

Washington Paracatú

Transmutação e Duplicidade de uma Confissão:
A Escultura Poética de Mário de Sá-Carneiro



1910001064



Washington Paracatú

TRANSMUTAÇÃO E DUPLICIDADE DE UMA CONFISSÃO:

A ESCULTURA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

TRANSMUTAÇÃO E DUPLICIDADE DE UMA CONFISSÃO:

A ESCULTURA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

DiSSERTAÇÃO apresentada ao Instituto de
Educação, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho", Campus de
São José do Rio Preto, para a obtenção
do título de Mestre em Letras, área de
concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Aguilardo José Gonçalves



São José do Rio Preto

Fevereiro de 2002



Washington Paracatú

TRANSMUTAÇÃO E DUPLICIDADE DE UMA CONFISSÃO:

A ESCULTURA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

TRANSMUTAÇÃO E DUPLICIDADE DE UMA CONFISSÃO:

A ESCULTURA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho", Campus de
São José do Rio Preto, para a obtenção
do título de Mestre em Letras, Área de
concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Agninaldo José Conceição



São José do Rio Preto

Fevereiro de 2002



Washington Paracatú

**TRANSMUTAÇÃO E DUPLICIDADE DE UMA CONFISSÃO:
A ESCULTURA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

**Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho", Campus de
São José do Rio Preto, para a obtenção
do título de Mestre em Letras, área de
concentração em Teoria da Literatura.**

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves



T1.064/02

São José do Rio Preto

Fevereiro de 2002

AGRADECIMENTOS

em especial, à profa. Aparecida Berchior Frigens,
coordenadora e amiga, por ceder tempo, idêntica e
bibliografia indispensáveis à realização deste
trabalho;

a minhas coordenadoras de ensino, Silvia, Gise,
Ivany, Wilma e Zenaida, pelo apoio;

ao CNPq, pela concessão de bolsa, sem a qual meus
estudos teriam sido prejudicados;

aos professores de bíblica, pelo incentivo e pela
formação;

a meus familiares, fonte de meu empenho e razão de
minha vida;

a meus amigos, que souberam compreender minha
ausência (vocês sabem quem são).

a Darcy, Cleily, Eliana e Wellington, por tudo

AGRADECIMENTOS

em especial, à profa. Aparecida Berchior Frigeris, coordenadora e amiga, por ceder tempo, idéias e bibliografia indispensáveis à realização deste trabalho;

a minhas coordenadoras de ensino, Silvia, Gise, Ivany, Wilma e Zenaide, pelo apoio;

ao CNPq, pela concessão de bolsa, sem a qual meus estudos teriam sido prejudicados;

aos professores do Ibilce, pelo incentivo e pela formação;

a meus familiares, fonte de meu empenho e razão de minha vida;

a meus amigos, que souberam compreender minha ausência (você sabem quem são).

Temo à vida para que a verdade não nos destrua.

Friedrich Nietzsche

Ao professor doutor Aguiar José
Gonçalves, orientador e amigo, incentivador
de meus devaneios e mestre de meus

Temos a arte para que a verdade não nos destrua.

o dedico este trabalho.

Friedrich Nietzsche



DADOS CURRICULARES - WASHINGTON PARACATU

NASCIMENTO 29.01.1971 – Mirassol/SP

FILIAÇÃO Elias Paracatu do Brito

Darcy Aparecida Vilela de Brito

GRADUAÇÃO Letras – Licenciatura – dezembro de 1993

Unesp – São José do Rio Preto

Direito – Bacharelado – dezembro de 1993

Faculdade Toledo – Aracatuba

POS-GRADUAÇÃO Letras: Teoria da Literatura – abril de 2002

Unesp – São José do Rio Preto

OCUPAÇÕES Professor de Redação e Literatura – atual

- Colégio Soares de Oliveira, Barretos/SP

- Colégio Objetivo, Buriama/SP

- Colégio Objetivo, Promissão/SP

- Colégio Objetivo, Nhandeara/SP

Professor de Literatura Brasileira – atual

- Fafibe, Bebedouro/SP

Ao professor doutor Aguinaldo José Gonçalves, orientador e amigo, incentivador de meus devaneios e mestre de meus estudos, agradeço o privilégio da orientação e dedico este trabalho.

RESUMO

DADOS CURRICULARES - WASHINGTON PARACATÚ

NASCIMENTO 29.01.1971 – Mirassol/SP

FILIAÇÃO Elias Paracatu de Brito

Darcy Aparecida Vilerá de Brito

GRADUAÇÃO Letras – Licenciatura – dezembro de 1993

Unesp – São José do Rio Preto

Direito – Bacharelado – dezembro de 1998

Faculdades Toledo – Araçatuba

PÓS-GRADUAÇÃO Letras: Teoria da Literatura – abril de 2002

Unesp – São José do Rio Preto

OCUPAÇÕES

Professor de Redação e Literatura – atual

- Colégio Soares de Oliveira, Barretos/SP

- Colégio Objetivo, Buritama/SP

- Colégio Objetivo, Promissão/SP

- Colégio Objetivo, Nhandeara/SP

Professor de Literatura Brasileira – atual

- Fafibe, Bebedouro/SP



RESUMO

PARACATÚ, W. *Transmutação e duplicidade de uma confissão: a escultura poética de Mário de Sá-Carneiro*. São José do Rio Preto, 2002, 134 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp, Campus de São José do Rio Preto, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

Busca-se nesta dissertação delimitar a duplicidade e a transmutação presentes na novela *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá Carneiro, a partir do questionamento do fingimento poético e da explicitação do homoerotismo subjacente às estruturas narrativas da obra, que explicitamente aborda a temática da identidade e do duplo, em uma linguagem metafórica, eivada de sinestesias e imagens ilógicas, bastantes para conferir ao texto caráter precursor do surrealismo.

Palavras-chave: transmutação; duplicidade; fingimento; identidade; homoerotismo.



ABSTRACT

PARACATÚ, W. *Transmutation and duplicity of a confession: the poetic sculpture of Mário de Sá-Carneiro*. São José do Rio Preto, 2002, 134 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp, Campus de São José do Rio Preto, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

This dissertation intends to study the transmutation and duplicity existing in the novel *A confissão de Lúcio*, of Mário de Sá-Carneiro, in order to question the poetic simulation and to explicit the homoerotism underlying the narrative structures of the book, that clearly comes to grips with the theme of the identity and the double, in a language full of metaphors, synesthesias and nonsense images, giving the text a tone precursory of the surrealism.

Key-words: transmutation; duplicity; simulation; identity; homoerotism.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 Do fingimento à tessitura – A vida imita a arte	16
2 Sensacionismo pungente e divagações surrealistas.....	25
3 Construindo a confissão: Impressão e homoerotismo.....	37
3.1 A impressão, tal qual nós a fantasiamos, ameniza a realidade.....	39
3.2 De ternuras e afetos: confissões homoeróticas.....	51
3.3 A morte e a morte de Ricardo: tragédia anunciada.....	58
3.4 Sexo real e sexo verbal: analogias entre a libido e o discurso.....	65
3.5 Eros e Psique: o um e o outro de Lúcio e Ricardo.....	69
4 O fogo engendra a construção.....	73
4.1 O tempo filtra a confissão.....	79
4.2 O belo e o dantesco: idiossincrasias de um narciso.....	84
5 Desconstruindo a confissão: construção da escultura.....	90
5.1 Parênteses: desconstrução conceitual.....	95
5.2 A realidade, tal qual nós a suportamos, nem sempre é verossímil..	97
5.3 Platonismo derridiano: delírios confessionais de um narciso.....	103
5.4 Tempo de aguardar e tempo de ser ágil:	
a morte pela escritura inaugura a vida	107
5.5 A construção poética: do cegamento ao suplemento.....	113
6 Vontade e representação: enfim, a verdade.....	117
6.1 A vida é sonho, e os sonhos sonhos são.....	119
6.2 Para a maioria de nós, a vida real é a vida que não vivemos.....	122
6.3 A realidade é especular.....	124
Bibliografia.....	128

INTRODUÇÃO

A escultura é a arte das saliências e reentrâncias.

Auguste Rodin.

1. A parte leva ao todo

(Este trabalho, intitulado Transmutação e Duplicidade de uma Confissão: A escultura Poética de Mário de Sá-Carneiro, integra uma parte menor dentro de um ideário mais complexo, a busca pela delimitação de um panorama amplo e irrestrito da arte homoerótica em todas as suas vertentes, notadamente a literatura, a ser alcançado em um estágio de pesquisa superior.

Não se trata de uma tentativa chã de reduzir a arte a rótulos e estereótipos, mas sim de um levantamento bibliográfico minucioso sobre a arte e suas relações de gênero. Neste sentido, o estudo ora apresentado adquire teor metonímico, por ser parte de um todo maior e mais ambicioso, um detalhado painel da arte que, segundo Nelson Ascher, em artigo publicado na Folha de São Paulo, ousa dizer seu nome (Folha de São Paulo, 15 de janeiro de 1995. Suplemento literário, p. 1-5).

Em síntese, a orientação homossexual sempre esteve presente nos escritos literários. Na *Ilíada*, Aquiles lamenta de forma suspeita a morte de Pátroclos. Com o advento do cristianismo, o tema esteve menos aparente, mas retorna admiravelmente nos escritos de Rimbaud, Walt Whitman e Oscar Wilde, por exemplo. Neste último século e meio, notadamente, a literatura produzida por escritores homossexuais tem revelado o quanto esta produção merece um estudo mais aprofundado, não por mera curiosidade temática, mas sim pela qualidade dos escritos. Apenas para exemplificação, nomes como Constantino Kaváfis, Frederico Garcia Lorca, Luis Cernuda, José Lezama Lima, Mario de Sá-Carneiro e muitos outros literatos, inclusive Fernando Pessoa e Bertolt Brecht, têm sido associados a esta literatura que “ousa revelar o nome”.

Na Europa e América do Norte, surgem livrarias com seções denominadas de *gay and lesbian interest*. Embora parte significativa dos títulos tenha interesse apenas para os iniciados e entendidos, um grupo considerável transpõe as barreiras habituais de opção e preferência pela qualidade estética. Neste sentido, tanto as mulheres de Vinícius de Moraes quanto os garotos de Kaváfis têm valor estético e merecem estudo, embora o preconceito, mesmo o acadêmico, tenha relegado, quase sempre, a questão de gênero a um patamar de insignificância.



Citando Ascher, *Se, por um lado, a qualidade desloca para o segundo plano o caráter da opção sexual, por outro, ele a ilumina com uma luz mais concentrada e intensa.* De fato, apenas estudos e abordagens que não menosprezem o homossexualismo poderão levar a uma melhor compreensão dos textos, de seus autores e, por isso mesmo, do humano.)

2. A parte é um todo

Neste trabalho, intitulado *Transmutação e Duplicidade de uma Confissão: A escultura poética de Mário de Sá-Carneiro*, busca-se delimitar o universo simbólico do autor por meio da identificação de suas recorrências imagéticas e de suas implicações significativas. A abordagem centra-se nas teorias de Jacques Derrida, Arthur Schopenhauer, Gaston Bachelard e Sigmund Freud, autores que dão suporte teórico básico a este estudo.

Além desta introdução e da bibliografia, seis capítulos integram esta dissertação. Cada um deles aborda a novela carneiriana segundo uma ótica particularizada de estudo, sem que isso implique autonomia e distanciamento entre eles, pois a densidade temática perpassa toda a elaboração e confere unicidade à pesquisa.

O capítulo primeiro propõe-se ao estudo da questão do fingimento poético. Se é verdade que a obra de arte deve sustentar a si própria em uma análise, também o é que os textos podem ser datados e identificados a partir de características autorais, sendo impossível ao crítico especializado atribuir a Pessoa um texto de Alencar, por exemplo. No caso de Sá-Carneiro, sua obra deixa-se contaminar com sua existência, o que se reflete na construção dos personagens e nas recorrências imagéticas.

No capítulo segundo, atenta-se para o caráter surrealista da novela e para o sensacionismo nela predominante. Sob a influência simbolista, Sá-Carneiro explora imagens oníricas e aguça a percepção sensorial do leitor com suas sinestesias impressionantes.

O terceiro capítulo explora a psicanálise para dilacerar o discurso e a enunciação da novela. As projeções e introjeções do personagem narrador ajudam a compreender a obra. Em seguida, o simbolismo do quarto capítulo, com suas freqüentes metáforas que exploram o fogo e elementos análogos.

É de Derrida a teoria usada para a desconstrução da novela e a construção de seus significados profundos, temas do quinto capítulo. A realidade e a verossimilhança são contrapostas a



partir dos delírios do narrador. Deste embate surge a narrativa, escritura que inaugura a vida.

Enfim, o capítulo sexto parte dos estudos schopenhaurianos, sobretudo a obra *O Mundo como Vontade e Representação*, para revelar o ponto de vista do narrador do que seja a realidade, o desejo, sua própria confissão.

Em todos os capítulos, as citações literais são destacadas em itálico do texto regular, sem aspas, para facilitar sua identificação. O objetivo geral desta dissertação é demonstrar como a arte pode redimir o homem de sua vida limitada, sendo a novela carneiriana uma demonstração desta tese schopenhauriana, pois seus personagens, espelhos de ser humano, simulacros de seu autor, recorrem à arte, à criação, para suportar o drama da existência. Neste sentido, a criação máxima presente na obra será uma pessoa esculpida via discurso, o que confere poeticidade ao texto e atesta a duplicidade da obra, seu teor confessional, literalmente, e a transmutação da realidade.

1 DO FINGIMENTO À TESSITURA - A VIDA IMITA A ARTE

Morre jovem o que os deuses amam

Fernando Pessoa, por ocasião da morte de SáCarneiro.

Mário de Sá-Carneiro, órfão de mãe aos dois anos de idade, desde jovem perdeu o sentido de realidade, fruto, em parte, da superproteção paterna. Adolescente, conscientiza-se de seu físico desajeitado e descobre-se inadaptado à vida em sociedade, aspectos que jamais superaria e que se encontram na origem de suas tendências para o onanismo, a sexualidade conturbada, a loucura e o desejo pungente de cometer o suicídio, o que, de forma bastante explícita, constitui o leit-motif de sua obra literária.

Sua produção literária, de natureza simbólica e estrutura moderna, inscreve-se entre 1912 e 1916, quatro anos vertiginosos em que o autor publica a peça *Amizade* (1912), escrita em parceria com Tomás Cabreira, que se suicidou aos 16 anos na escadaria do Liceu em que ambos estudaram, as novelas de *Princípio* (1912), os poemas de *Dispersão* (1914), a narrativa *A Confissão de Lúcio* (1914), as novelas de *Céu em Fogo* (1915) e, em edição póstuma, *Indícios de Ouro* e *Últimos poemas* (1937), além de *Cartas a Fernando Pessoa*, dois volumes (1958). Simultaneamente,

dedicou-se, juntamente com Fernando Pessoa, Ronald de Carvalho e Luis de Montalvor à publicação da Revista **Orpheu**, interrompida no terceiro número por problemas financeiros, tendo sido os dois primeiros patrocinados pelo pai de Sá-Carneiro, o engenheiro Carlos Augusto de Sá-Carneiro.

Sua breve e fulgurante passagem por este mundo revela, já nos primeiros escritos, preocupação com o tédio perante o cotidiano banal e insuportável, a fuga para o mundo quimérico e fantástico, a obsessão pela morte e pelo suicídio como solução, o que revela um certo escapismo. Nesse sentido, suas personagens, projeções de si próprio, são atraídas pelo invulgar, o inusitado, o bizarro, o alucinatório e a loucura; entretanto, o mundo real, verossímil e implacável, refuta toda infração a sua norma, e todas as aspirações do autor-personagem impregnam-se da frustração.

Outra obsessão muito saliente na obra carneiriana diz respeito ao narcisismo direto e à interposição de um duplo, traços bastante explorados na *Confissão de Lúcio*, numa evidente projeção, em suas personagens, da personalidade de Sá-Carneiro. A crítica reconhece, em seus escritos, a estranheza de sua personalidade, perceptível quando obra e vida se fundem e se sobressai o contraste entre o pessimismo conceitual subjacente e o

luxuoso dinamismo da construção imaginativa – afinal, o desajuste para o cotidiano faz o autor, personagem ilhado em si mesmo, inventariar imagens e metáforas sempre mais fortes e intrigantes, distante, portanto, da opressão da vida diária. Não se trata, é preciso frisar, de um depoimento psíquico do ser humano inadaptado e inadaptável à vida, mas também de uma busca de solução poética para uma problemática que é, em essência, humana.

Sá-Carneiro, em sua espantosa vocação histriônica, foi vítima de si mesmo como homem, e herói de si mesmo na qualidade de anti-herói, de símbolo circense entre o sensível e o rascante de suas invencionices. Em sua obra, inumeráveis são as colocações de fundo psicológico que denotam uma preocupação excessiva, patológica até, com a egolatria narcisista: abundam os pronomes de primeira pessoa, as impressões particularizantes e subjetivas, aspectos que denunciam extremo egocentrismo que, numa análise superficial, revela um autor auto-centrado, o que não é falso – mas ao revelar preocupação com o self, revela uma preocupação existencialista comum ao homem, qual seja a da busca incessante de si próprio, de sua identidade.

O poema “Dispersão” (*Dispersão*, 1913), por exemplo, é bastante ilustrativo dessa busca frenética que o faz

percorrer os labirintos mais recônditos de seu ser. A esse respeito, os versos iniciais do poema são sintomáticos:

*Perdi-me dentro de mim,
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudade de mim.*

O teor expressivo dos versos denota que não há valores contrapostos, e sim uma realidade única, subjetiva e eivada de estados psicológicos negativos cujo discurso centrado no eu revela um sujeito lírico (Sá-Carneiro?) perdido dentro de seus meandros interiores: a busca parte do eu e o término de seu périplo leva-o ao ponto de partida.

Pior, a tônica do poema é a desesperança de um eu que esmiúça vivências de frustrações e descreve sua desagregação, sua dispersão, a causa motriz de seus mórbidos e estéreis estados de espírito narcisista e multifacetado. Em síntese, o poeta disperso escancara ao leitor um sujeito sem projeto de vida, desesperançado, sem a possibilidade da redenção, da felicidade: é um ser disperso e pulverizado, assim como Lúcio busca sua identidade tanto em Ricardo quanto em Marta, e acaba perdendo a si próprio em seu cárcere introspectivo e labiríntico.

A não-demonstração de afetos, em Mário, denota autodefesa, medo de entregar-se em demasia, desconfiança

de não-reciprocidade, na medida exata de seu temperamento exorbitante. Ao que parece, suas motivações egotistas surgem, também, dessa sua peculiar angústia. Ademais, outro resquício é a contaminação, em seus textos, do ímpeto de busca e perda, com a presença do terrível, do patético, da depressão, da excitação e da fatalidade em confronto com o risível, o grotesco, a emancipação, a anarquia. De fato, segundo o esclarecedor comentário de Maria Aliete Galhoz, em seu prefácio à obra *Céu em Fogo*, (1915):

A Sá-Carneiro não lhe interessou a experiência da verossimilhança romanesca autônoma, não imaginou nunca uma visão através de terceiros efetivamente desprendidos da sua complacência ou da sua raiva implícita e pessoal. O verismo recriador de que usa, gira dentro de sua vibratibilidade, da sua imagem reprimida mais profunda, da personalidade projetiva compensatória de seu próprio eu.

Não menos relevante, é a exploração exaustiva do amor pervertido e da sexualidade ambígua, que oscila entre o onanismo (sexualidade narcísica), a heterossexualidade e a homossexualidade mitigada pelo teor de um imagético ambíguo.

Pode-se dizer que ele cultivava um lirismo feminóide, passivo, em que reluzem as faíscas da homossexualidade perpassada, sempre, pelo império histerizante das sensações. Ególatra nos versos, procurou o “outro” em seus vários sujeitos poéticos, achando seu próprio eu, e disso decorre que seu narcisismo é, nesse sentido, confessional, talvez por ser incapaz, como Pessoa, de transcender-se em outros seres. A diferença entre eles, portanto, é que Pessoa, ao usar os heterônimos, constrói seres ficcionais que são desdobramentos dele próprio, enquanto Sá-Carneiro cria personagens reais que revelam facetas de seu verdadeiro eu.

A obra de Sá-Carneiro exprime de forma extraordinária o drama agudo contemporâneo da identidade e da dúvida sobre a unidade da pessoa, uma das principais razões de sua modernidade. Ele demonstrava consciência de sua visão interior, entre o real e o ideal, entre o terrestre e o celeste. A fim de solucionar tal dicotomia, uma solução se depreende: o suicídio, ato final de Mário de Sá-Carneiro, com a ingestão de estricnina no dia 26 de abril de 1916, em um quarto do Hotel Nice, na Rue Victor Massé, 29, em Paris, onde foi encontrado vestido de smoking, já que apenas o encontro com a Morte justificaria o uso de traje a rigor, segundo antecipara em cartas a Fernando Pessoa.



Não se trata, aqui, de revelar um biografismo redutor e inócuo, mas é difícil ignorar que Sá-Carneiro, suicida por natureza, não tenha contaminado sua obra com esse rito macabro de passagem, idéia que ganha peso a partir da análise tanto da expressão quanto do conteúdo de sua produção artística e ganha contornos de vaticínio se analisadas as cartas escritas a Fernando Pessoa (*Cartas a Fernando Pessoa*, 2 vols., Lisboa, Ática, 1958-9). Afinal, ao encarcerar-se em seu próprio ego, o autor incorpora os outros a si próprio, motivo pelo qual é possível, de fato, identificar em sua obra um forte componente autobiográfico, como se aglutinasse em si, num certo prolongamento de seu eu, os demais colegas orphistas.

O confronto entre a biografia de Sá-Carneiro e suas narrativas permite entrever que entre as duas dimensões se opera a osmose equivalente à que se revela entre o real e o irreal contida no texto literário. É como se a arte neutralizasse sua angústia existencial, a partir da transfiguração, em literatura, de suas angústias, num processo que serviria para dar um relativo sentido à existência humana, sendo o suicídio um motivo estético que, ao escapar aos domínios da arte, dos pensamentos de seus personagens, invade a vida do autor, por ter sido sempre a projeção de seu ego.

Protagonista de si próprio, do eu-lírico que o habita, é possível descortinar as numerosas imagens projetivas de sua labiríntica identidade. Este processo leva a um questionamento do conceito de fingimento poético e da própria explicitação da verossimilhança: se o poeta é um fingidor, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente, Sá-Carneiro é o fingidor-mor, e a dor de seus personagens é a sua própria, e o mundo que ele constrói e habita compõem uma só intrigante e indissociável realidade. Enquanto seu companheiro de Orpheu, Fernando Pessoa, refugia-se nos heterônimos, o autor da *Confissão de Lúcio* não promove o fracionamento de sua personalidade; pelo contrário, refugia-se em suas criações, numa tentativa vã de desmembrar-se e aceitar-se apto para a vida. E não é apenas isso. Uma possibilidade de leitura da obra *Confissão de Lúcio* aponta para a identificação de Lúcio com Sá-Carneiro, Ricardo Loureiro com Fernando Pessoa, Raul Villar com Raul Leal, Gervásio Vila-Nova com Santa Rita Pintor, Luis de Monforte com Luis de Montalvor, Aniceto Sarzedas com Antônio Sérgio.

Talvez por isso, a inadaptabilidade para a vida, o desajuste ao cotidiano, a filiação à estética francesa, Mário de Sá-Carneiro desenvolve latências estetizantes associadas a novidades mais tarde amplamente difundidas pelas vanguardas européias,



notadamente o cubismo de Pablo Picasso, o futurismo de Marinetti, e a poderosa influência de Walt Whitman e o gosto pelo surreal. Não se pode afirmar que seja, peremptoriamente, seguidor de suas fontes, até mesmo porque sua prematura morte não tenha permitido que, de fato, interiorizasse toda sua dimensão – mas é inegável que, ademais de aspectos já em desuso, como é o caso do simbolismo sensacionista, sua obra já antecipa as vertentes que se valeriam do onírico, do moderno, do inconsciente, do progresso, idéias em processo de difusão na Europa e que o autor, ao usá-las, confere a sua obra um tom moderno.

Sá-Carneiro mescla aderências decadentistas e soluções de vanguarda, podendo ser o último dos simbolistas e o primeiro dos modernos. A par disso, sua obra requer uma leitura que o isente de um datado decadentista, uma leitura que credite a ele o autor de textos de insólita e rara beleza, que ele próprio se negava a aceitar ter atingido.



2 SENSACIONISMO PUNGENTE – DELÍRIOS SURREALISTAS

Para a maioria de nós, a vida real é a vida que não vivemos

Oscar Wilde

O sensacionismo, procedimento literário que exacerba o apelo das sensações em profusões e devaneios sinestésicos, nasce da profunda amizade entre os orphistas Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Na novela *A Confissão de Lúcio*, como já assinalado, o sensacionismo é uma constante, desejo do autor de levar a extremos a percepção do sujeito sobre o mundo, seja este físico ou imaginado por meio de procedimentos narrativos precursores do surrealismo.

Foi Fernando Pessoa quem teorizou sobre a tendência sensacionista e sua intenção de provocar o público conservador formado pelos *lepdópteros burgueses*. Frases contundentes como *o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa* opunham-se claramente a rótulos e dogmas, e esta atitude libertária é, sem dúvida, moderna, o que se evidencia com o lançamento do número dois da revista *Orpheu*, ocasião em que os poemas de Sá-Carneiro e Pessoa foram considerados pornográficos pelo grande público e, seus autores, pervertidos. O discurso abaixo, de Pessoa (Pessoa, Fernando - *Obras em Prosa*,

Nova Aguilar, 1985, p.433) explicita esse caráter inovador e livre do sensacionismo:

Dissemos que um dos princípios sobre que assentava o Sensacionismo – mau grado, é claro, ele não assentar em princípio nenhum – é o da expressão ser condicionada pela emoção a exprimir. Dissemos que cada idéia, pela sua virtualidade íntima, pela sua simplicidade ou índole complexa, impõe que se exprima de modo símplice ou complexo. Esta tese – que é a verdadeira tese artística – abrange e admite todas as espécies de expressões, desde a mais simples quadra popular, que só podia ser expressa nessa linguagem e seria mal expressa se fosse expressa em linguagem mais complexa, até ao mais avançado desarticulamento de linguagem lógica que se encontra nas páginas de Orpheu. (grifo nosso)

É esta linguagem desarticulada e ilógica defendida pelos orphistas que dá o tom moderno à narrativa da novela carneiriana no plano da expressão, enquanto seu teor de angústia e desassossego confere-lhe o mesmo tom no plano do conteúdo.

Pessoa e Sá-Carneiro guiavam-se pelo critério da ampliação, procedimento artístico por meio do qual a arte tornaria seu objeto superior a si próprio, numa busca de algo além dele. Nesse sentido, e em um primeiro estágio, a arte da ampliação, contaminada de simbolismo, apresenta um componente cinematográfico, projetar seqüências de imagens que conotem estados de alma, e a arte seria uma interpretação objetivada de uma impressão subjetiva, devendo ser, portanto, análoga a um elemento externo, num processo mimético.

Em uma etapa mais avançada, as imagens já não se projetam seqüencialmente, mas sim interseccionam-se, constituindo, por meio da justaposição e da complexidade de relevos e movimentos, uma representação apta a sugerir, de modo plástico, a completude de sensações experimentadas pelo artista. Este processo é bastante perceptível na obra de Pessoa e Sá-Carneiro, nos momentos em que o sujeito lírico mostra-se incapaz de separar sua existência da do outro, incapaz de saber onde começa seu corpo e onde começa o do outro, como se ambos fossem um todo justaposto, e as sensações experimentadas formassem uma massa amorfa, destituída de particularidade.

Afinal, esta dualidade do ser que contracena com a própria sombra constitui o cerne das obsessões de Sá-Carneiro, e

é o tema por excelência d'A *Confissão de Lúcio*, em que Ricardo, ao tentar matar sua sombra, destrói a si mesmo. Agora, o sensacionismo já atinge um plano superior, e o sentir por imagens é catalisado pelos estados de alma pensados, mesmo que não sentidos. O autor consegue dar corpo a suas sensações e alegorizar seus afetos, e sua alma multifacetada confere ao corpo da novela um turbilhão de imagens que são se seqüenciam e nem se justapõem, mas sim se sobrepõem em um processo de criação tamanho em que criador e criatura são indissociáveis.

De fato, diferentemente de Pessoa, que se recorta em heterônimos, o autor de *Dispersão* irá criar personagens que se tornam mais reais do que ele. Diria Pessoa, em carta endereçada a João Gaspar Simões, que Sá-Carneiro não teve biografia, teve só gênio, querendo dizer com isso que ele viveu tudo o que escreveu. Logo, a personagem carneiriana é sempre a distorção imagética de si próprio, uma imagem especial que independe do objeto produzido, e sim lhe comanda as ações. É por isso que, ao tentar matar sua criação Marta, seu outro ideal, é Ricardo quem tomba morto.

Além do caráter sensacionista desta novela, é possível encontrar nela, disseminados ao longo de seus climas vagos e sugestionados (sugestionáveis?), vários elementos que,

somente mais tarde, com o apogeu do Manifesto do Surrealismo, de André Breton, datado de 1924, viriam a ser conhecidos do grande público, ainda que Apollinaire, em 1917 já tivesse usado o termo surrealismo. Ora, se Sá-Carneiro morreu em 1916, não se pode atribuir-lhe caráter eminentemente surrealista – mas é perfeitamente visível que sua escritura se encontra marcada pela busca do acesso às zonas profundas do psiquismo humano:

*Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela,
Marta folheava um livro...*

A desventurada mal teve tempo para se voltar...

*Ricardo puxou de um revólver que trazia escondido
no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar
um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à
queima-roupa...*

*Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredara
pé do limiar...*

*E então foi o mistério... o fantástico mistério da minha
vida...*

*Ó assombro! Ó quebranto! Quem jazia estiraçado
junto da janela, não era Marta – não! -, era o meu
amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos
meus pés! – caíra o seu revólver ainda fumegante!...*

O trecho acima, retirado da parte final da narrativa, aponta para o caráter insólito e surreal defendido neste estudo e que, além disso, revela o modernismo de Sá-Carneiro. Ao explorar este conflito entre a vida vivida – a morte de Ricardo – e a pensada – a morte de Marta-, em uma cena ilógica do ponto de vista da realidade – Ricardo atira em Marta e tomba morto -, Lúcio elabora imagens liberadas que valorizam o inconsciente, a associação livre, a modificação das estruturas do mundo físico, e essas características narrativas constituem aspectos fulcrais das propostas do surrealismo de André Breton.

Ao contrapor sonho e realidade, o eu e o outro, Ricardo e Marta, ou o que seja, Sá-Carneiro cria uma outra realidade, super-realidade, distante do cotidiano mesquinho e redutor em que se encontrava, imerso em dívidas e insatisfeito com sua aparência. Além disso, Lúcio relata suas memórias em tom de conflito entre a realidade sensível, fática, e a imaginada, fruto de seu mergulho em um mundo profundo, conturbado de sensações e associações quiméricas, no encalço mesmo de um eu inadaptado à mera existência utilitária.

A cena final da novela, com a morte simbólica de Marta e real de Ricardo, reforça o ilogismo pretendido pelo surrealismo. Aceitar tal ilogismo como sendo a verdade contada por

Lúcio, ainda que inverossímil, segundo a lógica aristotélica, implica supervalorizar o inconsciente e a desautomatização da linguagem, num crescendo que leva ao estranhamento ou, como diria Sá-Carneiro, ao estrambótico.

Esse mundo estranho criado pelo autor, habitado por seres “estrambóticos” em busca do auto-conhecimento, pode suscitar um certo alheamento de Sá-Carneiro em relação à situação político-social em que se encontrava a Europa, sobretudo porque Paris, cidade onde ele morava e onde morreria em 1916, era um dos epicentros dos fenômenos anteriores à primeira grande guerra.

Partindo deste pressuposto, a obra do autor seria mera preocupação estetizante, posto que seus personagens, vivendo em Paris, mostravam-se alheios e impermeáveis às questões sociais. Contudo, o próprio Fernando Pessoa (Pessoa, 1985) faz a defesa dos orphistas ao afirmar:

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco

que com ela nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa.

De fato, ao explorar os problemas psíquicos do homem, o autor sensacionista não quer dizer, com isso, que está alheio ao panorama social, e sim que o ser humano, vítima do peso da vida em sociedade, mergulha em seu eu profundo em busca de um sentido para o não-sentido da existência.

Em sua obra, Sá-Carneiro atinge extremos das propostas simbolistas decadentistas, mesclando-as, entretanto, com elementos modernos. É por isso que explora a musicalidade das palavras, as sugestões cromáticas, um vocabulário que transmite esta idéia de um clima vago e impreciso, com sintaxe inovadora, o que é visível em toda a obra e, sobretudo, nos excertos abaixo:

Ah! como as horas que passamos solitários eram magentas...

E cada noite era uma nova voluptuosidade silenciosa.

Foi uma tarde triste, chuvosa e negra de fevereiro.

Eram quatro horas. Eu sonhava dela quando, de súbito, a encantadora surgiu na minha frente...

Por fim os nossos corpos embaralharam-se, oscilaram perdidos numa ânsia ruiva...

Na manhã seguinte, ao acordar, lembrei-me de que o poeta me dissera esta estranha coisa:

- Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto. Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele!

O narrador diz que as horas eram magentas, mas pode ser que elas não o tenham sido, e sim a lembrança do narrador imprime nelas este tom da cor do carmim, apelando para a intuição que o cromatismo desperta no leitor. Paralelamente, o caso do personagem que não percebe uma imagem especular também é sintomático do clima fantástico da narrativa: ao explorar a ilogicidade, permite que o leitor entre em contato com as sensações do narrador e a lembrança, muitas vezes estranha, que ele tem dos

acontecimentos, o que filtra os fatos narrados e instauram a ambigüidade e a plurissignificação.

Autor da *belle époque* que era, na esteira dos impressionistas e decadentes, numa postura à Baudelaire, deixa-se levar pela vida noturna de Paris, seu ambiente cultural. Em uma fala antológica, Ricardo Loureiro afirma sobre a cidade:

Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! Ao recordá-las longe delas – em miragem nimbada, todas me surgem num resvalamento arqueado que me transpassa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha em rodopio.

De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico.

Assim, não é apenas Lúcio que revela empatia por Paris, Ricardo também o faz, e de maneira hiperbólica. Contudo, nenhuma referência é feita aos conflitos políticos, aos dramas militares, às crises econômicas. Entretanto, por paradoxal que possa soar, a ausência de uma realidade fática não denota alheamento, e sim conota uma preocupação maior, com o mistério do ser e de ser,

ainda que este ser seja e esteja em uma realidade inexplicável e envolta em uma auréola.

De fato, é o inconsciente que domina a cena e perpassa toda a confissão. O início da narrativa é sintomático: *Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando direito na Faculdade de Paris...* Poeta por natureza, mesmo em sua obra em prosa, Sá-Carneiro deixa-se inebriar de lirismo e divagação existencialista – afinal, Marta existe ou é projeção? Ricardo e Lúcio são ou não capazes de saltar para a homossexualidade? Daí o porquê das imagens insólitas, das armadilhas discursivas, de seu processo de autoflagelação e autocontemplação envaidecida. Lúcio não sabia porque estava estudando direito em Paris pelo fato de não saber a razão do estudo, se sua busca maior era a do eu profundo, a do ser humano.

A novela combina, portanto, as três obsessões dominantes de Sá-Carneiro: o suicídio, o amor pervertido e a loucura. A fim de explorar este conteúdo temático, o plano de expressão de seus textos promovem a exploração dos sentidos, a atribuição do gênio artístico à quase totalidade dos personagens. Além disso, o discurso é notadamente ambíguo, sugestivo, como a cena anteriormente transcrita, em que Ricardo não se visualiza no espelho no momento mesmo em que Marta se entregava a Lúcio,

fato que cria a ambigüidade máxima da narrativa e é carregada de surrealismo: se Ricardo inexistente no momento da entrega, Marta existe realmente ou é projeção da parte de Ricardo que é amada por Lúcio?



3 CONSTRUÍDO A CONFISSÃO: IMPRESSÕES HOMOERÓTICAS

Tudo se me igualou num sonho rente,

E em metade de mim hoje só moro...

Mário de Sá-Carneiro

A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, escrita em tons impressionistas, em que predomina o gosto pelo estranho das imagens sensacionistas, como assinalado no capítulo anterior, é singular e provocante em sua abordagem da temática psicológica do duplo e da identidade problemática. O teor impressionista verifica-se notadamente nas analogias com o simbolismo decadentista presente na arte europeia, caracterizado pela busca do insólito, pelo cultivo da sugestão, pela aversão ao protesto social e político, na mesma medida em que abundam as sinestesias e a tradução do campo psicológico em termos de indecisão e coalescência de imagens: e são justamente as profusões imagéticas insólitas, vagas e coalescentes que traduzem um nítido desacordo (desconforto?) entre a realidade verossímil que não suportamos e a realidade inventada, criada, que torna menos sofrível o fardo da não-aceitação da condição humana.

Nesse sentido, e segundo Umberto Eco (1985, *Pós-escrito a O nome da rosa*), o romancista é um demiurgo e, ao

criar a obra de arte, deve elaborar um mundo, mobiliá-lo, dar-lhe o contorno do possível, ainda que esta possibilidade fictícia seja, aos olhos da razão e da pequenez do cotidiano, impraticável. Ora, Sá-Carneiro, sabe-se, rompeu com a estética do fingimento poético, carregando suas obras com os laivos lancinantes de sua vida, sendo sua obra literária a antecipação de uma morte anunciada, espécie de auto-flagelo capaz de libertar o autor de uma realidade massacrante e de uma vida real incompatível com uma outra esfera, irreal e, portanto, um fardo a ser descartado. Logo, ao elaborar uma narrativa fantástica e surreal, o autor busca, em seus personagens, em seu mundo, uma espécie de alternativa às máscaras pessoais: incapaz de desdobrar-se em heterônimos, cria personagens à sua própria imagem e semelhança, dando-lhes um fim bastante próximo do fim mesmo de sua quase existência: a perturbação psicológica, a descoberta do desejo homossexual, o mascaramento desse desejo, a morte como possibilidade – e tudo isso atua como anúncio de uma tragédia real, a morte do autor, seu suicídio.

De fato, as obsessões dominantes na narrativa, espécie de fio condutor da trama e da fábula, o que Tomachevski (in Teoria da Literatura, 1978) conceituou como motivos, podem ser assim esquematizadas: o suicídio, o amor pervertido e a demência.

A obra em questão nasce no momento mesmo em que a prosa de ficção estava abandonando modelos realistas em função de um estudo maior da subjetividade, da fragmentação do homem, da questão do tempo interior da consciência. Nesse sentido, as tendências que abalaram a unidade da poesia - e a narrativa de Sá-Carneiro é uma prosa poética - sobretudo o futurismo, o sensacionismo e o paulismo, repropuseram a questão da imagem, do delírio, da fantasia em termos de uma psicologia mais audaciosa e mais interessada no caótico da alma humana, mesmo quando ela é criada por um processo de alucinação.

3.1 A impressão, tal qual nós a fantasiamos, ameniza a realidade

Palavras são pontes.

Ferdnand Ebner

Ainda que a linguagem de Sá-Carneiro encontrasse eivada de tradição romântica e simbolista e, portanto, não possa ser considerada sintaticamente ousada, sua criação imagética, por outro lado, propõe uma divisão aguda da personalidade, num projeto de auto-sondagem, de enfrentamento do beco sem-saída de um eu-profundo, não-aceito e mascarado em uma dicotomia que é, em sua

gênese, fruto da dicotomia dilacerante da personalidade do sujeito. Considerando esse aspecto da tipologia da personagem dividida e da ambigüidade do mundo, a *Confissão de Lúcio* é uma obra importante dentro do contexto do modernismo existencialista e da teoria do duplo: ao revelar os problemas existenciais de um sujeito desajustado, dividido e inadaptado para a vida, o autor confirma na prosa um processo também visível em sua poesia, como é o caso do poema abaixo, retirado de *Indícios de ouro*:

Apoteose (fragmento)

*Mastros quebrados, singro num mar de Ouro
Dormindo fogo, incerto, longemente...
Tudo se me igualou num sonho rente,
E em metade de Mim hoje só moro...*

*São tristezas de bronze as que inda choro –
Pilastras mortas, mármore ao Poente...
Lajearam-se-me as ânsias brancamente
Por claustros falsos onde nunca oro...*

*Desci de Mim. Dobrei o manto de Astro,
Quebrei a taça de cristal e espanto,
Talhei em sombra o Oiro do meu rastro*

*Findei... Horas-platina... Olor-brocado...
Luar-ânsia... Luz-perdão... Orquídeas-pranto...*

Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...

O poema acima apresenta o motivo recorrente mais explícito da obra carneiriana: a angustiada incapacidade de construir uma personalidade coesa e organizada com a qual possa

relacionar-se com a realidade. Essa angústia existencial evidencia-se no verso *E em metade de Mim hoje só moro*, em que o vocábulo só é ambíguo e revelador – só é sozinho ou somente? Em qualquer caso, revela um eu dividido, incompleto, agonizante, e o motivo da divisão é primeiro terceto: o sujeito lírico considera-se habitante de uma realidade superior, astral, e no processo de descida para habitar o mundo real e físico, com a vida cotidiana banal e sufocante, ele se perde e se angustia.

E é neste sentido que se depreende a temática da obra *A Confissão de Lúcio*. O tema de uma obra literária guarda relações intrínsecas com um enunciado essencial que a delimite e elucide. Nessa narrativa, evidencia-se um triângulo amoroso que se dissolve com a morte de um de seus vértices. Contudo, a versão determinada pela justiça no decorrer do processo judicial não coaduna com versão do narrador, e é justamente desse embate de diferentes posicionamentos que possibilita afirmar: a realidade, tal como nós a suportamos, nem sempre é verossímil. E por isso é necessária a impressão, capaz de recriar uma atmosfera libertária o bastante para nos redimir.

O final trágico, estranho e estrambótico, materializado na tragédia real e imaginada, resulta de um progresso, de um caminhar de sensações algo delirantes dos dois personagens

masculinos centrais, o escritor Lúcio Vaz, que embora devesse demonstrar-se lúcido, guiado pela luz, afirma várias vezes duvidar de sua lucidez, e o poeta Ricardo Loureiro, poeta rei, digno de louros, poeta maior.

Determinado a esclarecer os fatos passados, o que confere à narrativa teor memorialista, o personagem-narrador, Lúcio Vaz, apresenta-nos, no início da obra, uma espécie de introdução e revela sua intenção de finalmente falar sobre um crime de que o acusaram e por que fora condenado a dez anos de prisão, pena já cumprida e nunca contestada.

Feita essa ressalva, Lúcio inicia a narrativa falando ora de si, ora de seu amigo Gervásio Vila-Nova, um conhecido de Lisboa que se torna seu companheiro de todas as horas em Paris, cidade para a qual o narrador se dirigira com o propósito de estudar Direito, mas onde só fazia perambular entre locais freqüentados por artistas e intelectuais, fato diretamente ligado à experiência pessoal de Sá-Carneiro. A descrição que o narrador confere a Gervásio, mais apropriada a uma pessoa do sexo oposto, já nos permite antever o impasse em que se encontrava o jovem artista boêmio: o interesse sexualizado pelo mesmo sexo será uma constante em sua trajetória, e força motriz de seus relacionamentos e de sua compulsão para o delírio.

A escolha de uma universidade estrangeira, e sobretudo Paris, como reforço do desejo expresso pelo narrador “sedento de Europa”, é um primeiro sinal de escapismo neo-romântico, tendência ao refúgio no universo onírico, ao misterioso, ao fantástico, como se confirma nos demais índices de sua apresentação, como “vagabundo de minha mocidade”. Já a descrição de Gervásio, em especial os trechos “companheiro de todas as horas” e “estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado”, trazem a sexualidade para o primeiro plano da narrativa. Afinal, o narrador relata um certo clima de envolvimento interpessoal entre si e Gervásio, já que a descrição do amigo encontra-se eivada de muitas impressões e hipóteses subjetivas, sinalizadas em expressões como *perturbava o seu aspecto, evocavam cilícios, Perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos sutis*.

A dinâmica das impressões, fruto de uma constante tensão entre a impressão e o surreal, já tão presentes na apresentação da obra, será um constante apelo estilístico do narrador. Afinal, a realidade objetiva é filtrada, selecionada pela digressão do narrador, que divaga de modo translúcido ao recobrar, no presente, a narração de fatos passados. O teor sexualizado das impressões que Lúcio revela neste início de suas memórias, irá repontar aqui e ali, representando um estado de espírito que

governa muitas das situações da obra. Ora, Freud (1967, *Obras Completas*) demonstrou que a sexualidade reprimida se deixa vaziar nas relações cotidianas. E não é preciso fazer muito esforço para perceber que esta impulsão sexual forma um tecido muito bem costurado entre o narrador e seu próprio estilo.

Mais à frente, ao se referir a Gervásio, Lúcio atribui a ele traços femininos que, em tese, são também seus, ao afirmar: *Uma dessas criaturas que se enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecaram. Todo fogo! Todo fogo!* Necessária se faz a análise particularizada dessa questão sexual. A psicanálise revela que a sexualidade pode ser sublimada, disfarçada em certos comportamentos. Partindo desse pressuposto, o estilo alongado, digressivo e voluptuoso de Sá-Carneiro tem uma seiva sexual intensa, artisticamente disfarçada. O âmbito da arte é o de uma contínua sublimação da sexualidade, e não é apenas o estilo do autor que revela isso, a caracterização espacial e de personagens confirma tal conotação: os três protagonistas masculinos são artistas e vivem em ambiente artístico: o escultor Gervásio e os escritores Lúcio e Ricardo.

O escultor (Gervásio) molda a obra artística e cria o objeto a partir da transmutação de uma massa amorfa, moldada mimeticamente à medida em que adquire formas

cognoscíveis aos olhos do espectador. O poeta (Ricardo) cria imagens via discurso que são capazes de sugerir o objeto retratado a partir de imagens ficcionais diferentes de imagens mentais: diferentes e mais ricas, pois dependem do grau de abstração não só das imagens criadas como também das inter-relações que o leitor tem com as mesmas. O dramaturgo (Lucio) presentifica escultura e leitura em um ato de delírio catártico coletivo, em que leitor, texto e escultura são análogos e complementares, partes integrantes de uma dinâmica de total reconstrução da realidade. Isso confirma a preocupação estetizante da obra e antecipa e traz para um plano de destaque o caráter redentor da arte – ao propor uma nova dimensão, marcada pela beleza, pela verdade, pela recriação do que é meramente sensível e concreto, a arte é capaz de redimir o homem de seu sofrimento vivido e experimentado no plano físico: a arte atenua a dor de viver, e é isto que os personagens artistas de Sá-Carneiro, eles próprios habitantes deste mundo astral, confirmam.

Num segundo momento da narrativa, Lúcio e Ricardo são apresentados por Gervásio, e nasce entre ambos uma cumplicidade imediata e crescente:

- Ah... sabe? Temos que esperar ainda pelo Ricardo de Loureiro. Também está convidado. E ficou de se encontrar aqui comigo. Olhe, aí vem ele...

E apresentou-nos:

- O escritor Lúcio Vaz.

- O poeta Ricardo de Loureiro.

E nós, um ao outro:

- Muito gosto em o conhecer pessoalmente.

Pelo caminho a conversa foi-se entabulando e, ao primeiro contato, logo experimentei uma viva simpatia por Ricardo de Loureiro. Adivinhava-se naquele rosto árabe de traços decisivos, bem vincados, uma natureza franca, aberta – luminosa por uns olhos geniais, intensamente negros.

É isso! No momento da apresentação, o narrador diz *E nós um ao outro* (grifo nosso), com o que deixa o índice para a compreensão do que de fato se passou: o um de Lúcio vê em Ricardo sua outra parte, e Ricardo vê o mesmo em Lúcio. O desejo e a projeção nascem juntos, e a profunda amizade a que se refere o narrador é, na verdade, uma relação sexualizada, porém eivada de ambigüidades e sublimações. Como os protagonistas não assumem esta relação, a ponte de concretização do desejo será Marta.

Posteriormente, Lúcio, Ricardo e Gervásio encaminham-se para a festa da loira americana, sensual e lésbica

que lhes confessa o desejo de ser uma artista não da arte, mas do sexo. É neste momento da narrativa que o simbolismo fulcral do fogo e da água torna-se mais explícito e intrigante, na medida em que a americana descreve como gostaria de realizar uma festa em que fogo e luz, e carne e cores, e água e perfumes, e sons e arrepios pudessem penetrar sua carne, dimaná-los, esvaí-los e matá-los. A fala abaixo, da americana, é particularmente rica em simbologias, com a presença inquietante de elementos naturais associados a excitação e sexo, em uma espécie de rito carnal em que os elementos aquático e ígneo perpassam a narrativa e constroem o desejo:

Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – mas de desejos espiritualizados de beleza – ao mergulhar minhas pernas todas nuas na água de um regaço, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes elétricas, luminosas...

Para Gervásio, que encara a voluptuosidade como uma arte, o artista não valia pelo que fazia, e sim pelo que era, e ele deveria ser mais valorizado que a obra em si. Analogamente, *Confissão* é, em grande parte, um esforço de desestetização da arte e estetização das pessoas, como se as verdadeiras obras de arte

fossem as pessoas. É nesse sentido que a palavra é usada para esculpir pessoas, com a transmutação de um código em outro: da literatura, materializada via discurso, nasce a escultura, metaforizada via alucinação e estetização.

Quando finalmente a festa idealizada pela americana se realiza, os três são convidados a participar do estranho acontecimento. Ao descrever o palácio, predomina a ambientação típica simbolista, uma mistura de impressionismo e expressionismo que serve de pretexto para a liberação de um imaginário algo artificial e escapista (surreal), por um lado, sem perder o tom erotizante, por outro. E é o caráter juvenil de apresentação do elemento arte que irá corresponder a uma elevação artística do elemento humano.

Após a ceia, uma alusão alegórica à última ceia, a americana, em cuja túnica todas as cores enlouqueciam, confessa o desejo de mostrar aos presentes, na prática, suas teorias sobre a arte da sensualidade. Segue-se uma profusão de sinestesias muito mais imaginárias que reais, o que tipifica o processo surreal e sensacionista em que a escultura se engendra: fogo e água constituem sua matéria prima. Veja:

Depois da ceia, é o espetáculo – o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas idéias sobre a

voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!

O sinestesismo exagerado é um recurso do narrador quando não deseja dizer nada de definitivo e claro, e sim permanecer no domínio onírico do arbítrio da sugestão imagética que a própria literatura cria. E cada vez mais o dilúvio de imagens dispersas evoca a sexualidade para, estranhamente, transformá-la em uma espécie de impotência. Diz o narrador:

Éramos todos alma. Desciam-nos só da alma nossos desejos carnaís.

A dança, expressão corporal definidora de um movimento, espécie de plasma anterior à escultura já iniciada pela fusão do fogo à água, protagonizada pela americana e suas bailarinas, que mais tarde Ricardo classificaria de Orgia do Fogo, deixa profundas impressões em Lúcio e Ricardo. Nesta etapa da narrativa, Gervásio sai de cena, e os dois amigos escritores podem estreitar laços, e Ricardo volta a evocar a metáfora da alma humana ao afirmar que sua alma não apenas se angustia, mas sangra. A partir daí, todos os elementos factuais que poderiam levar a uma narrativa substancial acabam se evaporando, posto que a intenção

do narrador, e mesmo de Ricardo, quando este tem voz narrativa, são sempre pretextuais, pois o impressionismo predomina sempre.

Essa orgia do fogo propõe a transmutação do sagrado e do profano, do real e do imaginário. A ceia e a dança principiam a criação do outro ideal de Lúcio e de Ricardo: a americana irá servir de material, gesso, barro, metal, para a escultura de Marta. E o cinzel de sua elaboração é o inconsciente de Lúcio e Ricardo, suas projeções íntimas, seu desejo sublimado e reprimido pelos papéis que precisam desempenhar. Assim, o desejo homossexual catalisa as impressões de Ricardo e Lúcio quanto à americana, e a imagem desta mulher loira irá preencher uma lacuna que existe na relação entre eles, a da aparência feminina que Lúcio deseja possuir em Ricardo e que este deseja oferecer-lhe.

Existe, de fato, um travamento psicológico que segura a narrativa, caso das inúmeras referências de Ricardo à cidade de Paris, que se afunilam numa impressão penumbriada perturbadora. Contudo, a fuga do real se mostra um recurso para escancarar aspectos da alma humana, e se é verdade que algumas passagens retardam a narrativa, porque filtrada pelo crivo das impressões, a confissão do personagem narrador segue confirmando o poder de criação da arte: a criação de diversos elementos estéticos em profusão – a poesia, a música, a dança, o



drama, **A PESSOA**, objeto artístico por excelência, criação máxima do artista, demiurgo modesto que cria um mundo ficcional a partir do poder do discurso.

3.2 De ternuras e afetos: confissões homoeróticas

Quem olha para fora, sonha.

Quem olha para dentro, desperta.

Carl G. Jung

Com o desenrolar do relato, a postura do narrador mostra que a amizade e o afeto entre ele e Ricardo aprofunda-se de modo sexualizado, embora a ambigüidade e a sublimação do desejo ainda se mostrem bastante presentes. Os diálogos entre eles constituem uma espécie de troca de impressões periféricas, densas, mas amarradas por um infalível desejo de passar das ternuras para os afetos mais intensos. Ponto alto desses diálogos é quando Ricardo diferencia afeto e ternura:

Entretanto, estes desejos materiais – ainda lhe não disse tudo – não julgue que o sinto na minha carne; sinto-os na minha alma. Só com a minha alma poderia matar as minhas ânsias enternecidas. Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas

que adivinho estimar – e assim satisfazer, isto é, retribuir sentindo as minhas amizades.

Ora, a leitura atenta da fala de Ricardo permite-nos ver que não é o corpo que produz os apetites sentidos como tais, mas sim a mente, a alma, que, saudosa dos desejos do corpo, que ele de certa forma não quer (ou não pode?) realizar, precisa sentir e satisfazer o impulso sexual. Logo, a ausência de satisfação que só corpo poderia propiciar leva a alma de Ricardo a buscar, como supletivo, as formas artísticas, a poesia, num processo de transferência e repressão de sexualidade, processo a que a psicanálise freudiana (Freud:1967) chama de sublimação. O que ocorre é uma semelhança intertextual entre o drama vivido pelo personagem e o vivido pelos entes criados por ele em sua ficção.

Nunca satisfeito, o desejo transferido para a arte acaba perpetuando a insatisfação, o que trava a objetividade pretensamente buscada, mas paradoxalmente negada pelo narrador. A despeito de tantas digressões, a narrativa progride, tramada e executada por Lúcio no ímpeto de provar sua inocência, o que, de certa forma, alimenta o suspense e atrai a atenção do leitor para o relato memorialista e retira o peso das excessivas impressões e digressões.

Do ponto de vista do eixo narrativo verossímil, tal qual proposto por Aristóteles em sua *Poética*, o leitor já sabe dos seguintes elementos factuais: Lúcio cumpriu sua pena; alega inocência, mas não recorreu da sentença; pretende inocentar-se pelo relato; teve uma estreita amizade com Gervásio; teve uma estreita amizade com Ricardo; houve a festa no palacete da americana; a amizade entre Lúcio e Gervásio é interrompida, dando espaço à amizade entre Lúcio e Ricardo.

Contudo, apesar da aparente verossimilhança que perpassa o relato de Lúcio, o mesmo é entrecortado por impressões e frenesis sensacionistas que retiram da obra seu caráter meramente memorialista, podendo ser, até mesmo, fruto da ilusão, da alucinação e do mascaramento repressor da sexualidade. De fato, o leitor parece aguardar o nó que irá ligar a história do narrador-personagem a seu estado presente de homem egresso de um cárcere de dez anos.

Após um longo período de íntima amizade, Ricardo regressa a Portugal, à cidade de Lisboa. Quando Lúcio o reencontra, nota que o amigo, em tese recém-casado, mudara sensivelmente em sua aparência: feminilizara-se. Esta é uma impressão definitiva de Lúcio a respeito do amigo, e ambos retomam a antiga amizade.

A respeito da esposa de Ricardo, o narrador mais esconde do que revela sua real existência, deixando no leitor uma sensação de que a mesma não passa de uma criação de Ricardo, fruto de sua necessidade de materialização de um desejo de afeto por Lúcio, e não apenas ternura; e Lúcio parece acreditar na existência de Marta como forma de também desfrutar do contato sexual com Ricardo, o que, do contrário, pareceria condenável e sujo.

Em uma de suas referências a Marta, Lúcio confirma o processo de transmutação do discurso em escultura, já preconizado durante a ceia da americana. Marta, esta mulher sem voz, sem passado, sem lembrança, é uma criação, uma escultura proposta por Ricardo para solucionar o dilema da homossexualidade: a duplicação do self é o que vai permitir a materialização do desejo. Lúcio afirma:

... esta mulher não tinha recordações; essa mulher nunca se referia a uma saudade da sua vida. (...)

Quem era, mas quem era afinal essa mulher enigmática, essa mulher de sombra?

E Ricardo confirma:

- Ai como eu sofri... como eu sofri!... Dedicavas-me um grande afeto; eu queria vibrar esse teu afeto –

isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se te beijasse, se enlaçasse, se te possuísse... Ah! mas como possuir uma criatura do nosso sexo?...

Devastação! Devastação! Eu via a tua amizade, nitidamente a via, e não a lograva sentir!... Era toda de ouro falso...

Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A... Ela é só minha – entendes? é só minha!... Compreendemo-nos tanto que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós dois...

A leitura do fragmento deixa explícito o processo de elaboração da escultura: ela é fruto de um processo alucinatório de devaneio e ilusão quimérica dos personagens Lúcio e Ricardo; este se refere a ela como sendo uma criação sua, e, é interessante notar, que faz uso de maiúsculas alegorizantes ao descrevê-la: **criei-A**. Portanto, se ela é uma criação, e se a arte é uma forma salvação redentora do homem, ela é uma obra de arte, uma escultura materializada via discurso, a partir das ambigüidades e do clima vago presentes na novela, sendo vários os índices discursivos de seu processo de criação, como, por exemplo: é uma mulher

enigmática e sem passado; ninguém a enxerga, à exceção de Lúcio e Sérgio; Ricardo assume sua criação; Lúcio reconhecer que o beijo de Ricardo tem o mesmo sabor e mesma cor do beijo de Marta; Ricardo diz que sua imagem não se reflete no espelho no mesmo momento em que Lúcio e Marta estão juntos...

Lúcio fica sabendo que o amigo a trouxera de Paris, mas seus esforços para saber quem ela era são inúteis. A fixação de Lúcio pelo passado de Marta transforma-se em atração, e materializa-se em envolvimento sexual. Marta e Lúcio iniciam um romance que, ao que parece, conta com a aprovação de Ricardo. É sintomático que os demais freqüentadores da casa do poeta nunca se referem a Marta, apenas o russo e músico Sérgio Warginski, por motivos posteriormente identificados – Ricardo/Marta traía Lúcio com Sérgio, o músico, motivo para que este também participe do delírio artístico da tríade Lúcio, Ricardo e Marta e a transforme em um quadrado. Outro fato inusitado é a similaridade de pensamento entre o casal Marta e Ricardo, sendo que aquela concorda com todas as teorias deste, apenas acrescentando idéias e detalhes a tudo que o marido apregoa.

Assim, o que temos é a configuração de um triângulo amoroso, cujos vértices seriam Lúcio, Ricardo e Marta. Entretanto, se considerarmos Marta (...essa mulher de sombra...)

fruto da criação de Ricardo, aceita pelo delírio de um alucinado Lúcio (ironicamente "lúcido"), não se trata de um triângulo, e sim de uma relação homossexual que necessita da criação de uma figura feminina que torne aceitável o desejo carnal que os poetas sentem um pelo outro.

Outros indícios da não-existência de Marta são elencados: nas palavras de Lúcio, ela é uma mulher enigmática, Lúcio não revela remorsos por estar com a mulher do amigo, o beijo que Ricardo dá em Lúcio tem o mesmo sabor do beijo de Marta. O trecho reproduzido abaixo, resultado da sugestão impressionista, estabelece uma sugestão poética particularmente reveladora:

*... começou a parecer-me, não sei porquê, que nunca
a possuira inteiramente; mesmo que não era possível
possuir aquele corpo inteiramente por uma
impossibilidade física qualquer: assim como se ela
fosse do meu sexo! E ao penetrar-me esta idéia
alucinadora, eu lembrava-me sempre de que o beijo
de Ricardo, esse beijo masculino, me soubera às
mordeduras de Marta; tivera a mesma cor, a mesma
perturbação...*

Paralelamente a essa série de evidências de que Marta não existe de fato, ela se torna, a cada dia, mais distante e fria

para com Lúcio, que resolve segui-la e descobre que a mesma vem se encontrando com outro homem. Como a narrativa é estranha, em uma ocasião Lúcio segue Marta, mas encontra Ricardo indo à casa do russo Sérgio Warginsky, por quem Ricardo confessa adivinhar ternuras. Isso leva o leitor a crer que agora sim existe um triângulo de fato, composto por Lúcio, Sérgio e Ricardo/Marta.

3.3 A morte e a morte de Ricardo: tragédia anunciada

O ser humano é a soma de suas fantasias.

Henry James.

Um aspecto importante é o fato de Lúcio afirmar como sua uma idéia que, anteriormente, já fora defendida por Ricardo. Ele diz que seus afetos sempre foram ternuras, e isso contribui para a tese da necessidade de invenção de Marta para viabilizar a ligação carnal entre os dois amigos. Nessa época, Lúcio, que já finalizara sua peça *A Chama*, entrega-a a um empresário para que a produza e execute. Após ficar exultante com a obra, Santa Cruz de Vilalva decide interromper o espetáculo pelo fato de Lúcio desejar mudar seu final. Com a interrupção, Lúcio decide queimar os originais.

Lúcio e Ricardo passam um tempo sem se terem conversado ou escrito. Esse período é essencial para a compreensão dos pontos obscuros difundidos na narração. Partindo do pressuposto de que Ricardo possui ternuras, e não afetos, (idéia a ser compartilhada por Lúcio), a diferenciação desses dois sentimentos pode explicar a origem da necessidade de criação de Marta.

Em tese, o afeto é uma exigência do corpo, e liga-se à sexualidade, enquanto a ternura, como explica Ricardo, seria uma contemplação doadora. Logo, se a ternura associa-se à alma, e o afeto é uma necessidade carnal, Ricardo possui uma alma que produz ternuras, sendo um doador de carinho, mas sente que o seu vazio de afetos é a revelação de um horror de si mesmo, e por isso ele se nega e sofre, sua alma sangra.

Essa confissão desesperada de Ricardo é seguida de uma excitação histérica, e ele revela ao amigo que Marta seria uma espécie de comunhão entre eles: se Marta era uma parte de sua alma, ele deveria entregá-la a Lúcio para que, dessa forma, pudesse concretizar suas ternuras e seus afetos, como se dependesse desse outro eu, feminino, para que a relação carnal entre eles se tornasse possível, posto que, sem afeto, Ricardo jamais poderia responder ao afeto de Lúcio.

Logo, Marta representa o elemento feminino capaz de aproximar os amantes e as formas artísticas que eles representam, poesia e drama, e assim viabilizar sua conjunção carnal e evitar o sentimento de culpa. Trata-se de uma criação-projeção de Ricardo, compartilhada pelo discurso delirante de Lúcio, como já assinalado no item anterior, em que a materialização da escultura de Marta fica evidente a partir dos indícios discursivos. Na cena final, Ricardo conduz Lúcio ao quarto da residência dele (Ricardo/Marta) e atira em Marta, sendo que esta desaparece e, de fato, é Ricardo quem morre. O resto é o óbvio: Lúcio é incriminado, cumpre sua pena, relata suas memórias, mas não convence o leitor de sua inocência. Ricardo pode ter cometido o suicídio, ou pode ter sido morto por Lúcio, charada a ser elucidada a posteriori.

De importante, a seguir, fica a temática da duplicação do self, das analogias entre o fogo e seus termos correlatos, da sublimação do desejo, do simbolismo do fogo e da água, do existencialismo: aspectos que constituem o cerne da *Confissão de Lúcio*, paralelamente às referências ao poder de criação da arte e sua diversificada produção de elementos estéticos: a dança, a música, a poesia, o drama, a ESCULTURA. Afinal, a novela explora todas essas formas artísticas de modo magistral, como confirmam os episódios a seguir relacionados: a dança da



americana durante a orgia do fogo; o recital de Narciso do Amaral ao piano; os poemas de Ricardo de Loureiro; o drama *A Chama* de Lúcio Vaz; a projeção de Marta, obra-prima de Ricardo.

Uma retrospectiva da confissão de Lúcio, revela que ele acaba de cumprir pena de dez anos pelo assassinato de Ricardo, embora alegue inocência. O crime, portanto, é um fato social e carece, na esfera legal, de um culpado. Se o leitor não acreditar na tese proposta por Lúcio, segundo a qual a realidade é inverossímil, parece óbvio que Lúcio matou Ricardo, tese confirmada pelos numerosos indícios da não-existência de Marta, a qual, segundo Lúcio, foi procurada (em vão) e não encontrada pela polícia após o crime.

Na hipótese de Marta ser uma pessoa real, ela seria testemunha de duas possibilidades distintas: o suicídio de Ricardo ou o assassinato cometido por Lúcio. Nos dois casos, bastaria seu depoimento para que o mistério se dissipasse e fato real, a morte de Ricardo, fosse esclarecido de modo objetivo, embora, nesses dois casos, aceitar sua existência seria aceitar o estado demencial de Lúcio, pois ele afirma que Marta estava lá e que o tiro fora disparado contra ela por Ricardo. Afinal, reconhecer que Lúcio estava não-lúcido não implica reconhecer que ele mente,

pois pode ter criado uma realidade verossímil para si, demente que estava, e inverossímil para a polícia e a crítica.

Na hipótese muito mais plausível da inexistência de Marta, duas hipóteses se configuram, idênticas às anteriores: Ricardo suicida-se ou é assassinado por Lúcio. Os desdobramentos, contudo, são bem distintos. Se Marta era uma projeção do narrador na figura do amigo, ou uma criação deste para corresponder aos anseios do demente amigo, não importa muito. Importa o fato de que ambos se satisfaziam com essa projeção e criação. No momento em que tal situação deixa de corresponder aos anseios de Lúcio, ou de Ricardo, ou de ambos, existe a necessidade do corte do cordão umbilical, Marta, elemento de transposição artística que precisa ser aniquilado: seja porque Lúcio deseja possuir o amigo-amante em toda sua completude, seja porque Ricardo deseja ser possuído pelo amigo-amante em toda sua completude. Contudo, a efetivação desse desejo implica realizar o salto para o homossexualismo, salto para o qual um deles, parece, não estava preparado.

Assim, tanto em Lúcio quanto em Ricardo, o abandono da alma em favor do corpo exige a morte da alma, e é por isso que Marta é simbolicamente eliminada, por representar a eterna impossibilidade da materialização da ternura em afeto. A presença simbólica de Marta, portanto, mascara a impotência que, ademais,

não quer ser reconhecida por Lúcio. Logo, parece descartada a hipótese do suicídio, sendo mais possível a do homicídio praticado por Lúcio, incapaz que era de realizar o salto proposto por Ricardo: eliminar Marta e partir para o exercício pleno do afeto e, conseqüentemente, do homossexualismo.

Ao propor para Lúcio um salto para a vida real, Ricardo propõe a Lúcio um salto para a consecução dos desejos do plano físico e concreto. Se aceitarmos esta tese, outros alcances da obra de Sá-Carneiro podem ser vislumbrados. Um deles, de fulcral importância, é a questão do sujeito, essa pseudo-fortaleza denominada *ego*, *self* ou *consciência*, dependendo da orientação teórica. Nesse sentido, o homem moderno é um ser dividido, fraturado, que ora busca um sentido do mundo, ora suspeita que esse sentido está num tu ideal, ora crê que esse sentido está nos escombros do próprio eu.

A julgar pelo comportamento de Lúcio, pode-se dizer que ele buscou neuroticamente um tu ideal que pudesse amar, um tu que seria a dimensão mais profunda de seu próprio eu. Ao encontrar em Ricardo esse tu, Lúcio, paradoxalmente, é tomado de amor (amor culpado, reprimido) e compulsão assassina (compulsão motivada pelo desejo de aniquilar o homossexual dentro de si).



Lúcio encontra em Marta a metáfora em que mentalmente metaboliza Ricardo, o que alimenta o desejo do narrador durante certo tempo, e é o desejo da alma de bastar-se a si mesma. A alma, portanto, reluta em aceitar a existência física e erótica do outro, o tu ideal, Ricardo. Se compararmos Lúcio à Alma, e Ricardo a Eros, a Alma (Psykhê/Lúcio) não tem competência para conquistar o Outro ideal (Eros/Ricardo), sem feri-lo com uma chama. Simbólica e analogamente, a peça de Lúcio se intitula *A Chama*, em uma outra referência ao mito de Psykhê, pois esta involuntariamente fere Eros com uma chama e passa depois muito tempo a procurá-lo, e a peça promove este diálogo intertextual entre a peça, o mito e a realidade fantástica vivida (sonhada!?) por Lúcio e Ricardo.

É fato que a conjunção carnal dispensa a alma, pelo menos enquanto se materializa. Portanto, Marta representaria a alma de Ricardo e de Lúcio, e deveria sumir para propiciar o amor carnal de fato entre os dois malfadados amantes. É preciso que a alma pereça, e é por isso que a simbólica Marta deve perecer. Entretanto, a morte do símbolo exige a morte do ser simbolizado. Ricardo mata sua alma, mata Marta. Já Lúcio, incapaz de anular sua própria alma, mata Ricardo, pois não consegue saltar do ideal fantástico em que se encontrava para o real possível que

vislumbra. Afinal, na ânsia de proteger sua identidade, aniquila aquele que a ameaçava.

Outra possibilidade de interpretação credita ao homicídio um duplo suicídio. Na verdade, ao disparar o revólver sobre Marta, sua projeção, Ricardo de Loureiro cai morto, o que é um suicídio. Como a enigmática e não absolutamente real Marta desaparece, surge um crime do qual Lúcio Vaz é acusado, e impotente para explicar tamanho absurdo, é condenado. Numa progressão, o crime-suicídio de Ricardo é também o suicídio de Lúcio, pois seu silêncio denota um estado pré-tumular. Nesse sentido, quando Ricardo aniquila a projetada Marta, suicida-se e arrasta consigo Lúcio, para que haja a reintegração do que se seccionara.

3.4 Sexo real e sexo verbal: analogias entre a libido e o discurso

O excesso de pesar ri.

O excesso de alegria chora.

William Blake.

Desde sempre, o sexo, a religião e a arte estiveram intimamente relacionados à história do homo sapiens enquanto forças apaziguadoras capazes de dissolver desigualdades,

embora situem a redenção do homem em pontos diferentes. De fato, assim como a fé aproxima o homem de Deus e, ao fazê-lo, leva-o mais para perto do paraíso perdido e, hipoteticamente recuperável, o sexo proporciona uma certa compensação para a perda, a carência e, sobretudo, a mortalidade inerente a todas as formas vivas, e cabe à arte, enquanto universo recriado e verossímil, aproximar o homem de ambas as forças.

Até certo ponto, em um universo repleto de privações e violenta opressão, a fruição do prazer sexual atua como momento de consolo para o homem. É por isso, inclusive, que ao criar a ficção literária, o escritor não raro apela para a temática da sexualidade e transporta o leitor a um ritual de contemplação dos espaços mais recônditos do inconsciente humano.

O simples fato de sentir-se vivo confere ao homem o desejo sexual e sua desafiadora encarnação de impulso para a vida que nele pulsa. Em todas as suas vertentes, sexo heterossexual e homossexual, entre casados e não casados, satisfeito e frustrado, culpado e inocente, carnal, platônico e patético, o sexo encontra-se presente na literatura pelo simples motivo de que o homem, em sua racionalidade, há muito desvinculou a prática sexual dos fins reprodutivos e partiu para a busca do prazer que a comunhão carnal lhe proporciona. Afinal, da assexualidade à

hiperssexualidade, passando pelos diversos estereótipos e arquétipos ligados ao assunto, pode-se afirmar que a arte explora todas as vertentes e opções do exercício da libido.

A literatura é pródiga em retratar a prática sexual de forma cômica, trágica, tragicômica... O leitor de Shakespeare, Oscar Wilde, Machado de Assis e tantos outros sabe que há diferentes formas de representação da libido humana nas páginas de uma obra literária. De fato, poucas coisas representam melhor a amarga consciência da incerteza da vida de forma tão inequívoca quanto o sexo e suas transgressões, perversões e recriações discursivas.

Nesse sentido, a repressão à libido é lugar-comum na história da literatura. Marilena Chauí (1984), entende a repressão sexual como um conjunto de interdições, permissões, normas e valores estabelecidos historicamente e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade. Ela postula que o sexo passou a ser encarado de forma diferenciada a partir da diferenciação entre necessidade (física), prazer (físico e psíquico) e desejo (imaginação, simbolização), o que se dá com os estudos oriundos da psicanálise, da sociologia e da antropologia durante o século XIX.

Ora, um leitor mais incauto pode pensar que a sexualidade presente na literatura é sempre explícita e atentatória

aos parâmetros da linguagem aceitável em uma obra de arte. Contudo, Bruno Bettelheim (1979) já deixou claro que mesmo as histórias infantis, em sua aparente ingenuidade, escondem jogos eróticos eivados de submissão, estupro, incesto e orgias. Desconsiderar as conotações sexuais de uma obra, mesmo que infantil, implica simplificar sua inteligência.

Assim, a partir de recriações nem sempre miméticas da realidade, a literatura permite-nos perceber como a sociedade transformou as diferenças anatômicas entre homens e mulheres (basicamente, a distinção entre a inveja do pênis e a inveja do útero) em papéis e tipos sociais e sexuais. Ao fazer isso, a ambigüidade constitutiva do desejo é reprimida, e a diferença e a multiplicidade sexuais são transformadas em um tormento, um crime, uma doença e um castigo.

Parece claro, agora, que parte do mistério e da atmosfera vaga presentes na novela *A confissão de Lúcio* são fruto desta mistura de tormento, crime, doença e castigo da qual Mário de Sá-Carneiro e Lúcio Vaz foram vítimas. A persona literária cai vitimada pela alucinação sexualizada da dicotomia Ricardo/Marta; o autor cai vítima de suas próprias alucinações e se suicida. Já o leitor de sua novela é vítima de um discurso impreciso e envolto na esfera do ambíguo e do fantástico.

3.5 Eros e Psique: o um e o outro de Lúcio e Ricardo

O sonho é a tentativa de satisfazer um desejo.

Freud

Freud (*Obras Completas*, 1967) é o primeiro a postular que Eros e Psique não constituem entes separados, e sim um só e mesmo ser: o desejo, Eros, que habita a alma, Psique. É sintomático que a peça escrita pelo personagem Lúcio Vaz, *A Chama*, revele exatamente um índice de leitura conotativo desse universo mítico e psicológico tão engendrado na novela de Mário de Sá-Carneiro, assim como se encontra presente em célebre poema de seu amigo Fernando Pessoa.

O mito de Psique, a bela mortal por quem Eros se enamora, foi amplamente difundido na literatura, tendo sido retratado por Fernando Pessoa da maneira abaixo descrita:

Eros e Psique

*Conta a lenda que dormia
Uma princesa encantada
A quem só despertaria
Um infante que viria
De além do muro da estrada.*

*Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.*

*A princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.*

*Longe o infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela ignorado.
Ela para ele é ninguém.*

*Mas cada um cumpre o Destino—
Ela dormindo encantada
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.*

*E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.*

Os dois últimos versos do poema, ao explicitarem que *ele mesmo era a Princesa que dormia*, revelam a gênese das perturbações de Lúcio e Ricardo: ao procurar o outro além de si próprios, acabam criando e aceitando como real a figura de Marta, quando na verdade são eles próprios que se escondem atrás da persona de Marta. Marilena Chauí (Chauí, 1984), citando Freud, diz que este será o primeiro pensador a captar que Eros e

Psique não são dois seres autônomos buscando perpetuamente um ao outro, e sim um único ser: Eros, o desejo, que habita Psique, a Alma, e, como no poema de Pessoa, em que o príncipe destemido busca a princesa encantada para descobrir que ele era ela, Lúcio procura em Ricardo a completude de seu ser, e ambos vêem em Marta a intersecção de seus eus, a conjunção de desejo e alma. Ela é, na verdade, uma criação de Ricardo para que possa ser possível colher os afetos de Lúcio, e este prefere acreditar na criação-alucinação do amigo-amante para evitar a dor de assumir o desejo homossexual.

Se persona, na tradição do teatro greco-latino, é a personagem criada, a máscara usada pelos atores, no idioma francês *personne* significa ninguém. Portanto, se Eros e Psique não constituem seres individuais procurando preencherem-se mutuamente, mas sim duas realidades complementares de um mesmo ser, desejo e alma, pode-se dizer que Ricardo/Marta simboliza o desejo que Lúcio nutre por um outro que é, em sim, um homem, mas representado, metafórica e simbolicamente, pela alma feminina esculpida via discurso pelos personagens da novela, em especial os índices ambíguos e vagos contidos nas falas de Ricardo e Lúcio, como já assinalado anteriormente neste capítulo.

Em um momento fulcral da narrativa, Ricardo afirma que só poderia ser amigo de uma criatura de seu sexo se esta ou ele mudasse de sexo. Partindo do pressuposto de que a amizade, no contexto, é eufemismo de relacionamento mais íntimo, é por isso que ele esculpe Marta: para que ela possa tornar possível a concretização de sua amizade não apenas com Lúcio, mas também com Sérgio.

Afinal, a ternura, para Ricardo não é um afeto ou um sentimento, e sim um prognóstico da alma. E somente depois de possuir as pessoas é que ele poderia sentir-se amigo delas. Como ele sente desejos não com o corpo, e sim com a alma, ele necessita esculpir Marta para que ela materialize a ternura em afeto. E Lúcio participa dessa criação simbólica porque, para ele, é conveniente acreditar que seus beijos não são dados em Ricardo, mas sim em Marta. Logo, a sublimação do desejo homossexual se realiza por meio de um discurso apaziguador-repressor dessa relação que mais se caracterizaria, dentro da mentalidade de Lúcio-Sá-Carneiro, como um crime, uma doença, um castigo. E a novela é a sua confissão.

4 O FOGO ENGENDRA A CONSTRUÇÃO

We only live, only suspire

By either fire or fire consumed.

T. S. Eliot

O leitor atento de Mário de Sá-Carneiro, em especial de sua novela *A Confissão de Lúcio*, ao ingressar nos meandros de sua tessitura imagética peculiar e simbólica, de imediato identifica no fogo e seus elementos análogos a força motriz, suporte catalisador, de sua forma literária. O fogo, associado à luz, à chama, ao ouro, à brasa, à faísca e demais símbolos recorrentes, permeia toda sua obra, servindo de paradigma para a intelecção de suas imagens poéticas.

O fogo é essencial ao processo de desconstrução, a partir do derreter real e irreal, e posterior reconstrução da escultura pretendida. Ao diluir a matéria e torná-la maleável, o fogo permite ao artífice dar à matéria novos contornos, novas significações.

De fato, mesmo a intitulação de suas obras denota sua obsessão por este elemento divino/demoníaco: *Céu em fogo*, *Indícios de Ouro*, *A Confissão de Lúcio* são reveladores da recorrência de sua obsessão. Seu simbolismo original e

perturbador, nas palavras de João Gaspar Simões, deve-se à sua exacerbada sensibilidade frente aos fenômenos da vida psíquica pressupostos pela escola simbolista. Se é verdade que o poeta não escolhe suas imagens, mas sim é escolhido por elas, que emergem de seu eu profundo e se impõem via discurso, a mera observação dos títulos acima elencados permite creditar ao simbolismo dos quatro elementos, notadamente o fogo, a chave para a leitura de Sá-Carneiro.

A psicanálise junguiana, ao definir arquétipos e o inconsciente coletivo, clareia as metáforas contidas na *Confissão*. Em última instância, a expressão lingüística consciente de imagens é posterior, a priori, de um inconsciente coletivo que alimenta a imaginação poética do sujeito, que retira dos símbolos arquetípicos universais os motivos recorrentes de um fazer artístico.

Segundo Gaston Bachelard, em sua “lei dos quatro elementos”, existe a predominância de um deles na produção poética e na esfera imagística de um autor porque é assim que as matrizes da imaginação atuam sobre o processo de criação. Não significa que um elemento exclua a presença de outro(s), e sim que ele se destaca, se superpõe e se multiplica em seus análogos. Vejamos a proposição de Bachelard:

Cremos possível fixar, no domínio da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme se liguem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E se é verdade que toda poética deve receber componentes de essência material, é ainda essa classificação que deve ser a mais fortemente aparentada com as almas poéticas... Para que uma imaginação se desenvolva com a constância suficiente para produzir uma obra escrita... é preciso que ela encontre a sua matéria, que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica.

No caso de Sá-Carneiro, a matéria, o elemento material que dá substância à sua obra, é o fogo, sendo complementares os elementos ar, água e terra, nesta ordem hierárquica. O elemento ígneo perpassa toda a narrativa, sendo usado até mesmo, apenas para exemplificar, para a adjetivação dos personagens, caso de Gervásio Vila-Nova.

O elemento aéreo permite a criação de metáforas surpreendentes, como as imagens associadas a asa, vôo, ascensão, queda, distância. O elemento aquático é usado em construções também interessantes, caso da dança erótica da

americana. Enfim, o elemento telúrico tem relevo menor, dado o caráter fantástico e esotérico da narrativa.

Sabe-se que uma das vertentes mais comumente difundidas pelo romantismo, ainda presente no simbolismo, a egolatria, leva à elaboração de imagens confessionais em que se torna difícil dissociar vida e obra, duas realidades que engendram uma unidade, um todo solidário. O autor, embora prenuncie o modernismo na literatura portuguesa, também se expõe e se revela em sua obra, sendo suas metáforas projeções e introjeções de seu eu profundo. E é justamente aí que o paradigma do fogo permite uma leitura mais reveladora de sua novela.

A cada capítulo, o autor tece uma rede de imagens que se congregam. Especificamente, agrupam-se em torno do fogo, do ouro e da luz. O fogo tanto pode ser físico, fenomênico, quanto interior e subjetivo, ora revelando estados de espírito dos personagens, ora caracterizando-os. O ouro refere-se a ambientes, texturas, vestes, e associado a uma série de materiais translúcidos, corrobora a imagística ígnea. Enfim, a luz, seja pura ou decomposta, empresta ao todo uma aura de claridade que contrasta com a atmosfera ambígua e vaga do relato. É isso, em suma, que revela o início da construção da escultura.

Ademais, a luz, matriz da cor, simboliza o plano da visão e do conhecimento, da lucidez, e de modo análogo ao fogo, físico e imaterial, também a luz associa-se a elementos sensíveis e ininteligíveis. A carga semântica das metáforas, portanto, revela ao leitor a tessitura da novela e, paralelamente, a da escultura. O jogo de mostrar e ocultar o plano do relato do plano da alucinação, num questionamento mesmo do que seja a verossimilhança aristotélica, tão centrada da logicidade do tecido literário, inunda o leitor da atmosfera imprecisa e psicológica da narrativa.

Fogo, ouro, luz são elementos que se encontram bem presentes no imaginário coletivo, sendo usual e partilhado pelo senso comum que seus significados simbólicos são os mesmos partilhados pelo narrador. Nesse sentido, as imagens se atraem, por analogia, por contraste ou oposição, o que ocorre nas passagens abaixo, por exemplo, em que os análogos se associam visivelmente:

O que devemos é ser... arco do oiro e chama distendido.

... esse mistério ia ser a armadura, a chama e o rastro de ouro da minha vida...

... sentia-se silvado por um turbilhão de garras de ouro e chama.

... carne espiritualizada em ouro.

Num mistério, o fogo se apagou em ouro.

De fato, a exploração imagética do fogo, no que este elemento tem de sagrado e profano, associa-se às projeções arquetípicas de Lúcio e Ricardo para, num crescendo, concretizar a escultura de Marta. As metáforas, como ser *arco de ouro e chama*, *carne espiritualizada em ouro*, vão engedrando o processo construtivo desse ser ficcional, misterioso, espiritualizado e, por isso tudo, surreal, sonho materializado de um desejo. Lúcio, enquanto ser humano, não pode criar na base do *Fiat*, tal qual o criador na Gênese bíblica, segundo a tradição judaico-cristã – aqui, o mito da origem divina do mundo e dos seres que o habitam deixa claro o poder de criação da palavra. Contudo, enquanto demiurgo, artífice da palavra e criador de personagens e dramas, Lúcio planeja, arquiteta e constrói Marta, em um processo em que conta com o apoio do poeta Ricardo, seu parceiro de criação.

A recorrência das imagens é tanta que se faz desnecessário elencá-las à exaustão. O que chama a atenção, de fato, é a ambigüidade essencial a que tais imagens se ligam. O fogo pode dar a vida, mas também pode aniquilá-la; pode curar, ou destruir; pode salvar e perder; purificar e perverter; iluminar e cegar; representar amor ou ódio. Em suma, o fogo representa o estado de

espírito mesmo de Lúcio: ao dar vida ao relato, à arte, dá cabo à própria vida. Afinal, o fogo é a matéria essencial, capaz de unir matéria e espírito: foi o fogo que fez de Sá-Carneiro um literato; foi o fogo que o destruiu.

4.1 O tempo filtra a confissão

Tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Fernando Pessoa

Interessante notar, na novela *A Confissão de Lúcio*, as relações estabelecidas entre tempo, trama e fábula. Já se sabe que é uma narrativa contada nos moldes de flash-back por alguém que, voluntariamente, recorda seu passado, sobre o qual possui larga perspectiva e intenso conhecimento. A estória, portanto, é contada por uma primeira pessoa, Lúcio Vaz, que toma parte na intriga vivida a partir não apenas do que os fatos significaram para ele no momento mesmo em que ocorreram, mas também no momento da narração. Disso decorre que as digressões são freqüentes, e as exclamações de angústia, os paralelismos frásicos intensificadores e o uso dos dêiticos ora referem-se ao passado, ora o fazem em relação ao presente.

Ah! como eu sofria! como eu sofria!... Fora buscar a prova evidente de que ela tinha outro amante... Louco que eu era em a ter ido procurar... Hoje, nem mesmo que quisesse, me poderia já iludir...

As marcas anteriormente apontadas encontram-se bem presentes nesta transcrição. Afinal, se o narrador relata fatos passados, não poderia utilizar a expressão hoje, e sim naquele dia, posto que as regras de transposição discursiva assim o exigem. Ao optar por hoje, demonstra uma técnica narrativa moderna e inquietante, já antecipatória de estados de espírito puramente surrealistas, típicas de romances mais modernos, que mais costumeiramente subvertem a ótica do presente/passado. Por outro lado, o advérbio hoje parece intensificar os estados de alma do perturbado e alucinado narrador, além de estabelecer uma aproximação e um conseqüente esquecimento (confusão mental?) da perspectiva tomada.

Presentificando o passado, materializando-o por meio do relato, memória e discurso fundem-se na criação, recurso bastante difundido pela estética moderna de narrar - o fluxo de consciência do narrador joga com as paralepses e paralipses (Genette, 1979), com as antecipações e recuos, e confere à

narrativa teor intimista e psicológico. A técnica narrativa, portanto, confirma a presença do narrador intradieético presente/distante: presente porque narra fatos que protagonizou; distante porque há o filtro temporal atuando sobre os fatos protagonizados e narrados. A fragmentação da memória atua sobre a desconstrução do tempo, e ambos são reconstruídos via discurso filtrado do narrador, que vai além: à desconstrução do real corresponde, no eixo narrativo, a construção da arte, do construto literário.

A utilização desse recurso narrativo coaduna, ainda, com a opção por uma narrativa de fundo fantástico, que se liga ao problema do outro e vai produzir o fenômeno da dissolução da personalidade. Há uma verdadeira alienação psíquica e física, sendo que Ricardo/Marta e Lúcio/Ricardo diluem-se e transferem entre si traços individuais caracterizadores, numa tentativa desenfreada de possuir o outro, o tu ideal, segundo conceitos psicanalíticos expressos por Freud (Obras Completas, 1967). E isso se completa com a metamorfose fantástica de Marta-morta em Ricardo.

Afinal, há na obra, paralelamente ao estilo de narrar, uma tendência para os temas que implicam vertigem de consciência e denotam delicadezas anormais de sensibilidade. Na tentativa (alcançada) de investigar o mundo interior do ser humano,



Sá-Carneiro utilizou imagens originais, que dão a impressão de terem sido configuradas a partir do universo onírico, surreal e fantástico, daí a despreocupação em seguir uma lógica temporal.

Há uma cena, de particular beleza plástica e narrativa, em que ocorre um fenômeno de ausência temporária de reflexo no espelho quando Ricardo se vê diante dele, ao mesmo tempo em que Lúcio encontra-se com Marta. Ora, este romper com a dimensão espaço-temporal cria incertezas no leitor e gera ambigüidades expressivas, realçadas pelo apego aos elementos simbolistas, como a sonoridade, as sugestões cromáticas, o vocabulário vago e impreciso, a sintaxe inovadora. Veja:

Essa luz – evidentemente elétrica – provinha de uma infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias – mas, sobretudo, de ondas que projetores ocultos nas galerias golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão meteórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinado, se projetavam sobre paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apotetizando-a.

Ao interromper o fluxo natural e verossímil verificado no mundo físico, e substituí-lo por uma outra ordem, insólita e de natureza extraordinária, vaga e inusitada, o autor rompe com o conceito tradicional de verossimilhança, e cria uma coerência narrativa própria, guiada e mantida pelo mágico, pelo devaneio, pelo inventivo, e confere à narrativa uma outra categoria de verossimilhança, interna – incompatível com a realidade, mas condizente como o universo onírico que predomina na novela. A presença inquietante do mágico, seja na quebra da barreira espaço-temporal, seja na quebra da lógica mimético-aristotélica, leva o leitor a refletir sobre os limites próprios da realidade verossímil intrínseca.

Ainda quanto ao espaço, a linguagem carneiriana transcende a expressão do mero intercâmbio dos sentidos, elencando cor, volume e forma apreensíveis apenas intelectualmente, o que contribui, deveras, para otimizar os estados mentais e emocionais: ao situar tais estados no espaço, contempla ao leitor uma realidade hiper-sensorial. Esta realidade adquire dimensão de imagens poéticas que dão forma à escultura que o narrador pretende alcançar. São espaços interiores que o eu percorre em busca de sua própria identidade – inutilmente – e que constituem um motivo reiterado e simbolizado, dentro da narrativa, de frustração. Fácil entender porque a narrativa oscila entre Portugal

e França, sendo aqui o espaço simbólico do moderno e, ali, o espaço provinciano do atraso, embora, deliberadamente, seja em Portugal que a ação mais densa se passe.

4.2 O belo e o dantesco: idiossincrasias de um narciso

*Não vemos as coisas como são,
e sim como nos parecem.*

Talmude

Sá-Carneiro demonstra, ao longo de toda sua obra, grande preocupação com o belo, afirmando sempre, em seus textos e suas cartas a Fernando Pessoa, o desejo de ser bonito fisicamente. Há, portanto, uma repulsa entre a imagem que o espelho lhe devolve, uma dissonância entre seus desejos e a realidade.

Afinal, vítima consciente de padrões estéticos difundidos pela belle époque, idólatra do belo e ególatra ao mesmo tempo, o autor utiliza-se da evasão, da excentricidade, da dispersão em busca de uma outra forma de superioridade – sonha-se outro a fim de esquecer sua tão repudiada condição, embora a frustração do desajuste entre o sonho e a realidade seja ainda mais grave. Nessa busca pelo ideal de beleza, Sá-Carneiro elabora uma galeria de

seres fantásticos, de mulheres belíssimas e sensuais (a Americana, alta e loura e sua túnica multicolorida) a homens charmosos e intrigantes (o belo russo Sérgio Warginsky), seres imersos em um emaranhado de brilhos fulgurantes, luzes roxas, tecidos metálicos, num ambiente fantasmagórico e belo. Tudo isso contribui para que a novela seja permeada de associações entre as diversas artes – dança, pintura, literatura – que levam, por extensão, à criação da escultura, Marta.

Em carta a Fernando Pessoa, o autor revela *Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada*. A passagem abaixo, ilustrativa do que foi acima explanado, confirma o fulgor enganoso das luzes, o jogo enlouquecedor das cores, a mistura de perfumes inebriantes, a música hipnótica, o sonho louco que o afasta do cotidiano mesquinho, banal e repleto de espelhos...

Uma grande sala elíptica, cujo tecto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por colunas multicolores em mágicas volutas. Ao fundo, um estranho palco erguido sobre esfinges bronzeadas, do qual – por degraus de mármore rosa – se descia a uma larga piscina semicircular, cheia de água translúcida. Três ordens de galerias – de forma que

todo o aspecto da grande sala era o ar opulento, fantástico teatro. (...) a luz total era uma projeção da própria luz. (...) Era certo, juntamente com o ar, com o perfume roxo do ar, sorvíamos essa luz que, num êxtase eriado, numa vertigem de ascensão – se nos engolfava pelos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro.

Acima, Lúcio descreve suas sensações durante o revelador episódio da festa da americana. A utilização máxima dos sentidos pode, até certo ponto, contribuir para purgar as mazelas íntimas de Lúcio/Sá-Carneiro. Em carta a Fernando Pessoa, o autor confirma ... *eu fui o que quis: a minha alma representa zebreadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária...* É óbvia a referência à Americana, mas Marta também era loira, e estrangeira, e enigmática...

Outro personagem d'A *Confissão* que também serve de escada para as teorias de Sá-Carneiro sobre a beleza é o escultor Gervásio Vila-Nova. Belo e fascinado pela própria beleza, chega a desprezar artistas que não sejam bonitos, caso de Balzac, descrito por ele como um ser grotesco e aborrecido. Contudo, ao embelezar Gervásio, Lúcio irá, paradoxalmente (vingança?) diminuir

o valor de sua obra, ridicularizar sua importância como artista medíocre que é.

Finalmente, Ricardo de Loureiro, poeta-rei, príncipe dos poetas, merecedor dos louros, é outra figura que se atormenta com a beleza. É Ricardo quem inicia Lúcio no Mistério, no Além-Mundo, colocando-o frente a um fato inexplicável e, por isso, inverossímil, reduzindo a lucidez do narrador à impotência. Caracterizado por Lúcio como poeta de extrema sensibilidade, talento e de finos gostos, Ricardo não é belo. Porém, mais do que isso, é um artista, e seu rosto litúrgico e heráldico confirma sua superioridade mágica – acima da sensibilidade comum, entrega a Lúcio sua obra prima, Marta, esculpida para estabelecer uma ponte entre as realidades sensível e imaginária. Por ser um desdobramento de Lúcio, e Lúcio o é de Sá-Carneiro, também ele revela o desejo de ser belo, como demonstra a passagem abaixo:

Ah! como eu me trocaria pela mulher linda que ali vai... Ser belo! Ser belo!... ir na vida fulvamente... ser pajem na vida... Haverá triunfo mais alto?...

Em outra ocasião, Ricardo é elogiado por duas costureiras, que lhe dizem ser um lindo rapaz. Posteriormente, confessa a Lúcio que este foi o dia mais glorioso de sua vida. O artista reconhece a alegoria do elogio: é belo segundo duas

costureiras, artesãs com o saber necessário à elaboração de materiais que se transfiguram em vestes, em arte. É como se o artista Ricardo sentisse que as artesãs costureiras também criam personas alegóricas para terceiros, também vestem e travestem o **ser** de formas variadas, podendo dar vazão ao nascimento do **outro**.

Finalmente, é como se o desejo de alcance da beleza, impossibilitado na vida real, inviável pelo corpo disforme, fosse finalmente alcançado a partir da criação, da arte, numa espécie de sublimação e redenção. Se a obra de arte é uma parte do artista, e se a obra é bela, por extensão o artista fica contaminado pela beleza. Contudo, a Mário de Sá-Carneiro não bastou a criação da arte: foi preciso ir além, foi preciso criar alguém belo, e é isso que Ricardo faz – cria Marta, sua obra mais bela e sublime, que apresenta todos os ideais de mistério, beleza, sedução, erotismo. Aí o prodígio da fantástica Confissão: ao artista é dado o poder divino de criação. Assim como Rimbaud teve suas iluminações, suas visões, Ricardo cria Marta:

Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A! criei-A! criei-A... Ela é só minha entendes? – é só minha!... Compreendemo-nos tanto que Marta é como se fora minha própria alma. Pensamos da mesma maneira;

igualmente sentimos. Somos nós-dois... (...) Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!...

Com sua criação, Ricardo abandona a lógica exotérica e volta-se para uma outra, esotérica, à qual poucos têm acesso, apenas os iniciados, os artistas. E este o processo já aludido de desestetização da arte e estetização das pessoas, como se estas fossem, por si só, obras de arte, esculturas criadas para que a lógica do real seja invertida, e a materialização do desejo, alcançada.

5 DESCONSTRUINDO A CONFISSÃO: CONSTRUÇÃO DA ESCULTURA

A máscara diz mais do que a face.

Oscar Wilde

A produção de enunciados lingüísticos, de atos de fala, orais ou escritos, denominada escritura por Jaques Derrida (1973, *Gramatologia*), permite a inscrição de um texto no mundo fenomenológico. Por outro lado, a produção de compreensão de sentido de um enunciado por outrem, a partir de seu contato com o mesmo, também constitui uma escritura. Logo, a escritura compreende a produção e intelecção de linguagem, em um jogo de efetiva atualização da performatividade do texto.

Assim, não existe o signo lingüístico antes da escritura e, assim, não há significados essenciais do mesmo, ainda que arbitrários e convencionados. Victor Chklovski, em seu artigo “A arte como procedimento”, (in *Teoria da Literatura*, 1978), propõe o conceito de singularização da obra de arte, procedimento que “consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. Partindo de seu pressuposto, a singularização constitui um processo de construção de texto a partir da efetivação da imprevisibilidade. Nesse sentido, a novela A

confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, ao romper com as barreiras do previsível e subverter a lógica do verossímil, inaugura uma escritura singular e inquietante, capaz de perturbar o leitor pelo caráter do insólito e fantástico de sua construção imagética.

Cada escritura pressupõe relações específicas entre significantes que dão vazão a significados, de maneira concreta e momentânea. Em *O grau zero da escritura*, Barthes postula que *uma vez abolida as relações fixas, a palavra só tem um projeto vertical; é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexos e remanências: é um signo de pé*. O escritor, em sua escritura, pode desencadear uma gama infinita de sentimentos existenciais, e sabe que não é mais o sujeito da própria obra, que, segue, após a criação, um curso autônomo, à sua revelia. Quando o autor produz um texto, atribui significados a significantes, os quais podem variar no futuro em relação ao próprio autor e, no presente e no futuro, em relação ao leitor. A escritura, portanto, configura-se como um jogo instaurado no momento mesmo da escritura, e não dependente de faces e sentidos anteriores e primordiais.

A leitura de um texto, de fato, deve permitir a desconstrução deste texto, o que leva à construção factual de significados múltiplos e polissêmicos, por vezes imprevisíveis e, por

isso mesmo, singulares e, por isso mesmo, artísticos. Todavia, a multiplicidade encontra-se tolhida pelas dimensões gramatical, sistemática e pragmática da linguagem, e é isso que instaura o diálogo entre os sujeitos autor/leitor da escritura. Ao ler o texto, relacionar-se com ele, presentificar seus sentidos, singularizar (ou não) sua multiplicidade significativa, o leitor o desconstrói para, então, reconstruir seu sentido.

A leitura desconstrutivista da novela de Sá-Carneiro torna mais acessível a percepção dos jogos de linguagem elaborados por Lúcio em sua confissão. Na verdade, ao partir para o insólito, o vago e o simbólico, no universo da linguagem, Lúcio constrói um verdadeiro tratado das artes, já que o universo artístico perpassa toda a narrativa: todos seus personagens são artistas em busca de uma criação, de uma espécie de escritura, e será a construção da escultura que irá caracterizar, por completo, um processo de singularização de suas imagens.

Este processo, explicitado por Chklovski (in *Teoria da Literatura*, 1978), fornece índices pertinentes para a compreensão da esfera deste tratado artístico que a novela contempla. Vejamos algumas de suas proposições:



A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos), mas a imagem poética tem apenas uma semelhança exterior com a imagem-fábula, a imagem-pensamento... a imagem poética é um dos meios da língua poética. (...)

... a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente...

De fato, a novela apresenta essa busca pela representação imagética em várias manifestações artísticas. O



escultor Gervásio cria suas imagens-fábula, signos icônico-visuais; o músico Narciso do Amaral e sua obra *Além*; Lúcio e sua peça *A Chama*; enfim, os personagens, seres especiais, dotados do saber artístico, capazes de transmutar a realidade, poetizá-la e surpreender pelo caráter singular e estranho, constroem este tratado artístico, nunca pelo veio da crítica, e sim pela elaboração.

Derrida compreende a linguagem como uma rede diferencial de sentidos, assim como Saussure (*Curso de Lingüística Geral*, 1981). Porém, renega o fonocentrismo saussuriano, que atribui à escrita papel secundário se comparada à fala. Para Derrida, a compreensão de um texto, sua leitura crítica, deve encará-lo, como uma escritura à base de jogos de linguagem, capazes de distorcer os sentidos. Os jogos, expedientes retóricos, podem ser desconstruídos para a recuperação do sentido pleno da escritura, a partir de um processo de desconstrução da rede retórica fonocêntrica-logocêntrica, com ênfase para a análise de lacunas e faltas e dos preenchimentos e excessos. De fato, a verdade presente em uma escritura pode ser a não-verdade, se dissimulada por paixões e interesses pessoais escusos: assim, tudo que é falado ou escrito pode ser questionado e, por extensão, desconstruído. Ora, acreditar no relato de Lúcio, passados dez anos de seu cárcere, implica cair em sua verdade de forma instantânea e ingênua.

Genette, na obra *Discurso da Narrativa*, 1979, deixa claro que o narrador intradieético assume posturas e parcialidades ao narrar que, analisadas pela perspectiva de outras personagens, teriam contornos bem diferentes.

O estruturalismo saussuriano distingue *langue* (objeto social) e *parole* (objeto individual), privilegiando a supremacia desta. Derrida propõe que a *différance*, produção sistemática de diferenças capazes de produzir um sistema de diferenças, atribui sentido ao signo lingüístico não pelo que seja, mas pelo que não é. É nesse aspecto que o conceito derridiano auxilia na interpretação do discurso de Lúcio/Sá-Carneiro: devemos interpretar o signo Marta não pelo que ele seja, a bela e enigmática mulher de Ricardo Loureiro, mas sim pelo que ela não seja, a projeção esculpida para estabelecer a ponte entre o eu e o outro deste ser duplo e transfigurado que é o personagem narrador.

5.1 Parênteses: desconstrução conceitual

O poeta é um pintor em palavras.

Lionello Venturi

A desconstrução é um processo de vigilância do pensamento, capaz de expressá-lo de maneira autêntica. Desse

modo, desconstruir uma escritura implica eliminar tudo que possa distorcer o pensamento, em especial as indeterminações, ambigüidades, metáforas. A literatura não precisa, em primeira instância, ser desconstruída pelo crítico, bastando a ele demonstrar que ela desconstrói a si própria – afinal, entre os discursos, o literário é o mais propenso a um discurso ambíguo, figurado, indeterminado e metafórico. E entre estes, a *Confissão de Lúcio*, ao inscrever-se no domínio do fantástico, do ilógico e do exotérico, dadas as rupturas com a suposta logicidade verossímil-mimética do discurso (volto ao conceito posteriormente), é uma narrativa propensa à desconstrução: à ruptura do signo lingüístico corresponde a gênese de um signo icônico – a criação discursiva de Marta é, na verdade, uma modelagem, uma escultura.

A maior crítica endereçada à doutrina da desconstrução acusa seus seguidores de aplicarem aos textos literários teorias lingüísticas e filosóficas, como se a obra de arte fosse oriunda de tais teorias. Todavia, o modelo derridiano não desvirtua o texto literário, e sim permite sua intelecção a partir da elucidação de seus processos de construção, formais e conteudísticos, com a identificação de seu sentido proposta para além dos fatores que a elevam à condição de arte.



Em suma, a leitura desconstrutora da novela poética carneiriana parte de seu centramento, transmutação e duplicidade, para delimitar as redes retóricas da construção do texto no momento da escritura/produção e no da escritura/intelecção, delimitando os índices que poderiam, devido a suas ambigüidades ou indeterminação, ofuscar a compreensão do processo de construção poética de sua escultura. É um jogo.

5.2 A realidade, tal qual nós a suportamos, nem sempre é verossímil

... a arte pára a roda do tempo...

Arthur Schopenhauer

Os primeiros estudos literários sistemáticos foram efetuados por filósofos, amigos do saber e da verdade. Com isso, desde sempre a literatura esteve relacionada à filosofia. Foi na Grécia, por exemplo, que se iniciou a categorização dos gêneros e fontes literários. Platão, em sua *República*, identificou três categorias: a primeira compreenderia o drama trágico e cômico; o dítambo, ou poesia lírica, enquadrar-se-ia na segunda; a terceira, enfim, daria conta da poesia épica. Para Aristóteles, em sua *Poética*, os gêneros seriam o lírico, o épico e o dramático.

A partir de seus estudos, os teóricos atuais indicam, em sua maioria, os seguintes gêneros: o narrativo, em prosa e verso, com as categorias epopéia, poema épico, poema heróico, romance, novela, conto, fábula, apólogo e outros; em seguida, o lírico, em verso, com a ode, a elegia, o madrigal, a écloga, e outros; enfim, o dramático, em verso e prosa, com os subconjuntos tragédia, comédia, farsa, milagre, mistério e outros.

Alheio a qualquer classificação estanque, o artista, senhor de seu processo de construção, subverte a concretude dos modelos e parâmetros e propõe novas formas artísticas. Sá-Carneiro, segundo Massaud Moisés, em sua obra *A literatura portuguesa*, (1977), representa um típico caso de subversão: *Poeta e tão somente poeta, inclusive nos contos, no teatro e na narrativa, Mário de Sá-Carneiro ocupa lugar à parte na evolução histórica da Literatura Portuguesa (...) Seu caso pessoal condicionou-lhe a obra, e esta corresponde a um registro vivo dele.* De fato, a tessitura da novela carneiriana envolve a produção de imagens intrinsecamente poéticas, com a sobreposição de metáforas, sinestesias, assonâncias e aliteraões que transfiguram o relato e trazem, ao primeiro plano, a função poética da linguagem: não importa o que contar, o sim o como.

Além de identificar os gêneros, outro conceito vital proposto pela filosofia, e diretamente relacionado à literatura, é a ligação do construto literário com a realidade, segundo os artifícios lançados pelo autor para veicular sua interpretação, sua escritura, do que seja o real. Neste caso, o gênero narrativo encorpa a interpretação em uma história; o lírico sugere a interpretação sensual e crivada pela emoção, por meio de artifícios líricos, símbolos, imagens, ritmo e harmonia; o dramático oferece a interpretação sob a forma de atualização mimética de uma realidade.

Tendo sido gerados por filósofos, os estudos literários sempre estiveram eivados de conceitos filosóficos. Dentre eles, merece destaque o de *mímesis*: a literatura é a arte da representação, da sugestão das coisas reais, sua imitação. A idéia de *mímesis* surge na antiguidade grega e sempre inquietou literatos, críticos e estudiosos da linguagem em geral.

Platão concebe o mundo sensível como sendo um reflexo de um outro, perfeito e inatingível, o das idéias. Para ele, a realidade é mera representação de idéias abstratas que existem em um universo paralelo e inatingível ao ser humano. A fim de alcançar a essência do mundo das idéias, de nada adiantam a imitação, os limites da imaginação e do desejo, pois só a ciência e a

intelecção do filósofo permitem a compreensão deste universo perfeito.

A poesia, sendo um discurso marcado pela opinião e pelas sensações, jamais permite ao homem dominar o mundo das idéias. Em síntese, Platão assevera que toda coisa é imitação de uma idéia, e a poesia é a imitação da coisa; logo, a poesia é duplamente limitada, pois imita uma imitação. O discurso filosófico, amigo do saber e, por lógica, da verdade, é o instrumento capaz de aproximar o homem da "Verdade" simbólica do mundo das idéias.

Aristóteles também parte do princípio de que a imitação é natural ao ser humano, e afirma que a poesia é imitação, arte mimética. Entretanto, os conceitos aristotélicos abrandam a inflexibilidade platônica, pois admitem que a arte literária é uma realidade, pois se assemelha a formas imanentes de objetos reais. Ele não chega ao extremo de Platão, que expulsa os poetas de sua *República*, dada sua pouca utilidade para o alcance do mundo perfeito das idéias.

Em decorrência dos estudos filosóficos acima esboçados, a literatura foi considerada discurso menor se comparada à filosofia, única forma de alcançar a beleza da verdade das idéias. Contudo, o discurso filosófico aproveita a clareza e a



denotação dos signos, pouco importando seu aproveitamento sonoro e suas plurissignificações, seus procedimentos artísticos de singularização; já o literário, redimensiona o signo, recriando-o a cada escritura, seja de produção ou intelecção. O que distingue o texto literário é o fato de o artista usar a linguagem de modo diferente, aproveitando o poder de sugestão e originalidade que as palavras oferecem, máxima levada ao extremo pelos simbolistas, aos quais se filia, por tradição, Mário de Sá-Carneiro, conforme constatado na parte primeira deste trabalho.

A literatura, enquanto arte representativa, relaciona-se com a verdade, e o que caracteriza a relação é a mimese: não se trata de imitação, e sim de criação verossímil. De fato, o poema, expressão máxima de arte literária, renegocia sua relação com a origem, a verdade, pois é uma relação conflituosa, perpassada pela ambivalência. É neste ponto que se instaura a poética de Sá-Carneiro: as tensões e ambivalências discursivas, associadas ao simbolismo do fogo, da chama e do ouro, promovem o engendramento de uma escritura toda ela ambígua e poetizada – e é isso que permite a construção não do relato, e sim da escultura.

Ao contestar a idéia de imitação, a literatura produz sua própria teoria e enfrenta seu desafio: partir para a recriação de suas estruturas, e não para a imitação de outras.

Apesar de sua autonomia, a literatura aproxima-se da filosofia, podendo ser uma filha dela, um momento da metafísica.

Mas nunca será imitação, o que reduziria sua função estética, seu valor intrínseco. Ora, os artistas presentes n'A *Confissão* defendem ideais bem próximos destes: em outras palavras, ao defender a desestização das artes e estetização das pessoas, Ricardo indicia a supremacia da escultura, pois a pessoa/Marta seria sua obra prima; ao descrever a festa da Americana, Lúcio dedica-se à contemplação da dança; Sérgio era admirado pela beleza e pelo talento para a música, era um instrumentista.

Esses índices, associados às plurissigificações do fogo, da chama, do ouro, além do psicologismo do relato de Lúcio, aproxima a novela a uma tese literário filosófica: a duplicidade e a transmutação, por meio de um discurso ambivalente e, por extensão, poético, inaugura uma nova escritura – Marta é um não-ser, é uma escultura. Poderia ser uma personagem, mas é criação de personagens, sua projeção, um objeto artístico produzido por entes que são personagens de uma novela e, portanto, objetos artísticos, numa demonstração sugerida de arte dentro da arte.



É justamente este procedimento artístico e insólito que altera e subverte a esfera do real e esculpe, pela palavra, a projeção simbólica de Marta.

5.3 Platonismo derridiano: delírios confessionais de narciso

O que não tenho e desejo

É o que mais me enriquece.

Manuel Bandeira

A obra literária cria seu próprio mundo, não sendo, portanto, cópia do real. A criação se dá pela palavra e suas imagens ficcionais e, diante da resistência que a palavra oferece, o escritor precisa volver ao real, onde se alimenta para continuar a ficção. No caso de Sá-Carneiro, esta afirmação ganha contornos de redundância, pois já é sabido que *seu caso pessoal condicionou-lhe a obra, e esta corresponde a um registro vivo dele.* (conforme item anterior). Todavia, feita a obra, inaugurada a escritura, terá vida própria, e exercerá no leitor influências que modificam sua forma de ver o real a cada nova escritura, que pode ser, inclusive, diferente da pretendida pelo escritor.

A arte mimética, seguindo o ideal platônico e o aristotélico, é o ponto de partida para uma primeira crise da

literatura: sua identidade, correlação com a filosofia e a própria idéia de mimese. Derrida aponta, a partir desta problemática, alguns aspectos fulcrais para uma visão de texto literário que permita a desconstrução de sua escritura e a construção de uma outra, atualizada pela leitura.

Em princípio, uma obra de arte literária é um diálogo ou uma dialética. A partir de sua vivência no mundo sensível, o homem externa sua experiência com o diálogo, que é o discurso humano, sua voz; o livro é, também, um diálogo, sem voz, é verdade, mas um diálogo. E sendo diálogo, a verdade do livro é “decidível”: será verdadeiro ou falso de acordo com a lembrança de verdade presente no homem. E a verdade ele traz na alma, do mundo perfeito e ininteligível das idéias. Ao ler uma escritura e reconstruí-la, o homem decide sua verdade ou não segundo a conformação da idéia de verdade.

Sendo diálogo, com verdade decidível, o valor do livro lhe é intrínseco. E como fica, então, a cena final da novela *A Confissão de Lúcio*, no momento em que Ricardo atira em Marta e quem tomba morto é o próprio Ricardo, sendo Lúcio responsabilizado por um crime que ele afirma não ter cometido? O idealismo platônico nega o valor intrínseco do livro, pois este depende da semelhança ou não com o mundo externo. O idealismo



derridiano não vê um exterior ao livro, e sim um texto e um contexto, que é também um texto, texto em abismo, entre espelhos e com realidades especulares refletidas indefinidamente. Portanto, o final “inverossímil” da novela subverte, justamente, esta lembrança de verdade do leitor: ao apelar para o fantástico, força o leitor a precipitar-se no abismo do contexto, perder-se em suas imagens justapostas e sobrepostas, renegociar com a escritura para, enfim, dar-lhe um novo contorno, e encontrar, na ambivalência das oposições binárias, caos e ordem, uma nova organização, uma nova escritura.

É oportuno retomar as palavras de Roland Barthes em sua obra *O grau zero da escritura* (s/d):

... a forma literária pode provocar de ora em diante os sentimentos existenciais que estão ligados ao fundo de qualquer objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso assassínio. Desde há cem anos, toda escritura é assim um exercício de domesticação ou de repulsão em face dessa Forma-Objeto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor.

As palavras de Barthes suplementam o caráter autônomo atribuído à escritura. O texto segue seu curso à revelia do autor, sendo o leitor o responsável por esta atualização de seu sentido. Seguindo a lógica derridiana, uma obra literária é uma imagem geral, a um só tempo essencial e não-essencial. A idéia de controlar a estrutura da mimese não é plausível, e não alcança bons resultados. Mimese e memória não se separam; a memória traz a revelação da verdade, e não a mimese. Mas esta recupera a verdade por meio da reprodução do que é, segundo a memória, verdadeiro. Logo, o idealismo derridiano é, neste sentido, platônico. E mais, a relação tensa entre mimese e memória é um fato singular e essencial à construção da escultura de Marta: ela é uma mulher sem memória, sem passado, enigmática, sem voz – todos esses índices contribuem para aproximá-la de uma imagem ficcional recriada, transmutada, via discurso, pelo leitor, que reorganiza o texto a fim de alcançar esta verdade, já que não acata a solução proposta por Lúcio Vaz.

O platonismo derridiano, porém, prega que a arte não deve ser servil em relação ao que ela imita. Pelo contrário, deve ser autônoma e tornar o mundo habitável, de modo que valha a pena viver no mundo sensível. A arte, então, revela e desvenda o oculto, a partir de uma relação de semelhança entre o imitado e a imitação. E,

além disso, não só o belo pode ser imitado, mas também o grotesco, sob pena de a imitação ser limitada e incompleta. Enfim, ao recriar novas esferas, que passem pelo crivo da imaginação e do artístico, o artista supre uma carência humana, a necessidade de ficção, de ilusão, e é o contato com a escritura, e a reconstrução de uma nova escritura, que permite isso. A confissão de Lúcio, na verdade, busca isso: suprir, em primeira instância, uma necessidade própria do narrador de acreditar em uma ilusão que amenizasse o peso de sua ligação com Ricardo; em segundo plano, uma necessidade de Ricardo de crer na existência física de sua criação para aplacar seus desejos por Lúcio e Sérgio; finalmente, uma necessidade do leitor de acreditar no poder da arte enquanto elemento de redenção do ser humano. A arte pode redimi-lo e salvá-lo, se não de todo o sofrimento, pelo menos dos limites mesquinhos e medíocres da realidade que, tal qual a suportamos, parece inverossímil.

5.4 Tempo de aguardar e tempo de ser ágil: a morte pela escritura inaugura a vida

Toda claridade projeta sombra.

Victor Hugo

Ao abrir e ameaçar a possibilidade da fala, a escritura ostenta valores positivos e negativos. Há uma economia de

signos lingüísticos, e a escritura é o único meio de retomar a fala, mas não é a fala. A presença dos interlocutores, em uma situação de fala, é substituída, recuperada, em um abismo de ausência, durante a escritura, momento em que o leitor pode, retomando Barthes, revelar sentimentos de familiaridade, repugnância, complacência ou o que seja. E o leitor de Sá-Carneiro recupera este universo multifacetado, ambíguo, que expõe um ser humano dilacerado em busca do que seja seu eu-profundo, sua identidade, que possa, enfim, ser revelada por de trás da máscara – o sentimento, de repulsa ou atração, não deixa nunca de ser de familiaridade: seres que idealizarm arquétipos (a americana loira, voluptuosa e sensual), projetam e introjetam imagens (Marta) e expõem a carência existencialista do homem.

A partir da *difference* entre a ausência e a presença, o homem pode temporizar a escritura e recuperar a presença quando ela não está, mas é, a partir da constatação da ausência, substituída. A fala é natural, mas a escrita, ao lidar com imagens, reconstitui a naturalidade e recupera situações de atos de fala, de comunicação; o escritor, ao produzir um texto, mata-se, mas, no futuro, ressuscita, ao ter sua presença recuperada pelo leitor no momento da escritura/recepção. O interessante, neste caso, é que o escritor, ou os escritores (Lúcio e Ricardo e, por extensão, Mário de

Sá-Carneiro), é também leitor: Lucio escreve a peça *A Chama*, mas é também leitor de Ricardo Loureiro, e assim sucessivamente na novela, são artistas leitores e produtores de obras de arte, seja a música, o drama, a poesia, a escultura.

O caráter suplementar da escritura é, em si, um ardil perigoso, usado para recuperar uma presença, na verdade, ausente. O suplemento, imagem representativa, é um excesso suplente e vicário, que substitui. O signo é sempre o suplemento da própria coisa. Ao acrescentar ou substituir, o suplemento é exterior ao complemento. A coisa, a natureza, a fala são complemento, enquanto o signo, a arte e a escritura são suplemento. E como suplementares, substituem e excedem o que se propõem a representar. Igualmente, o bem, a presença, o natural e a essência são suplementados pelo mal, ausência, artificial e aparência respectivamente. Ora, parece claro, portanto, que a criação de Ricardo, Marta, é suplementar à esposa de Ricardo, Marta: a ausência real da pessoa é substituída, via discurso, projeção e imaginação, pela escultura desse ser idealizado e etéreo.

A escritura supre o que falta e substitui a natureza. Logo, se a fala representa a coisa, a escrita é duas vezes artificial, pois representa a representação. Com isso, o suplemento é a oportunidade da humanidade e a origem de sua perversão a um só



tempo. Daí o seu perigo e o seu escândalo: a suplência pelos signos torna-se força e pode mover o universo: o homem vai do cegamento ao suplemento, imagem e representação da natureza por meio de signos que constituem perigo para a razão e a natureza.

O suplemento é a *différance*, e a leitura leva-nos à produção sistemática de diferenças capazes de produzir um sistema delas suficiente para conferir ao texto o sentido necessário à sua fruição/intelecção. Derrida, citando Jean-Jacques Rousseau, em suas obras *Emílio* (1957) e *Confissões* (1964), conclui que a masturbação, a partir da evocação da imagem de desejo, é também suplementar à atividade sexual propriamente dita, com a atribuição de sentido ao signo lingüístico não pelo que ele é, mas pelo que não é. E tudo que seja subsidiário é complementar à essência do complemento, e o suplemento é perigoso por romper com a natureza intrínseca do signo.

Paralelamente, Lúcio e Ricardo dependem da natureza suplementar de sua escultura Marta. Ela é esculpida para evocar uma presença ausente em suas vidas, ou, melhor dizendo, em suas próprias personalidades: o elemento feminino. Ricardo cria esta mulher, e Lúcio, ao beijar Ricardo explicitamente uma única vez, revela que este beijo tem o mesmo sabor do beijo de Marta, que é, de fato, um perigoso suplemento.

Ocorre que o que não é mais diferido é também absolutamente diferido, e a presença que nos é cedida pela escritura é uma quimera. A escrita comporta uma seqüência de suplementos que se encadeiam infinitamente, suprimindo e excedendo o sentido mesmo do que ela difere: a imagem quimérica da coisa, a presença. Lúcio, ao assassinar Ricardo, que aparentemente suicida-se, quer libertar-se desta quimera, escapar desta ilusão causada pela alucinação da qual resulta Marta. O desejo em si já não mais é compensado pela escultura, e reconhecer isso implica reconhecer o desejo homossexual, e o reconhecimento leva ao crime: a morte enquanto saída para a redenção da sexualidade distorcida.

Sá-Carneiro inaugura sua escritura em uma língua que apresenta códigos e regras em uma lógica segundo a qual o discurso não domina absolutamente o sistema, as leis. Cabe ao leitor, na leitura, produzir uma estrutura significativa a partir da escritura do autor. Isso não implica mera reprodução das intenções do escritor, o que seria reduzir a possibilidade de intelecção da obra, e sim uma atividade de desconstrução e reconstrução. A leitura não deve meramente reduplicar o texto, nem transgredi-lo em direção a um fora do texto. Não há um fora do texto, não há um além da escritura, mas suplementos, significações substitutivas em cadeia,

que permitem ao real sobrevir e adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo ao suplemento.

Neste sentido, a verossimilhança interna da obra, sua verdade, sua mimese podem ser construídos após a completude dessa cadeia suplementar, e para tanto dependem da escritura do leitor – afinal, o texto artístico depende da polissemia, da ambigüidade, da tensão: não é um todo acabado e estanque. E se não há o fora do texto, o conceito de suplemento e a teoria da escritura designam a própria textualidade: há um texto e um contexto do texto que é um texto, não uma realidade fora dele. E, neste sentido, ambos devem ser pesados em caráter suplementar, o que amplia as possibilidades de interpretação.

O leitor, ao desencadear a cadeia de suplementos, recuperando a presença, o natural e o essencial, recuperando a verdade, ainda que ficcional, mas verossímil, alcança, pela desconstrução, a intelecção da escritura, que é uma nova escritura.

Nessee jogo, corre o risco de exceder ou distorcer texto e realidade. Ainda assim, aposta suas fichas, e preenche significados. Parafraseando R. Jakobson, seriam premeditadas pelo poeta, ao criar o texto poético, as interpretações pretendidas pela análise lingüística?

5.5 A construção poética: do cegamento ao suplemento

Minhas sensações são um barco de quilha pro ar.

Fernando Pessoa

Segundo Roman Jakobson (*Lingüística e Comunicação*, s/d), o formalismo russo percorreu três etapas em seus estudos lingüísticos: de início, reinava o fonocentrismo; em seguida, o logocentrismo; enfim, a análise dual, de som e sentido para a compreensão da linguagem. O dominante, portanto, é o centro de enfoque de um trabalho artístico e regulamenta, determina e transforma seus outros componentes. É poético o texto que tem na função estética sua função dominante, de tal forma que o arranjo dos significantes e as possibilidades plurissignificativas deles sejam regidos pela busca do belo, do emocional, do sugestivo e da musicalidade, do ritmo, da harmonia; enfim, o texto poético vai além da mera representação.

Como fica, então, a natureza da novela carneiriana? A exploração máxima de significantes (ritmo veloz, fruto, em parte, de aliterações e assonâncias) e significados (metáforas, sobretudo), alcançada por Sá-Carneiro em seu texto, a partir do uso subjetivo e (trans)figurado da palavra, deixa claro que a função poética é dominante no relato das confissões de Lúcio. E

este ato de conferir poeticidade ao texto é essencialmente performativo. Não no sentido usual e ordinário, em que o performativo é um dizer/fazer simultâneo, mas sim no sentido literário, em que a performatividade é muito próxima do conceito de mimese enquanto revelação da verdade, por mais que as ambivalências discursivas a distorçam ou excedam.

O performativo é o enunciado mais essencial que existe, pois está próximo ao evento, e vem carregado de verossimilhança e, portanto, de verdade, ainda que mimética. A fim de analisar o performativo, é preciso analisar o contexto, que é um texto, mas não é determinado e nem determinável cartesianamente. O contexto, mesmo quando antecipa sentidos, não é determinado, pois não é autônomo, mas traz coisas, dados, que devem ser considerados. A escritura não é transmissão de sentidos, e sim produtora deles; na lógica suplementar, a escritura não pressupõe um destinatário singularizado e sobrevive ao escritor e sua ausência, que são recuperados durante a leitura.

Ao ler um texto, o leitor deve problematizar o contexto, não deve desconsiderar a lei do fingimento poético. O signo escrito não se esgota no presente, sobrevive ao autor, pois é recuperado pelo leitor. Contudo, conhecer a vida de Sã-Carneiro, poeta que se revela em sua obra, incapaz que foi de atingir a

máxima do fingimento, torna a compreensão do texto mais plausível, justamente porque amparada no biografismo, que, já foi assinalado, não é redutor. Embora o leitor possa recuperar os traços ausentes e captar os sentidos polissêmicos do texto, ao recuperar a suposta verdade das confissões de Lúcio, recupera uma outra realidade, fantástica e poetizada, mas verossímil à sua maneira: a realidade dos personagens de si próprio de Mário de Sá-Carneiro, em uma espécie de subversão do princípio do fingimento e, portanto, saber que o texto encontra-se eivado de índices confessionais do próprio Sá-Carneiro, é um dado que apenas acrescenta saber à compreensão de seus motivos literários, de suas construções imagéticas.

Enfim, a arte literária é, em essência, mimética, dinâmica e longaeva. É mimética porque permite a recuperação de uma realidade, de uma verdade; é dinâmica por depender das relações de sentido que o leitor estabelece ao longo da leitura/fruição, despejando no texto todo seu repertório e sua vivência; é longaeva porque sobrevive ao escritor e permite a recuperação performativa de seus sentidos sempre que for atualizada sua leitura.

É justamente por isso que a novela de Sá-Carneiro é arte e é poesia. Não apresenta versos e estrofes, é



verdade, mas a função estética perpassa toda a narrativa, repleta de imagens plurissignificativas e ritmos inebriantes, para presentear o leitor não com um poema literalmente, mas com uma escultura moldada via discurso: a criação de Marta é a obra prima de Ricardo; as confissões, de Lúcio.



6 VONTADE E REPRESENTAÇÃO: ENFIM, A VERDADE

Nossa consciência é uma centelha passageira no meio da noite.

Arthur Schopenhauer

Em sua obra mais conhecida, *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer afirma que *O mundo é minha representação*. O filósofo alemão, para quem a arte oferece ao homem uma salvação redentora para a existência dolorida, postula que as coisas são porque existe quem as percebe, e sua representação é *Uma complexa atividade fisiológica no cérebro de um animal ao fim da qual se tem a consciência de uma imagem*. Neste sentido, a representação que o homem faz do mundo, sua consciência imagética, pode ser, em tese, fruto de uma ilusão, um engano. No processo mental de elaboração – construção – das imagens, o tempo, o espaço e a causalidade, óculos intelectuais para o conhecimento, constituem os instrumentos do sujeito construtor – artesão – dessas imagens.

Essas formas inatas de conhecimento – tempo, espaço e causalidade – formam o princípio da razão, que vê nas coisas e acontecimentos em si sua razão de ser. O entendimento e os sentidos, em especial visão e tato, dão ao homem acesso ao conhecimento, e deste ele extrai as representações de mundo, que

podem ser reais e objetivas, ou oníricas e fantasiosas: os objetos representados são representações de um sujeito.

Em suma, o artesão, a partir de suas sensações, atinge um entendimento das coisas, e isso o leva a representar o mundo a partir de imagens que desfilam por seu cérebro como projeções cinematográficas. As imagens, portanto, revelam uma conclusão do entendimento posterior à sensibilidade, e o mundo externo, neste sentido, é pura representação do sujeito, dependente de sua racionalidade ou, até mesmo, de seu devaneio.

Ora, se a realidade é obra do intelecto, é um produto efetivado pelo sujeito, e será composta, portanto, de aparências, porque nela nada permanece por muito tempo. A realidade, este universo reificado que parece existir, é um lugar de sombras e hipóteses, e as coisas são passageiras, e tudo que o homem supõe duradouro e certo, finda: a árvore seca, a plantação fenece, o amor some, o real se transfigura e se esvai por entre os meandros caóticos da imaginação humana.

Schopenhauer concorda com os poetas quando estes afirmam que a vida é um grande sonho. Vida e sonho constituem páginas de um mesmo livro. Acordado, o sujeito lê as coisas da realidade de forma relativamente ordenada e cronológica, com as imagens inundando seus sentidos e povoando seu

entendimento. Ao dormir, a leitura se dá ao acaso, com as páginas embaralhadas, podendo ser algo já lido em consciência ou não. Dizia o poeta espanhol Calderón de la Barca que *A vida é sonho*, e os sonhos sonhos são, e é neste sentido que a teoria schopenhauriana oferece uma possibilidade real para o desvendar do universo imagético fantástico das confissões de Lúcio.

6.1 A vida é sonho, e os sonhos sonhos são

Sonho, logo existo.

August Strindberg

A razão, capacidade oriunda de atividade intelectual, serve para distinguir o homem do animal. Contudo, possuí-la não chega a ser uma vantagem, pois quanto maior a consciência de mundo que o homem tem, quanto maior sua racionalização das coisas, maior o seu sofrimento, a sua desgraça, tanto mais receptivo ele está à dor da vida.

Ora, é neste sentido que os personagens centrais da novela carneiriana recusam-se a uma percepção puramente racional do mundo, centrada no entendimento e no seu poder de concretude e verdade. Contrariando esse desejo de verdade que a razão exige, Lúcio e Ricardo refugiam-se em um

universo paralelo, onírico, em que a representação, enquanto fruto da vontade, dá-se por meio de imagens vagas e surreais, marcadas por um mascaramento da consciência.

A novela, influenciada pelos ideais da psicanálise, apela para o subjetivismo enquanto mola propulsora da construção das imagens; não se trata de um subjetivismo romântico, e sim de uma representação de mundo centrada em um conhecimento de mundo eminentemente subjetivo. É neste sentido que suas construções metafóricas apelam para a valorização do sonho, da fantasia e da imaginação. Veja:

De maneira que a realidade inquietante era esta: aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse um passado – como se tivesse apenas um presente!

E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo.

Esta atmosfera vaga e indefinida, que apela para a sugestão (Marta estava realmente ali e desaparecera, ou estava apenas na imaginação de Lúcio, e este recobrava a consciência?),

propõe um processo de negação da lógica da concretude racional, e posterior valorização do inconsciente.

No plano da expressão, o acúmulo de imagens sinestésicas e os efeitos rítmicos de extrema musicalidade contribuem para o clima de valorização da vontade do sujeito em seu processo de representação das coisas: sua percepção sensorial é o ponto de partida para o entendimento, mas este não se dá apenas no nível da razão, pois também, e sobretudo, é fruto da leitura onírica e alegorizante que o personagem-narrador faz da vida. Sua representação de mundo depende, assim, de uma linguagem que denote este universo de caráter surreal delineado a partir de seu relato, um processo que se verifica mesmo quando ele dá voz aos demais personagens, em especial o seu outro ideal, Ricardo. Veja:

E, velada, a voz de Ricardo alteou-se: - Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora, que ela suscita. São véus rasgados sobre o Além - o que a sua harmonia soçobra... Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer - se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em m globo de luz...

Percebe-se no trecho acima que o discurso da novela caracteriza uma arte criada sob o impacto da expressão de uma vida interior, algo visível em toda a narrativa. As imagens vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente – se o interior do ser é obscuro e fantasioso, assim também é sua expressão. Esse ir e vir das imagens suprime uma lógica cronológica aparente, e a novela adquire contornos surreais que dão suporte à representação onírica da realidade.

6.2 Para a maioria de nós, a vida real é a vida que não vivemos

O homem vive de razão,

E sobrevive de sonhos.

Miguel de Unamuno

A novela carneiriana, ao partir de um conflito entre a vida vivida e a vida pensada, atenta para o caráter libertário da arte, “salvação redentora do ser humano”. É preciso libertar o homem das limitações de uma existência meramente utilitária, e daí nasce o desejo de redenção psicológica a partir da arte, em especial da arte ilógica, abstrata e eivada de imagens oníricas, das quais a realidade absoluta aflora.

Esse inconsciente valorizado, com a conseqüente automação discursiva, propõe-se a alterar as estruturas da realidade, e a arte literária deixa de ser meramente meio de comunicação de vivências para se tornar ação mágica, mito, meio de conhecimento. Ora, é justamente isso que Sá-Carneiro faz: ao revelar-nos as confissões de Lúcio, transporta-nos a um universo paralelo à mesmice do real – um mundo de sonhos, de ilusões e mágica, onde é possível suportar a dor de existir e criar, por meio do discurso, uma barreira para o sofrimento advindo da consciência, e a vida real de seus personagens, projeções dele próprio, é a vida sonhada.

Retomando Platão, Schopenhauer assevera que os homens estão presos à realidade regida pelo princípio da razão, de modo análogo àqueles prisioneiros da caverna, e possuem sua visão turvada, incapazes que são de contemplar a essência das coisas, pois só alcançam as sombras, aparências enganosas. Ora, é justamente isso que Sá-Carneiro revela ao leitor: Lúcio e Ricardo vivem aprisionados nesta caverna que é o mundo, e de nada adianta que eles recorram à razão para compreender suas existências, pois aquela depende do entendimento (e de suas representações), e este pode ser enganado pelas sensações ou pela vontade representativa do sujeito/artesão leitor/escultor da realidade.



6.3 A realidade é especular

Cada criatura humana traz duas almas consigo:

uma que olha de dentro para fora,

outra que olha de fora para dentro.

Machado de Assis

O homem, animal social que é, obriga-se a atuar para suportar a existência em grupo. Ele é capaz de viver diferenciados papéis que desempenha segundo a necessidade ditada pela ocasião social a que é submetido. Assim, suas ações são guiadas pelas expectativas de comportamento esperado pelos indivíduos com os quais convive. É neste contexto que George Herbert Mead (in: Donald Pierson, 1981), define o conceito de self, capacidade humana desenvolvida pela socialização de ver a si próprio através dos olhos alheios, isto é, de perceber e sentir o próprio ego como sujeito e objeto.

A novela de Sá-Carneiro faz justamente isso: Lúcio e Ricardo, estes dois seres de alma similar, vêem a si próprios enquanto homens que precisam, pelo peso da vivência social, agir como homens, com desejos heterossexuais e enquadrados às expectativas da sociedade. Contudo, como eles são incapazes de negar por completo o desejo homossexual real que nutrem um pelo

outro, é necessário criar uma representação, um construto, que dissimule seu desejo homoerótico, e Marta é criada, esculpida via discurso, materializada por meio do devaneio narrativo, para estabelecer esta ponte entre o peso das convenções e a imanência do desejo.

A vontade como representação, portanto, afirma-se por intermédio do intelecto, servo da vontade. Não há um sujeito sem o mundo que ele representa, e sua representação, seu espelho no qual ele se contempla, é expressão da autodiscórdia essencial da vontade consigo mesma: o homem representa aquilo que deseja, e mesmo que possa dissimular, por trás de um suposto entendimento, uma vontade racional e clara, sua percepção de mundo pode ser extremamente ilusória e subjetiva, distorção platônica (ou derridiana, ou schopenhauriana...) de uma realidade outra, ideal, mas sofrível e insuportável.

É a partir dessas lições schopenhaurianas sobre a vontade que Freud concebe os impulsos básicos reveladores do mundo, de vida e morte, Eros e Tânatos – amor e ódio. Eros se traduz em sexualidade; Tânatos em agressividade. Um constrói, o outro destrói. Ao criar Marta, Lúcio e Ricardo agem levados pelo amor, pelo desejo sexual que nutrem um pelo outro (*Compreendiam-se perfeitamente as nossas almas – tanto quanto duas almas se*

podem compreender.), e aceitar este amor implicaria aceitar o desejo homossexual. Ao criar Marta, ponte de concretização do desejo, Lúcio e seu Outro, Ricardo, efetivam sua sexualidade. Ao destruí-la, por meio do assassinato simbólico e Marta, e real de Ricardo, Lúcio destrói a ponte, e também dá vazão à agressividade e ao impulso de morte de Tântos. Lúcio não resistiu à aceitação de seu amor por Ricardo, e quando este lhe propõe o salto para a efetivação do desejo homossexual, com a desconstrução de Marta, o narrador não aceita as imagens especulares de si próprio, e atira: um tiro altamente simbólico – ao alvejar Marta, devaneio surreal de representação discursiva, sem paralelo concreto no mundo físico, Lúcio aniquila esta escultura mental, mata Ricardo e, além disso, atinge a própria sexualidade, que parece libertar-se do desejo não aceito e, analogamente, ajustar-se à padronização da sociedade.

Esse tiro simbólico é sua confissão: Lúcio precisa eliminar Marta/Ricardo e, com isso, eliminar seu desejo sexual pelo amigo/amante. Seu mundo, assim como foi representado, fruto de sua vontade, desmorona com aquele tiro, e esta é a sua confissão: o mundo é vontade e representação, e esta pode ser – e quase sempre o é – modificada pelas paixões, pela ilusão, pelos sonhos oriundos daquela. E arte, única forma salvadora



de redenção, torna mais suportável a existência, e os artistas que povoam a novela carneiriana confirmam isso.

interpretar e, em grande parte, usar a sagacidade do crítico.

Arturo Escobar

1. Suporte bibliográfico geral

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Guimarães, s.d.

ASSIS SILVA, Ignácio de. *Como e quando a mente se sente*.

São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

BARTHES, R. *Arte e Verdade*. Petrópolis, s.d.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, s.d.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia* (a história de

mitos). histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Editora, 2001.

CHAU, Nélson. *Retórica Social e a Nova Retórica*.

São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIBLIOGRAFIA

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

Antônio Cândido

1. Suporte bibliográfico geral

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Guimarães, s.d.

ASSIS SILVA, Ignácio et al. *Corpo e Sentido: a escuta do sensível*.

São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. Perspectiva, s. d.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, s.d.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual: essa nossa (des)conhecida*.

São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHKLOVISKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura* – formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-58

COSTA LIMA, L. *Porque literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ----- . *Sobre os espelhos e outros ensaios*. São Paulo: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DURANT, W. *A filosofia de Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

DURKHEIM, Emile. *O suicídio: estudo sociológico*. Lisboa: Presença, 1973.

_____. *Sociologia e filosofia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense, s. d.

FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: 1976.

FRY, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da INTIMIDADE – Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

Glossário de Derrida / organização de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

HART, John; RICHARDSON, Diane. *Teoria e prática da homossexualidade*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica – grega e latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JUNG, C. G. *Tipos Psicológicos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1976.



MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MORRIS, Desmond. *O macaco nu – Um estudo do animal humano*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Neurótica: autores judeus escrevem sobre sexo / organização de Melvin Jules Bukiet. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

PICAZIO, Cláudio et al. *Sexo secreto – temas polêmicos de sexualidade*. São Paulo: Summus, 1998.

SARTRE, J. P. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *Que é a literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação – fragmentos da obra principal*. São Paulo: Ediouro, s. d.



TOMACHEVISKI, B. Temática. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*: Porto Alegre: Globo, 1978. p. 169-204

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

2. Suporte bibliográfico específico

ANDRADE, M. E. O existencialismo de Mário de Sá-Carneiro (uma possível perspectiva). *CONVERGÊNCIA*, Uberaba, 5 (8), 1975.

BARAHONA, M. A. Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *A expressão do tempo no romance*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1968.

CARVALHO, Ilka Valle de. Sá-Carneiro: Uma Estética do Espaço. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses/Faculdade de Letras da UFMG*. Belo Horizonte: Boletim ..., Ano I, n. 2, julho-novembro/1979.

GARCEZ, M. H.N. O estrambótico em Mário de Sá-Carneiro, *Língua e Literatura*, ano XII, v. 15, 1986.



LISBOA, Henriqueta. Mário de Sá-Carneiro. *O Estado de São Paulo*, 03 de maio de 1969. Suplemento Literário, p. 05.

LOPES, Teresa R. Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 04, dez. 1971.

MOISÉS, M. Mário de Sá-Carneiro e a (sua) modernidade. *O Estado de São Paulo*, 19 de maio de 1990. Suplemento Cultura, p. 1-2.

NEVES, J. A. De Sá-Carneiro a Pessoa. *O Estado de São Paulo*, 27 de dez. de 1958. Suplemento Literário, p. 02.

_____. O diálogo Sá-Carneiro – Fernando Pessoa. *O Estado de São Paulo*, 16 de janeiro de 1960. Suplemento Literário, p. 3.

_____. Sá-Carneiro e a morte. *O Estado de São Paulo*, 25 de abril de 1959. Suplemento Literário, p. 1.

SANTOS, A. T. de C. Sá-Carneiro: Narciso e a obra. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 09, 1987.



