiências com os vazios de sentido, de valor e sobretudo experiências com a ruptura da ilusão da *mimesis* se tornam cada vez mais angustiantes e perturbadoras, pois para os meios de comunicação de massa tudo vale a fim de manter a ilusão identitária.

É amplamente reconhecido o fato de que Adorno foi um dos pensadores marxistas da Escola de Frankfurt mais interessados nas concepções marxianas de fetichismo da mercadoria e de reificação. Da mesma forma, o filósofo alemão foi um dos grandes defensores dos mecanismos aptos a valorizar a recepção das obras de arte ao buscar em seus estudos críticos destacar a necessidade de ruptura com a ilusão da *mimesis*. Para Adorno, a ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte em vista de uma indústria cultural que encontra sua base na ilusão identitária - visto que essa indústria firma como fundamental a interminável produção de perfis agenciados para que sejam satisfeitas as demandas mercantis. O posicionamento de Adorno implica assim redefinir o valor da negatividade expressional, um recurso que, segundo o filósofo, seria primordial para garantir a estranheza e a ambiguidade, traços que, no seu ponto de vista, seriam capazes de resguardar a inesgotabilidade fundamental de toda arte ao fundar leituras diversificadas e vivificantes de acordo com cada receptor. Interessado na conexão materialista (com a arte descrita como material) possível de ser apreendida da ideia de negatividade expressional — além da perspectiva dialética e política —, Adorno dessa maneira buscou corroborá-la por sua própria capacidade de contemplar minorias, permitir diferenças e confundir os ditames mercantis.

Em vista de tais ideias, este texto pretende também trazer para análise a obra do modernista português Mário de Sá-Carneiro, um escritor que no início do século XX

trouxe a público uma arte literária de encontro com o que Adorno prescreveria décadas mais tarde, ou seja, uma arte capaz de simultaneamente enfatizar a recusa de sentido definitivo, o material da arte (e as limitações desse material) e o descompromisso com o espírito nacional. Em uma leitura personalíssima e coerente com o modernismo português, este escritor demonstrou compreender a arte como único elemento capaz de combater o processo mercantil no momento em que expusesse ao público um eloquente e enigmático mutismo como protesto a favor de uma decifração reflexiva, crítica e transformadora da realidade.

Muito se tem discutido atualmente sobre a real função da literatura tendo em vista a sociedade moderna e seu modelo de cultura predominante. Sobre isso, não faltam críticos e teóricos a indicar uma função objetivamente civilizatória para esta literatura, sobretudo se for tomado por base um sistema de organização econômica e social que tende a colocar como urgente a concretização de uma noção deformada de progresso e de desenvolvimento onde o fenômeno literário seria concebido como instrumento para fins determinados. Consciente dessa situação, o semiólogo Umberto Eco (2001) expôs o raciocínio de que a Literatura, vista *a priori* como bem material, não serve para nada. Entretanto, concluindo a partir dele, uma visão tão crua arrisca colocar a Literatura inserida em um processo industrial de otimização de funções e recursos, tornando-a assim desprovida de seu potencial catártico conforme as previsões estabelecidas pela Indústria Cultural.

Dessa forma, é sempre relevante evidenciar a fundamental contribuição de Adorno para a compreensão da Literatura no que se refere ao seu papel ideológico e desestabilizador. Nesse papel, a Literatura estaria inserida em um processo catártico não autoritariamente civilizatório, mas diferenciador e formador de sujeitos históricos, valorizados assim na perspectiva de lograrem uma recepção das obras de arte como algo firmado sem fins morais ou finalidades essenciais.

A Negatividade de Adorno

A recusa de sentido definitivo, a ênfase no material da arte e nas limitações desse material, somados ao descompromisso com o *Geist*, o espírito da nação alemã, ponto de referência para a criação artística, segundo Hegel (1992) seriam fundamentais, conforme Adorno (1980), para que fossem logrados dois objetivos.

O primeiro é que, ao enfatizar o seu material — entendendo-se como "material" as características ou procedimentos específicos de composição — fundando-se mais apresentativa do que representativa, a obra de arte exigiria de seus receptores uma leitura crítica e reflexiva, tornando difícil a perspectiva do prazer, ou melhor, do entretenimento. É imperioso apontar que Adorno (1980, p.24-25) referia esse prazer como um reflexo da perversão burguesa:

Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filisteu; expressões como “delicioso para o ouvido” bastam para o convencer. [...] Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam. É incontestável, como afirmam os burgueses, que ninguém se votaria à arte se dela nada retirasse. No entanto, semelhante estupidez erigiu-se em bom senso. O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor.

Observa-se nas palavras de Adorno uma escala inversamente proporcional: quanto mais prazer, menos reflexão. Na perspectiva "burguesa" firmada na ideia da voluptuosidade na arte, as obras estavam próximas de se tornarem mercadorias, bens utilizáveis, tão distantes da realidade quanto alienadores. Segundo Adorno, quem desaparece na obra de arte é dispensado da miséria de uma vida, o que indicaria como melhor posicionamento para o receptor o distanciamento, através do qual alcançaria uma visão desmitificadora da arte e desveladora da realidade social, tendo em vista a ruptura da ilusão.

Chega-se assim ao segundo objetivo: conforme as concepções do filósofo alemão, a experiência estética é tão ou mais genuína na proporção em que cada vez mais se prive do entretenimento ou do prazer estético. Sobre isso, é importante acrescentar que o que Adorno chama de “prazer”, Barthes chama de “deleite” (*jouissance*), isto é, o prazer estético negativo (JAUSS, 1979, p.73). Essa privação do entretenimento ou do prazer estético poderia afirmar uma nova postura diante da arte: em oposição à ideia de mergulhar na leitura aceitando o dito pelo dito e, dessa forma, alienando-se dos supostos interesses camuflados do poder, o receptor poderia se distanciar da narrativa ao descobrir o não-dito sobre o dito (ou o dito como implicação do não-dito), permitindo à arte a realização de sua única função possível dentro da sociedade burguesa, qual seja, a de educar (pensando-se no sentido *lato*).

Para Adorno, quanto mais a obra é autônoma — "não-coisificada ou entorpecida" (ADORNO, 1980, p.33) e, sim, livre de obrigações referentes à legibilidade e ao prazer — mais aumenta o poder do sujeito na leitura. Reconhecendo-

se o embaraço das culturas quando são observadas suas permissivas inclusões dentro da indústria do consumo, a arte — auto-consciente, bem entendido — surgiria como único elemento capaz de combater o processo mercantil, pois estaria apta a expor ao público o seu eloquente e enigmático mutismo, protestando a favor de uma decifração reflexiva, crítica, transformadora da realidade.

Em contato com essa arte, o público poderia ser capaz de conhecer a estrutura fundante das obras de arte e compreender a elaboração estética do autor; determinaria, ao mesmo tempo, a ação do leitor não-ingênuo, aquele consciente de sua função no processo que tonifica o potencial catártico da arte numa sociedade que o despreza. Para Adorno (1980, p. 33), a única *mimesis* permitida à arte moderna é a *mimesis* do que está petrificado e alienado, ou seja, daquilo que perdeu sua identidade. Segundo ele, “menos do que imitar a natureza, as obras de arte traduzem a sua transposição em elementos da realidade. Em última análise, deveria derrubar-se a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte” (ADORNO, 1980, p.153).

De acordo com o mencionado, a proposta de Adorno revelaria um impulso em enfocar na arte o seu efeito desconstrucionista ao colocá-la como apta não apenas a expressar a sua materialidade, mas também de “traduzir a sua transposição em elementos da realidade”. Uma frase de Adorno (1980, p.142-143), sobre isso, é extremamente significativa: “As obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte”. Pode-se pensar que, para ele, a “verdadeira” obra de arte é aquela capaz de ativar múltiplas reflexões sobre a forma com que se *explica* enquanto transposição de elementos da realidade ou enquanto produto de uma busca (incessante) pela referencialização. Com efeito, é essa transposição que fundaria a *mimesis*. A realidade, portanto, deveria tomar a arte como exemplo, já que se firma de forma estagnada e incontestada.

Um paradigma em Mário de Sá-Carneiro

Na obra literária do português Mário de Sá-Carneiro, cuja complexidade de recepção é objeto de estudos reiterados, são identificáveis significativos momentos em que se evidenciam não somente uma problematização do processo mercantil em que estão inseridas as obras de arte, como também uma evidência na relevância da negatividade expressional. Em *A confissão de Lúcio*, obra de 1913, percebe-se como personagem o escultor Gervásio Vila-Nova que, por exemplo, diz ter "muita pena de

que não gostem das minhas obras", obras que, segundo o narrador Lúcio, eram: "esculturas sem pés nem cabeça, pois ele só esculpia torsos contorcidos, enclavinados, monstruosos, onde, porém, de quando em quando, por alguns detalhes, se adivinhava um cinzel admirável" (SÁ-CARNEIRO, 1959, p. 92).

De acordo com a narração de Lúcio, o escultor Gervásio realiza em certos trechos claras reflexões sobre a ininteligibilidade de suas obras e das obras em geral. Para o artista, aqueles que não gostam de suas obras — melhor dizendo, aqueles que não as entendem — são *eles*, em itálico no texto original, um grupo causador de repulsa por exigir segundo suas ideias uma arte consumível. Para o escultor, é fundamental manter a dificuldade de acesso à arte, incluindo-se aí o acesso físico, seja "guardando quanto mais possível os inéditos", seja "publicando em tiragem reduzida", seja cobrando uma exorbitância pelos exemplares. Em suma, conforme sua visão radical, o verdadeiro artista deveria abominar a publicidade.

As concepções do narrador Lúcio, por seu lado, se delineiam em trechos curtos, mas significativos de sua narrativa. Ao contrário do que parece acontecer com as obras de Gervásio, a produção do protagonista revela boa aceitação. Nota-se *a priori* em suas palavras certa apreensão pelo sucesso com o público e com a crítica: o primeiro proporcionaria a remediação para as "enervantes circunstâncias materiais", em outras palavras, proporcionaria dinheiro; a segunda (a crítica) representaria o reconhecimento no meio artístico.

Mais reveladores são os trechos referentes ao encontro do narrador com o "grande empresário Santa-Cruz de Vilalva" e suas consequências. O empresário tem ótima impressão da peça de Lúcio — *A chama* — , reúne o elenco e inicia os ensaios. Acresce que Lúcio tem outra ideia para o último ato, leva as modificações para o empresário e este as rejeita, considerando-as um "disparate". A reação de Lúcio é violenta e extremamente conclusiva:

Uma raiva excessiva me afogueou perante a boçalidade do empresário, a sua pouca clarividência. Pois se algumas vezes eu adivinhara nas minhas obras lampejos de gênio, era nessas páginas. Mas tive a força de me conter. [...] Quebrei as relações com um e com outros, e exigi que me entregassem todas as cópias do manuscrito e os papéis. [...] Ao chegar a minha casa - juntamente com o manuscrito original, lancei tudo ao fogo. Tal foi o destino da minha última obra. [...] O caso da *Chama* aborrecera-me deveras. Uma grande náusea me subira por tudo quanto tocava à arte no seu aspecto mercantil. Pois só o *comércio* condenara a versão nova da minha peça: com efeito, em vez de ser um acto meramente teatral, de acção intensa mas lisa, como

o primitivo - o acto novo era profundo e inquietador (SÁ-CARNEIRO, 1959, p.129-130).

Seria interessante atentar melhor para essas referências: elas evidenciam a ideia de que a literatura para Lúcio estava pressupondo naquele momento um deslocado compromisso com o lado “mundano e antipático” da publicidade. Firma-se uma espécie de retificação do trecho anterior em que ele exalta o seu sucesso — um êxito que teria de fato a única utilidade de proporcionar ganho material. Nesses últimos exemplos, os negócios, “tão pouco lisonjeiros”, “tão bruscos”, caracterizam o lado “boçal e pouco clarividente” do empresário — diante da diferença pregada pelo artista. Percebe-se bem a opção pelo monologismo ao preferir destruir a obra a submetê-la aos caprichos do mercado. O “comércio” é destacado em *itálico* no texto, numa referência semelhante ao anteriormente mencionado *eles*, o que denota novamente a repulsa, a náusea que, neste caso, é claramente enunciada. Para o narrador, melhor que o ato primitivo, “meramente teatral”, seria o ato novo, “profundo e inquietador”, talvez mais complexo, mais artístico, mais descompromissado com relação aos anseios do mundo do comércio. Declara-se dessa forma um desprezo pelo mercado e pela indústria de consumo, como também se afirma um impulso por um público oposto àquele formado pelas classes abastadas e incultas, que viam na arte apenas o que lhes conviesse. Pelo contrário, o alvo seria um público afinado e erudito, minoritário, mas capaz de compreender e aplaudir a arte por ele instaurada.

A constatação da negatividade expressional é uma maneira condizente de firmar a obra de Sá-Carneiro, sobretudo no que tange à *Confissão de Lúcio*, como inserida na resistência diante dos ditames prescritos pela indústria cultural, e é isso que a relaciona com as concepções anteriormente citadas de Adorno. Além dos exemplos já salientados, deve-se salientar principalmente que o narrador Lúcio, em respeito ao seu compromisso estético como também em respeito ao compromisso do próprio autor, expõe uma narrativa repleta de lacunas, ambiguidades, passagens inverossímeis e fatos obscuros, todos atentando contra a legibilidade e conseqüente ilusão do receptor. Seria dessa maneira uma negatividade expressional nos planos do enunciado e da enunciação.

Para o autor de *A confissão de Lúcio*, a sociedade da época estava eivada dos “democráticos”: figuras populares que disputavam os lugares das tribunas e que, com base numa verbalização muitas vezes vazia e essencialmente pragmática, eram capazes de inebriar o público, tornando-se heróis a despeito do sofrimento comum. De certo modo, percebe-se no autor um sarcasmo, um anti-burguesismo burguês, uma

repugnância muito pessoal, feita de esteticismo vingativo, de vulnerabilidade e de timidez oculta (GALHOZ, 1959, p. XIII). Mário firmar-se-ia como um rebelde esnobe, avesso à sociedade e aos seus dirigentes, e determinaria a sua ação por uma eloquente inação: "toda e qualquer pregação com pretensões construtivas, nele encontraria sempre um eco entediado e irônico" (p.16). Dessa forma, tendo em vista o solo histórico e poético de onde germinou, *A confissão de Lúcio* sempre há de conformar uma atitude de irônica voluntariedade estética, sobretudo por seu desprezo ao público caracteristicamente burguês da época, ávido por obras bem comportadas e facilmente assimiláveis, proporcionadoras de edificação moral e espiritual.

Conforme sua obra, vê-se em Mário de Sá-Carneiro um posicionamento firmemente determinado contra uma sociedade que via na arte um convincente instrumento de doutrinação e de manipulação política, levando em conta o fortalecimento da "democracia". Diante da força dos "democráticos", o autor preferiu publicar e distribuir gratuitamente seus livros, suicidando-se em seguida sob os efeitos da ingestão de cinco vidros de stricnina em um hotel na periferia de Paris no ano de 1916, ou seja, aos 25 anos de idade.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. (sem referências sobre o tradutor). Lisboa: Edições 70, 1980.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **O prazer do texto**. Trad. Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

ECO, Umberto. **A literatura contra o efêmero: depoimento**. São Paulo, Caderno Mais. Folha de São Paulo, 02 ago. 2001. Entrevista ao *Corriere della Sera*, trad. Sergio Molina.

HEGEL, G.W.F. **Estética: a idéia e o ideal**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HEGEL, G.W.F. **Esthétique: Textes choisis**. Trad. Claude Khodoss. 12.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SÁ-CARNEIRO, M. **A confissão de Lúcio**. Lisboa: Ed. Presença, 1959.