

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**Auto e Hetero-Representação em *A Confissão de Lúcio*,
de Mário de Sá-Carneiro**

(dissertação para a obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea)

Vasco Prudêncio

Faro
2007

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**Auto e Hetero-Representação em *A Confissão de Lúcio*,
de Mário de Sá-Carneiro**

(dissertação para a obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea)

Vasco Prudêncio

Faro
2007

NOME: Vasco Manuel Barbosa Prudêncio

DEPARTAMENTO: Línguas, Comunicação e Arte

ORIENTADOR: João Manuel Minhoto Marques

DATA: Fevereiro de 2007

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: *Auto e Hetero-Representação em A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*

JÚRI:

Presidente: Doutor Petar Dimitrov Petrov, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

Vogais: Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação da Universidade do Aveiro;

Doutora Carina Infante do Carmo, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

Doutor João Manuel Minhoto Marques, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

AUTO E HETERO-REPRESENTAÇÃO EM A CONFISSÃO DE LÚCIO, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Resumo

A presente dissertação tem como objectivo analisar as problemáticas subjacentes à auto e à hetero-representação na obra *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro. Procuraremos, assim, entender o texto trabalhado enquanto paradigma estético de um modo de encarar as relações humanas, nomeadamente no que concerne à forte interdependência entre a representação do *eu* e do *outro*. Neste sentido, serão abordadas as seguintes questões: por um lado, a auto-representação e problemáticas inerentes (particularmente a delicada ligação com aspectos autobiográficos); por outro, a hetero-representação, não só no que se refere ao modo como se processa a caracterização do *outro*, mas, sobretudo, à sua dependência, em larga medida, da percepção de um *eu*. Por fim, procuraremos entender como tal relação determina, em grande parte, a representação do *real* na obra, onde a coexistência das dimensões de sonho e de realidade condiciona uma ideia da construção do mundo onde intervêm tanto aspectos ligados ao que entendemos como *realidade*, como noções de âmbito ficcional.

Palavras-chave: auto-representação, hetero-representação, real, Sá-Carneiro, confissão, Lúcio.

*SELF-REPRESENTATION AND THE REPRESENTATION OF THE OTHER IN A
CONFISSÃO DE LÚCIO, BY MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO*

Abstract

With this dissertation, we propose to analyze the problematization of *self-representation*, as well as the representation of the *other*, in *A Confissão de Lúcio*, by the Portuguese author Mário de Sá-Carneiro. The current text can be described as an aesthetic paradigm of human relations, particularly if we perceive the strong interdependence between the process of *self-representation* and representing the *other*. Therefore, we will emphasize three main questions: first, *self-representation* and the inherent problematic aspects (particularly the connection with autobiographical writing); second, the representation of the *other* and all the processes involved, fundamentally it's connections with *self-representation*; third, the representation of *reality* as a result of the strong relationship between the two forms of representation described, as well as the importance of fictional and oneiric aspects in the process of construction of the world in Mário de Sá-Carneiro's text.

Key words: self-representation, other, reality, Sá-Carneiro, confissão, Lúcio.

ÍNDICE

Introdução	1
-------------------------	---

QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO

1. Auto e hetero-representação	5
1.1. Considerações preliminares: o <i>real</i> irrealizável, a estrutura instável da linguagem	5
1.2. Auto-representação: o <i>eu-próprio</i>	7
1.2.1. Retrato do <i>eu</i> enquanto artista	7
1.2.2. Algumas tendências: autobiografia, auto-retrato	10
1.3. Representação do outro: o eu e a construção de mundos	14
1.4. Representação, memória e concepção do tempo	19
2. A construção do <i>eu</i> na modernidade	21
2.1. O <i>fin de siècle</i> e a representação do <i>eu</i>	21
2.2. A Concepção do artista moderno	24
2.3. A <i>Loucura</i>	26
2.4. O artista e a sociedade	28
2.5. Linguagem e reconfigurações do real	31
2.6. <i>Orpheu</i> e o modernismo português	32

AUTO E HETERO-REPRESENTAÇÃO EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

3. A <i>maldita literatura</i>: a construção de sujeitos reais e literários em Mário de Sá-Carneiro	36
3.1. O sujeito biográfico: a construção do mito	36
3.2. Desmistificando o mito: a construção do sujeito autobiográfico em Sá-Carneiro	40
3.3. A auto-representação na correspondência	44
3.4. A caracterização dos sujeitos em Mário de Sá-Carneiro: algumas referências	52
3.5. A construção autobiográfica em <i>A Confissão de Lúcio</i>	55
4. Afectos, ternuras: representação do(s) sujeito(s) em <i>A Confissão de Lúcio</i>	59
4.1. A representação do <i>eu</i> e do <i>outro</i> em Sá-Carneiro	59
4.2. A construção do <i>eu</i> e do real	61
4.3. A caracterização das personagens	63
4.4. Relações e posses	70

5. <i>A realidade inverosímil: representações do mundo; reconfigurações do real</i>	78
5.1. Entre o <i>real</i> e o <i>ideal</i>	78
5.2. A construção de mundos em Mário de Sá-Carneiro	81
5.3. Dispersão dos sujeitos e construção do real	84
5.4. A confissão enquanto «mero documento»	86
5.5. Literatura e vida: a «maldita literatura»	90
5.6. Marta e a dimensão onírica	93
6. <i>Um vago tempo asiático: a vivência do tempo</i>	100
6.1. O texto narrativo e a expressão do tempo	100
6.2. A <i>confissão</i> e a dependência da memória	102
6.3. A gestão do tempo: esquecimento e recordação	104
6.4. Memória, vida, morte	106
7. <i>Da Confissão à Narrativa: a construção textual</i>	108
7.1. Mário de Sá-Carneiro, romancista	108
7.2. Temas e procedimentos retóricos	110
7.3. Diálogos temáticos e intertextualidades	113
7.4. <i>Narratore traditore</i>	116
7.5. A <i>Confissão</i> enquanto narrativa estruturada	118
7.6. Uma confissão nos meandros do fantástico	126
 A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS EM A CONFISSÃO DE LÚCIO	
8. <i>O ópio loiro: a vivência urbana</i>	131
8.1. O Homem Moderno e a vivência do espaço urbano	131
8.2. O mito de Paris	134
8.3. Exploração do espaço n' <i>A Confissão de Lúcio</i>	139
9. <i>Agonias magentas: representações da sexualidade</i>	147
9.1. A sexualidade conflituosa	147
9.2. O episódio da «americana fulva»	150
9.3. A «sexualidade espiritualizada»	152
9.4. Cor, luz, sentidos	154
9.5. Sobre a ambiguidade sexual dos sujeitos	161
Conclusão	166
Bibliografia	173

Introdução

Trabalhar a problemática da representação no âmbito de um escritor como Mário de Sá-Carneiro é uma tarefa quase sísifca. De facto, a complexidade inerente ao trabalho poético do autor é considerável, sendo alvo de diferentes interpretações e reactualizações ao longo dos séculos XX e início do presente. No entanto, curiosamente, a maior dificuldade parece advir não tanto da obra literária do autor, mas antes de alguma crítica literária tecida a propósito da mesma.

No domínio da auto-representação, Sá-Carneiro tem sido tradicionalmente lido (não obstante as propostas de alguns trabalhos elaborados nos últimos quinze anos que, manifestamente, contrariam esta tendência) numa dimensão de contornos míticos. Com efeito, uma das suas representações mais comuns é a de um *escritor maldito*, equiparável a autores como Arthur Rimbaud (de resto, uma das influências mais citadas por grande parte da crítica) pela natureza fragmentada dos seus sujeitos e pela relação conflitual com o real circundante, ainda que, em grande medida, esta imagem não nasça apenas de representações veiculadas nos seus textos, mas, sobretudo, do resultado de uma leitura de determinados elementos biográficos. Assim, interpretar o trabalho literário de Mário de Sá-Carneiro implica, frequentemente, um recurso a aspectos vivenciais do autor, e tal articulação cria, na esmagadora maioria dos casos, um problema de fundo: a leitura dos textos ficcionais do autor enquanto subalterna face a determinados aspectos biográficos (ou a uma interpretação destes, diríamos) – o que implicará, em última instância, um trabalho de interpretação que tendencialmente estabelece como *leitmotiv* os segundos elementos em detrimento dos primeiros. Será, a este propósito, importante referir que, ao alertar para tais tendências, não estamos, necessariamente, a negar a existência de pistas autobiográficas no universo textual de Sá-Carneiro, algo que nos parece notório; estamos, sim, a sublinhar que muitas destas leituras não parecem ter em consideração a intencionalidade comunicativa do próprio autor e a própria teatralização que o mesmo faz da(s) sua(s) representação(ões) biográfica(s).

O mesmo tipo de analogia poderá ser estabelecido no campo da hetero-representação, sobretudo no que diz respeito à representação do *real* em Sá-Carneiro. Para muitos autores, a dimensão *real* (ou aquela que mais se assemelha à realidade, o que, por si só, já levanta graves problemas, como a [im]possibilidade de entender a

noção de *real* enquanto algo linear e objectivo) é quase inexistente na sua obra, sendo tendencialmente substituída por um universo de sonho ou pela busca de um mundo ideal por vezes próxima do trabalho poético de Charles Baudelaire. A relação entre realidade e idealidade é, de facto, inegável no trabalho literário de Sá-Carneiro, sobretudo no domínio da poesia (em particular, nos poemas que compõem *Dispersão*); resta saber, no entanto, se a exploração do domínio *ideal* não será responsável, mais do que por uma negação, por uma reconfiguração desse mesmo *real*.

Por outro lado, tais questões ganham novo grau de complexidade no âmbito do trabalho sobre textos narrativos de Sá-Carneiro e, por inerência, sobre *A Confissão de Lúcio*: a subvalorização a que assistimos, relativamente à sua poesia, por parte de alguma crítica determina que muitas das interpretações tecidas a propósito da narrativa sá-carneiriana se circunscrevam, apenas, ao mesmo tipo de análise que se faz da sua poesia, sobretudo no domínio temático. Os poemas «Como eu não possuo» ou «7», por exemplo, estabelecem de facto fortes relações com *A Confissão de Lúcio*, mas a interpretação da narrativa à luz dos mesmos é por si insuficiente para entender o seu real alcance (e vice-versa).

Neste sentido, é nosso propósito, no presente estudo, entender o modo como se processa a auto e a hetero-representação das personagens centrais de *A Confissão de Lúcio*, bem como a maneira como tais representações ajudam a reconfigurar os universos do *real* na narrativa. Por outras palavras, não pretendemos explicar as representações criadas no trabalho literário de Sá-Carneiro partindo das supostas vivências de um *eu* biográfico, nem tão-pouco fazer um levantamento descritivo dos universos textuais recriados, mas, sobretudo, perceber como é que os mesmos são construídos e (re)configurados pelo narrador, Lúcio.

Entendemos, assim, estruturar o nosso trabalho em três partes distintas. Numa primeira, procuraremos justificar teoricamente alguns dos pressupostos trabalhados, a partir das propostas de Michel Foucault, George Steiner, Philippe Lejeune ou Nelson Goodman. A secção encontra-se dividida em dois capítulos: no primeiro, focaremos a nossa atenção nas questões da auto e da hetero-representação, da construção de mundos e da concepção do tempo; no segundo, procuraremos entender o modo como estas se processam no Primeiro Modernismo Português.

A segunda parte da dissertação reportar-se-á às problemáticas da auto e da hetero-representação no âmbito de *A Confissão de Lúcio*. No primeiro capítulo, procuraremos entender o modo como se estabelece a construção autobiográfica em Mário de Sá-

-Carneiro, não só na obra narrativa estudada, como também em outros textos do autor, com particular enfoque para a correspondência trocada com Fernando Pessoa; no segundo, iremos verificar o modo como se processa a representação de sujeitos em *A Confissão de Lúcio* (e como as mesmas se encontram, de alguma maneira, interdependentes) e, no terceiro, como tais representações são maioritariamente responsáveis pelas reconfigurações do *real* ao longo da narrativa. A secção será finalizada com dois capítulos: uma breve reflexão sobre a vivência do tempo e da memória na obra e, por fim, um capítulo onde se procurará entender o modo como se processa a construção textual na narrativa, bem como as articulações que estabelece com o registo da *confissão*.

O trabalho será encerrado com uma terceira parte, onde se reflectirá sobre a construção de mundo no universo literário de Sá-Carneiro, em particular n' *A Confissão de Lúcio*. Focaremos, neste sentido, dois aspectos que consideramos fulcrais: a vivência urbana – sobretudo a imagem construída da cidade de Paris – e a representação da sexualidade e das suas várias dimensões ao longo da narrativa.

Em síntese, esperamos vir a demonstrar que *A Confissão de Lúcio* funciona como um paradigma estético não só dos motivos centrais do trabalho poético de Sá-Carneiro como também, e sobretudo, de um modo de encarar as relações humanas, no sentido de a auto-representação do *eu* determinar, em grande parte, a imagem que (re)construímos do *outro* e, por inerência, do *real* – de um *real* onde coexistem dimensões de sonho e de realidade, de ficção e de veracidade.

QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO

1. Auto e hetero-representação

O presente capítulo irá contemplar, de um ponto de vista teórico, algumas das muitas problemáticas relativas à auto e à hetero-representação. O objectivo principal será o de fornecer alguns vectores orientadores para a exploração das questões mais pertinentes da análise que iremos conduzir de *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro.

1.1. *Considerações preliminares: o real irrealizável, a estrutura instável da linguagem*

Antes de nos debruçarmos sobre a representação do *eu* e o modo como a mesma se relaciona com a construção da imagem do *outro*, será importante considerarmos, sucintamente e em jeito de introdução, dois factores essenciais: a noção de *real* e, intimamente ligado, o papel de certa forma falacioso desempenhado pela linguagem.

O jogo da representação encontra-se, logo à partida, viciado pela matriz ilusória que constitui a noção de *real*. A questão é ciclicamente abordada, não só no âmbito dos estudos literários, mas em variadíssimos outros campos.

No caso particular da área disciplinar da História, a problemática é significativa. As relações entre o estudo da História e a narrativa serão, recorde-se, evocadas pelo movimento *New History*, nos Estados Unidos da América, a partir de 1912, onde se começa por rejeitar a ideia meramente documental e a narrativa simplista dos factos históricos, em favor de uma maior consciencialização de que toda a narrativa é uma forma discursiva tendenciosa no que diz respeito à representação dos acontecimentos, o que acaba por esbater a distinção entre os discursos histórico e ficcional. O mesmo tipo de preocupação estará presente na teorização da «Nova História» por Le Goff, Ladurie, Duby e outros, no sentido de justificar o entrosamento da ficção noutros planos¹. Neste sentido, «aquilo que a história [sic] relata como fato verídico – é artefacto, ou melhor, um produto manufacturado pelo próprio indivíduo»², o que dilui os limites entre historiografia, autobiografia e ficção.

¹ Vide LE GOFF, Jacques *et al.* – *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1991.

² ALVES, Júnia de Castro Magalhães, «Implicações Teóricas no Estudo das Dimensões Referencial e Representativa de Textos Ficcionalis e Autobiográficos» in EARLE, T.F. (org. e coord.) – *Actas do*

Esta questão será devidamente analisada a partir das propostas de Nelson Goodman, mais adiante.

Numa outra perspectiva, esta problemática da representação do *real* arrasta-se para o campo da linguagem.

Michel Foucault explica-o de modo breve. Na obra *As Palavras e as Coisas*, Foucault mostra como a articulação clássica, quase unilinear, entre pensamento e linguagem e, sobretudo, a sua transparência e o seu papel no «desdobrar imediato e espontâneo das representações»³ sofre uma ruptura a partir do século XIX, passando lentamente a ser constituída como um ser autónomo, fechado sobre si mesmo. A este propósito, o autor destacará a análise independente das estruturas gramaticais que começa a ser feita a partir do século XX, como reflexo de tal autonomia.

Para além disso, as próprias tendências literárias, a partir dessa altura, também acabam por contribuir para tal fragmentação:

Da revolta romântica contra um discurso imobilizado na sua cerimónia à descoberta mallarmiana da palavra no seu poder impotente, vê-se bem qual foi, no século XIX, a função da literatura em relação ao moderno modo de ser da linguagem.⁴

Foucault irá, aliás, mais uma vez, referir o nome de Mallarmé neste âmbito, salientando o seu empreendimento fulcral, até à morte – o de «reconduzir ao império de uma unidade acaso impossível o ser fragmentado da linguagem»; de «encerrar todo o discurso possível na frágil espessura da palavra»⁵ – o que será, aliás, uma das «nossas» (o termo é de Foucault) preocupações basilares no campo do estudo da linguagem. Neste sentido, face ao seu esgotamento perante o mundo, a linguagem não terá «mais nada a fazer do que cintilar no fulgor do seu próprio ser»⁶.

No âmbito deste esgotamento – e na sua relação com a representação do *real* – George Steiner será, aliás, bastante claro:

Em matéria de impureza, de realismo invasor, a linguagem é totalmente vulnerável. Não há imaculado possível. (...) A linguagem está incomensuravelmente saturada. As palavras, as formas gramaticais, as frases, as convenções retóricas estão

Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Tomo I. Oxford – Coimbra: Lidel, 1998, p. 301.

³ FOUCAULT, Michel – *As Palavras e as Coisas*. Coimbra: Edições 70, 2005, p. 337.

⁴ FOUCAULT, Michel – *op. cit.*, p. 341.

⁵ FOUCAULT, Michel – *op. cit.*, p. 345.

⁶ FOUCAULT, Michel – *op. cit.*, p. 342.

saturadas, até ao nível do fonema quase, pelo uso, pelos precedentes e pelas conotações culturais e sociais.⁷

Novamente, e também em Steiner, a literatura – e a sua articulação com o mundo –
– não é estranha a tal ruptura:

O facto de «o mundo estar em excesso para o poeta» não resulta tanto das tentações mundanas, do investimento de si no transitório e no oportuno, mas antes um corolário absolutamente inescapável da própria linguagem que veicula consigo, queiramo-lo ou não, a carga do mundo. Na linguagem, as matemáticas puras só poderiam ser o silêncio.⁸

1.2. Auto-representação: o eu-próprio

No filme *Lost Highway*, de David Lynch⁹, existe uma cena que resume, em grande medida, a problemática da representação e da sua subalternidade à experiência individual. Fred Madison, um saxofonista próximo da esquizofrenia, recebe, cada vez com maior frequência, cassetes de vídeo cujo conteúdo se resume a cenas que captam a sua casa. O conteúdo das mesmas vai revelando progressivamente, a cada dia que passa, o interior da habitação. Perante tais factos, chama as autoridades. E, posteriormente, numa conversa com dois polícias, um deles pergunta a Fred se este dispõe de uma câmara de vídeo, ao que a sua mulher, Renée, responde negativamente, referindo: «*No, Fred hates them*». A justificação é dada pelo próprio (e este será um dos momentos chave para compreender a intriga do filme): «*I like to remember things my own way*», especificando depois: «*How I remember them, not necessarily the way they happened*».

Esta sequência do filme de Lynch servirá de mote para a abordagem teórica do nosso objecto de estudo, uma vez que a mesma encerra, em si, muitas das questões que consideramos fulcrais para a análise de *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro.

1.2.1. Retrato do eu enquanto artista

Constituindo a auto-representação um jogo em que interferem muitas vezes dados biográficos do próprio autor, não surpreende que uma das tendências mais comuns neste

⁷ STEINER, George – *Gramáticas da Criação*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 210.

⁸ STEINER, George – *op. cit.*, p. 211.

⁹ Vide LYNCH, David – *Lost Highway. Estrada Perdida*. Lisboa: Atalanta Filmes, 2002 (suporte DVD).

âmbito se prenda com a representação do sujeito enquanto escritor. E, particularmente, uma imagem associada, desde o Romantismo, ao binómio sofrimento/loucura.

A possibilidade de se entender a figura do escritor enquanto um «sofredor» é explorada por Susan Sontag no ensaio «O artista enquanto sofredor exemplar». Partindo da obra de Pavese, particularmente dos seus diários escritos entre 1943 e 1950, a autora procura demonstrar o modo como as diferentes recepções, por parte do público, de um romance ou de um diário de um mesmo autor modelam a imagem que nós, «receptores», recriamos em cada um dos casos. Com efeito, a leitura de um diário de um escritor está muitas vezes associada não a uma ajuda adicional para compreendermos as suas obras – o que, de resto, raras vezes acontece – mas a uma procura de encontrar o *eu* supostamente verdadeiro que se oculta por detrás das máscaras do *eu* autoral. E esta perspectiva quase despida com que se nos depara o autor atingirá, perante o público moderno, uma vertente quase sacrificial, ao ponto da autora comparar esta situação aos sacrifícios humanos pedidos nas épocas de fé religiosa. A problemática central será deste modo especificada:

O diário dá-nos a oficina da alma do escritor. E porque estamos nós interessados na alma do escritor? Não porque nos interessem muito os escritores enquanto tal. Mas antes devido à insaciável preocupação moderna com a psicologia, o último e mais poderoso legado da tradição introspectiva cristã, iniciada por S. Paulo e Santo Agostinho, que iguala a descoberta do eu à descoberta do eu sofredor. Para a consciência moderna, o artista (já não o santo) é o sofredor exemplar. E entre os artistas, o escritor, o homem de palavras, é a pessoa para quem nos volvemos como capaz de melhor exprimir o seu sofrimento.¹⁰

Neste sentido, «O escritor é o homem que descobre o uso do sofrimento na economia da arte – como os santos descobriram a utilidade e a necessidade do sofrimento na economia da salvação»¹¹.

A questão relacionar-se-á, de resto, com um outro mito significativo: o do acto de criação enquanto actividade solitária. Com efeito, e ainda que o fenómeno encontre um contrabalanço «colectivo» em várias etapas da História da Literatura (basta recordar a importância da literatura oral e dos aedos, seus agentes, na génese de obras como a *Odisseia* ou a *Ilíada*) a *solidão* e a *singularidade* são, nas palavras de George Steiner, traços essenciais. O movimento criador é, por isso, «tão individual, tão fechado na fortaleza do si-próprio, como a morte, nunca intercambiável, sempre sem colaboração,

¹⁰ SONTAG, Susan, «O artista como sofredor exemplar» in *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004, p. 68.

¹¹ *Ibid.*

em cada um de nós.»¹². Não deixa, aliás, de ser significativo que Steiner destaque, a este propósito, a figura de Saturno, sobretudo no que diz respeito à imagem de melancolia, solidão e de conflito interior associada a esta entidade mitológica¹³.

Intimamente relacionado com o mito de *artista sofredor*, a ideia de *loucura*, associada ao acto de criação artística, acompanha a génese do próprio fenómeno literário. Recordem-se, a título de exemplo, os casos evocativos de Platão na *República* (e da inerente interdição da literatura nos confins da República) ou no *Íon*, como nos mostra George Steiner:

Sócrates põe em evidência certas atitudes decisivas. O próprio *Íon* tem o entusiasmo de ser «possuído». O século XVIII falará do «entusiasmo». A possessão em causa não é nem gnose nem domínio deliberado. Em contrapartida, é êxtase: a situação de quem está ou é «fora de si»; é superação de si próprio, salto para além dos limites do empírico.¹⁴

A questão transcende, no entanto, a noção do artista ser «possuído» pela inspiração. Ao trabalhar as figuras do *louco* e do *poeta*, Foucault, por seu turno, aborda a relação entre duas figuras, a partir de *D. Quixote de La Mancha* de Cervantes. No primeiro caso, encontramos alguém que se «alienou na analogia». Ele é, nas palavras do autor, «o jogador desregrado do Mesmo e do Outro», na medida em que inverte os valores e proporções comumente consideradas na decifração de signos. A sua diferença perante os comuns mortais regista-se não pelo facto de ser diferente, mas de *não conhecer* a diferença. Numa perspectiva próxima, o poeta é aquele que, «acima das diferenças nomeadas e quotidianamente previstas, reencontra os parentescos subjacentes às coisas, as suas similitudes dispersas»¹⁵, daí a relação próxima entre ambos na cultura ocidental moderna, pese embora o facto de cada um deles assegurar diferentes funções no que diz respeito ao trabalho da linguagem.

¹² STEINER, George – *op. cit.*, p. 245

¹³ A este propósito, será significativo evocar uma das melhores representações deste deus da mitologia clássica: a de Goya, numa das suas famosas *Pinturas Negras*, onde o pintor enfatizará bem a situação de conflito e desespero inerente a esta figura, fruto da aflitiva – mas vã – deglutição dos seus filhos. Vide JUNQUERA, Juan José – *The Black Paintings of Goya*. London: Scala Publishers, 2003 e GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 2.^a ed. Lisboa: Difel, s/d. Ainda no âmbito de Saturno, e a propósito da *melancolia*, saliente-se também o peso da mesma na poesia portuguesa – particularmente na sua fase moderna e contemporânea – no facto de «corresponde[r] a uma vaga consciência do mal do mundo» ou, se quisermos, a uma noção da «perda [como] uma mais valia poética»; vide BARRENTO, João, «Um Quarto de Século de Poesia Portuguesa» in *Revista Semear*, n.º 4, 2000, pp. 295 e segs..

¹⁴ STEINER, George – *op. cit.*, p. 64

¹⁵ FOUCAULT, Michel – *op. cit.*, p. 104 e segs.. As diferentes funções referidas por Foucault referem-se ao *homossemantismo*, por parte do *louco* (no sentido de encontrar, de um modo prolífero, semelhanças entre todos os signos) e à *alegoria*, por parte do *poeta* (que, neste jogo de distinções, «põe-se à escuta da “outra linguagem”, a da semelhança» [p. 104]).

1.2.2. Algumas tendências: autobiografia, auto-retrato

A exploração da representação do(s) *eu(s)* de que falamos converge, nos domínios literário e paraliterário, em diferentes registos. Neste âmbito, uma das questões mais pertinentes é a de entender em que medida é que cada um destes registos se relaciona – ou não – com o discurso dito literário. Por definição, e em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*, isto é, tal como qualquer texto científico ou histórico, eles procuram reproduzir a *imagem do real*, e não apenas o seu efeito. Mais do que a simples verosimilhança, procura-se, como dirá Clara Crabbé Rocha, «a semelhança da verdade»¹⁶, pelo que a primeira pista para entender esta possível relação prende-se com os valores de veracidade que cada registo comporta.

Para compreender a razão da diferenciação dos registos enunciados, convém procurar entender, em primeira instância, o modo como o leitor se debruça perante cada um dos mesmos, como refere Philippe Lejeune:

Um leitor de autobiografia e um leitor de ficção lêem da mesma maneira? O que muda para mim, se souber que uma pessoa real me conta de facto a sua vida, ou que estou face a uma invenção? Por causa disso, a minha credulidade vê-se despoletada, ou desacelerada?¹⁷

Para além disso, é provável, como irá propor Lejeune, que existam diferentes mecanismos de identificação nos dois registos, uma vez que há uma maior tolerância, por parte do leitor, para com o primeiro: quando lemos um poema, exigimos que o mesmo faça vibrar a nossa sensibilidade; por outro lado, existirá, pelo menos de um modo mais linear, uma maior interactividade entre leitor e texto no que diz respeito a uma autobiografia, na medida em que o leitor se torna, de algum modo, um «psicólogo ou inquiridor» (as palavras são de Lejeune¹⁸).

Aliás, neste mesmo sentido, as confissões, um outro tipo de texto de cariz autobiográfico, serão, provavelmente, a forma que de modo mais agudo exprime o desejo de doação do *eu* e, inerentemente, a necessidade de absolvição – e não será por acaso, acrescentamos quase redundantemente, que o texto de Sá-Carneiro estudado se apresente nestes moldes. Constança Maconde César reforçará, a este propósito, e

¹⁶ ROCHA, Clara Crabbé – *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977, p. 49.

¹⁷ LEJEUNE, Philippe, «Definir autobiografia» in MORÃO, Paula – *ACT 8 Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 48.

¹⁸ Vide LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 50.

partindo das *Confissões*, de Santo Agostinho, o papel das mesmas na questão do auto-conhecimento e, por arrastamento, das suas relações com o hetero-conhecimento:

Mergulhando na sua interioridade, no seu passado, pela *memória*, e pela mediação dos mitos e dos sonhos; fazendo a *prospecção* do seu futuro através das figuras do Espírito, da promessa, da criação de obra; *confessando* a situação presente, narrando a sua vida, o homem, nessa arqueologia do sujeito que é, alcança a própria identidade, define-se como pessoa, reconhece as suas capacidades e reconhece o outro ser humano como seu análogo, seu outro eu, como a diversidade que o confirma e para quem existe.¹⁹

Por outro lado, o próprio «contrato de identidade»²⁰ que um autor firma, perante o leitor, numa autobiografia, nem sempre será efectivamente cumprido no plano da recepção. Um leitor dos dias de hoje nem sempre conseguirá assumir determinadas características que um autor do passado esperaria do seu público original, pelo que tal contrato apenas poderá ser firmado com determinada comunidade de leitores que compreendam e aceitem as regras em que assenta o acto biográfico – numa perspectiva, de resto, muito próxima da recepção de um texto ficcional.

Estas diferenças registadas não se resumem, contudo, apenas ao nível da recepção – ou de uma determinada noção de recepção – dos textos. A problemática estende-se, com efeito, ao nível do emissor literário. Como nos mostrará Lejeune, «O autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que a diz»²¹, pelo que uma autobiografia será uma «ficção que ignora sê-lo»²², não tanto por um acto consciente, por parte do autor, de, digamos, «moldar» o *real* que narra, mas pelo facto de esse mesmo *real* não comportar, na sua essência, valores de veracidade absolutos:

Pondo-me por escrito, eu apenas prolongo o trabalho de criação de “identidade narrativa” (como diz Paul Ricoeur) em que consiste toda e qualquer vida. Claro que, ao tentar ver-me melhor, continuo a criar-me, passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não estou a brincar à invenção de mim mesmo. Pelo contrário, ao tomar a senda da narrativa sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que se aguentam em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que se cola a esse imaginário está do lado da verdade. Isto não tem qualquer relação com o jogo deliberado da ficção.²³

¹⁹ CESAR, Constança Maconde, «A Ética da Alteridade» in HENRIQUES, Fernanda (coord.) – *A Filosofia de Paul Ricoeur*. Coimbra: Ariadne Editora, 2006, p. 127.

²⁰ Vide ROCHA, Clara Crabbé – *op. cit.*, p. 70.

²¹ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 38.

²² LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 40. Clara Crabbé Rocha sublinhará, neste sentido, que existe um fosso enorme a vontade de ser e aquilo que se é. Assim, o chamado conhecimento total do *eu* acaba por ser uma pretensão vã. Como dirá a autora, recorrendo às palavras de Nabokov, «ninguém pode falar de si mesmo numa autobiografia sem estar consciente da quantidade de ficção que entra no conceito dum *eu*» (*vide op. cit.*, pp. 79-80).

²³ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 41.

Ou seja, não é a autobiografia que não diz a verdade: ela di-la no mesmo sentido que o mundo a diz.

Neste sentido, a questão não é tão divisível como à primeira vista poderíamos pensar. No que diz respeito à suposta divisão de géneros, Paula Morão discute a impossibilidade de olharmos para os escritos íntimos de um modo estanque, na medida em que os mesmos estabelecem um diálogo com diferentes áreas que transcendem a literatura (como notará a autora, quem escreve as suas memórias tem, à partida, preocupações de rigor histórico, por exemplo). Assim, deste ponto de vista, o que se sucede numa autobiografia é transversal ao que verificamos em outras formas de discurso, como notará a autora, citando De Man: «Autobiography (...) is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts»²⁴. Neste âmbito, será proposto o conceito de *autoficção* como forma de responder aos paradoxos da representação do *eu* nos vários géneros possíveis: auto-retrato, autobiografia, autografia, narrativa autobiográfica. O mesmo significa também que a vertente ficcional está presente, de algum modo, em qualquer um destes registos, como reforça Michel Beaujour, a propósito da definição de *auto-retrato*, partindo das *Anti-Memoirs* de Malraux: «the self-portrait is defined neither by complacency nor by confession. Self-portrayal resorts to rhetorical *inventio*, to the artifices of memory, and to a metadiscourse whereby the text questions its own generation»²⁵.

Crabbé Rocha sugerirá, nestes termos, e partindo das propostas de Lejeune, a existência de um «espaço autobiográfico» no âmbito do conjunto da produção literária e comum, portanto, tanto ao romance, como à autobiografia, na medida em que encontramos, em qualquer um dos registos, a representação de uma imagem de si que visa construir a(s) personalidade(s) a partir de diferentes jogos de escrita²⁶.

Estamos, por isso, muito para além das problemáticas inerentes à definição de género(s). E esta progressiva incorporação de registos traduz outro tipo de problemas.

Um sujeito que se projecta a si mesmo num projecto autobiográfico defronta-se, desde logo, com alguns paradoxos – a começar pela definição de intimismo:

²⁴ DE MAN, Paul, «Autobiography as De-facement», p. 70 *apud* MORÃO, Paula, «O Secreto e o Real – Caminhos Contemporâneos da Autobiografia e dos Escritos Intimistas» in AAVV – *Românica. Biografia e Autobiografia*. n.º 3. Lisboa: Edições Cosmos, 1994, p. 25.

²⁵ BEAUJOUR, Michel – *Poetics of the Literary Self-Portrait*. New York: New York University Press, 1992, p. 284.

²⁶ Vide ROCHA – Clara Crabbé, *op. cit.*, p. 114.

Escrever sobre o *eu*, e sobre o *eu* íntimo, é desafiar a esfinge e, como Édipo, incorrer nos perigos de tal empresa – os perigos de a olhar e os de, depois, suportar o peso do que através dele se descobre. O intimismo está, pois, ligado ao narcisismo, às pulsões contraditórias que o compõe, e àquilo que, retomando Gusdorf, podemos chamar *escritas do eu* ou *auto-bio-grafia*, literalmente tomando *eu* como sujeito de escrita da sua própria vida, abismado sobre a sua própria, precária imagem.²⁷

E pelas relações muito pouco lineares entre a pessoa e representações projectadas (partindo-se, de modo muito significativo, da escrita de Sá-Carneiro):

ao dizer-me eu digo um *mesmo* feito *outro* pela escrita, um *eu* que é já um *outro*, com escreveu Rimbaud; ou como escreveu, mais dramaticamente talvez, o Mário de Sá-Carneiro de «Eu não sou eu nem sou o outro», intuindo a emergência de um neutro («Sou qualquer coisa de intermédio») que toma o lugar do *eu* quando este se representa.²⁸

Assim, como referirá a autora, o reflexo ou a contemplação narcísica, uma das marcas de autobiografia, acaba por ser um tema ambivalente, na medida em que a imagem especulada acaba por constituir uma reprodução simultaneamente ligada a *um outro* e ao *mesmo* ser, se quisermos, «uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem»²⁹. Existe, neste sentido, entre o modelo autobiográfico e a sua reprodução textual, uma identidade fantástica entre *eu* e *outro*, que acaba por ser compensada pelo efeito relativamente tranquilizador que resulta de tal alteridade (no sentido de *o outro* ser semelhante ao *eu*):

Um dos sinais da autobiografia é precisamente o equívoco desta relação entre o *eu* e o *outro*, que assume em geral o estatuto de cumplicidade. O *eu* confirma-se na reprodução de si próprio, que é já um outro: a imagem especular, como conclui Genette, é um símbolo perfeito da alienação.³⁰

E, reforça a autora, uma das formas em que mais se extrema a alienação é a autofascinação, pelo acto contínuo de autocontemplação e, progressivamente, pela observação de todos os sinais da perfeição do retrato traçado (ainda que, como sabemos, em Sá-Carneiro esta questão tenha variações de disformidade relevantes). Um espelho, tal como um reflexo projectado na água, não é, no entanto, imóvel, e, por isso mesmo, a auto-representação conseguida será sempre mutável e fugidia, uma vez que «a

²⁷ MORÃO, Paula, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ ROCHA, Clara Crabbé – *op. cit.*, p. 73.

³⁰ *Ibid.*

linguagem é o lugar de todas as traições e de todas as inconstâncias»³¹. A imagem conseguida só poderá ser, neste sentido, uma imagem de *fuga*.

A autobiografia acaba por ser construída numa lógica contínua de construção e destruição da imagem individual: o reflexo revela e simultaneamente rouba a Narciso a sua existência ilusória e fugaz. Há uma ligação permanente com a morte, comum, de resto, a qualquer acto literário, se o quisermos entender à luz dos pressupostos de Mallarmé: recorde-se que o autor renuncia ao suicídio por se aperceber que o verdadeiro acto suicida só pode ser literário, pela circunstância de só este implicar o sacrifício do escritor³². Neste sentido, «[a] escrita é um jogo com a morte, e a escrita autobiográfica é-o duplamente»³³, por implicar não só a referida morte através da linguagem, como a própria morte física do autor.

1.3. *Representação do outro: o eu e a construção de mundos*

Até ao momento, procurámos entender algumas das problemáticas da representação na perspectiva do *eu*, nomeadamente, no modo como esse *eu* se auto-representa. No presente capítulo, procuraremos estender tal perspectiva à dimensão do *outro*. No sentido de restringir, na medida do possível, tal questão no âmbito do nosso objecto de estudo, iremos destacar, sobretudo, o modo como a representação de *um outro* se articula com o *eu*, e, particularmente, as alterações que daí resultam.

Recordemos novamente *Lost Highway*, de Lynch, que citámos há pouco. No filme, a personagem desempenhada por Patricia Arquette, que é, na realidade, sempre a mesma, tem duas representações (aparentemente) opostas: num dos cenários, ela é Renné, a mulher do saxofonista Fred Madison, morena e cosmopolita; num outro, é a loura e ostentosa Alice, amante de Pete Dayton. O que as liga, do ponto de vista comportamental, será, em última instância, um certo clima de enigmatismo que as rodeia. Grande parte do clima de *suspense* e de mistério da película resulta, precisamente – tal como irá acontecer, de resto, em *A Confissão de Lúcio*, no que diz respeito à personagem de Marta – na compreensão desta personagem e da sua função ao longo de todo o filme.

³¹ ROCHA, Clara Crabbé – *op. cit.*, p. 74.

³² Vide ROCHA, Clara Crabbé – *op. cit.*, p. 126 e segs..

³³ ROCHA, Clara Crabbé – *op. cit.*, p. 126.

Esta pequena referência constituirá o mote para o trabalho da representação do *outro* no presente capítulo. Para tal, iremos fundamentar-nos, em grande parte, no trabalho de Nelson Goodman, uma vez que as suas propostas se articulam plenamente com os vectores principais do nosso estudo.

Na obra *Ways of World Making*³⁴, Goodman problematiza a questão que há pouco afluímos: a de conceber a noção de *real* como única, imutável e universalmente referencial.

Quando falamos de diferentes mundos possíveis, não o fazemos no pressuposto de estarmos a falar de variadas alternativas possíveis a um único mundo real, mas antes de múltiplos mundos reais, o que problematiza, por arrastamento, as noções de *real* e *irreal*, de *fictício* e *possível*. Na verdade, os modos como representamos o(s) mundo(s) estão limitados à nossa percepção pessoal do(s) mesmo(s) e quadros de referência inerentes:

Se eu perguntar pelo mundo, pode oferecer-se para me dizer como ele é de acordo com um ou mais quadros de referência; mas se eu insistir em que me diga como ele é fora de todos os quadros de referência, o que pode dizer? Estamos confinados a modos de descrever o que quer que seja descrito. O nosso universo, por assim dizer, consiste nesses modos mais do que num mundo ou em mundos.³⁵

Ou seja, a feitura de cada mundo encontra-se sempre subordinada a outros mundos já existentes, pelo que, como dirá o autor mais à frente, fazer é refazer. Neste âmbito, uma máxima como «os meios justificam os fins» perde qualquer valor significativo, uma vez que diferentes meios representam, por si mesmos, diferentes fins, ainda que o resultado seja aparentemente semelhante.

O mesmo não significa, contudo, que esta mesma possibilidade arraste consigo uma certa «anarquização» e anulação de todo e qualquer conceito do *real*. Como advertirá Goodman mais à frente, diferentes entidades com diferentes padrões representacionais podem pertencer, de facto, ao mesmo mundo. Um novo mundo não é (re)criado cada vez que separamos ou juntamos coisas de um e outro modo; no entanto, dois mundos podem diferir pelo facto de não terem as mesmas características em comum. A esse propósito, o autor destaca o exemplo do mundo de um esquimó, que não apreendeu um conceito abrangente de *neve*, e que por isso mesmo difere, na

³⁴ No presente capítulo, servimo-nos da versão portuguesa editada pela Asa: *Modos de Fazer Mundos*. Lisboa: Edições Asa, 1995.

³⁵ GOODMAN – Nelson, *Modos de Fazer Mundos*, p. 39.

conceptualização desse mesmo termo, de um samoano ou de um habitante da Nova Inglaterra, que não estabelecem as mesmas distinções que o primeiro a esse respeito.

A problemática resume-se, *grosso modo*, a duas outras, primordiais para entendermos os ditos modos de fazer mundo: em primeiro lugar, que características é que tomam lugar na feitura de mundos e, em segundo, que conceito(s) de verdade é que é (são) aplicados em tal «fabrico».

Na construção de mundos, existem elementos à partida pouco pertinentes, mas que podem condicionar diferenças significativas. A própria ênfase ou peso que colocamos em determinados aspectos pode condicionar a representação que temos de algo, mesmo que para tal não adicionemos ou suprimamos entidades. O autor exemplifica este efeito de ênfase na concepção da história do Renascimento, onde podemos conceber perfeitamente duas visões sem que se retirem elementos significativos: numa das representações podemos, sem excluir as batalhas, salientar as artes; noutra, sem excluir as artes, podemos enfatizar as batalhas. E esta diferença de estilo, de ênfase, transmitir-nos-á dois mundos renascentistas diferentes.

Outro aspecto particularmente relevante diz respeito à participação, nessa mesma construção, não só do que é referenciado literalmente, mas também do que é evidenciado do ponto de vista metafórico e/ou exemplificado. Neste sentido, os mundos da ficção, da poesia, da pintura, da música, da dança e de qualquer outra arte, mundos em grande medida construídos por intermédio de dispositivos não literais como a metáfora, ou meios não denotativos como a exemplificação e a expressão (muitas vezes recorrendo até a elementos de sistemas não linguísticos, como sons, gestos ou outros símbolos), serão elementos a ter em conta na feitura do mundo. Como advertirá Goodman, «as artes não devem ser levadas menos a sério do que as ciências como modos de descoberta, criação e alargamento do conhecimento no sentido amplo do avanço da compreensão», sendo, por isso parte integrante da metafísica e da epistemologia, pelo que «... os nossos mundos são tanto uma herança dos cientistas, biógrafos e historiadores como o são dos romancistas, dos dramaturgos e dos pintores»³⁶. É possível, portanto, conceber os mundos possíveis da ficção como parte integrante dos mundos reais e, neste sentido, a ficção funcionará nos mundos reais de modo muito semelhante à não ficção.

³⁶ GOODMAN, Nelson – *op. cit.*, pp. 53-4.

Esta condição acaba por problematizar as diferentes acepções que podemos ter do termo «realista» – e, por arrastamento, do(s) conceito(s) de *verdade* –, como nos advertirá Goodman mais à frente:

Segundo o uso mais frequente, um quadro é realista na medida em que é correcto no sistema habitual de representação; por exemplo, na cultura ocidental actual, um quadro de Dürer é mais realista do que um quadro de Cézanne. A representação realista ou correcta neste sentido, como a categorização correcta, exige a observância do costume e tende a correlatar-se vagamente com os juízos vulgares de semelhança, que assentam igualmente no hábito. Por outro lado, uma representação não realista segundo esta norma pode representar pictoricamente de modo absolutamente correcto num sistema diferente, tal como a Terra pode dançar o papel de Petruchka num certo quadro de referência não habitual. E um quadro ou sistema «não natural» pode ser correcto em algumas circunstâncias por prevalecer noutra cultura ou por conseguir ser adoptado para propósitos especiais. Quando um pintor ou um fotógrafo faz, ou nos revela, aspectos de um mundo não vistos anteriormente, diz-se por vezes que ele atingiu um novo grau de realismo por descobrir e apresentar novos aspectos da realidade. O que temos aqui, em representação num sistema correcto estranho para nós, é realismo, não num sentido de habituação mas de revelação.³⁷

Assim, não é possível definir um valor único de *verdade* por intermédio de uma mera articulação com «o mundo», não só por existirem verdades diferentes para mundos diferentes, como pelo facto de «a natureza do acordo entre uma versão e um mundo independente dela [ser] notoriamente nebulosa»³⁸. O mesmo não significa que com tal se perca todo e qualquer quadro de referência para o estabelecimento da verdade; significa sim que tais quadros são, para nossa própria conveniência, estabelecidos, ainda que os mesmos sejam mutáveis e inconstantes (e a este propósito serão referidos, como exemplo, os princípios do hélio e do geocentrismo). Neste sentido, como habilmente reformulará Goodman, «A verdade, longe de ser um senhor solene e severo, é um servo dócil e obediente»³⁹.

Podemos assim falar, ainda que à partida a expressão possa parecer paradoxal, em *fabricação de factos*. E mesmo que possamos fazê-lo distinguindo falsidade e ficção de verdade e facto, não o poderemos fazer no pressuposto de que a ficção é fabricada e o facto descoberto. A questão complexifica-se ainda mais quando procuramos entender esta fabricação à luz de aspectos perceptivos:

O perceptivo é tanto uma versão bastante distorcida dos factos físicos quanto o físico é uma versão altamente artificial dos factos perceptivos. Se estivermos tentados a dizer que «ambos são versões dos mesmos factos», isto não deve ser

³⁷ GOODMAN, Nelson – *op. cit.*, p. 185.

³⁸ GOODMAN, Nelson – *op. cit.*, p. 55.

³⁹ GOODMAN, Nelson – *op. cit.*, p. 56.

assumido como implicando que existam factos independentes, assim como a semelhança de significação entre os dois termos não implica que existam entidades chamadas significações. «Facto», como «significação», é um termo sincategoremático; porque os factos, afinal, são obviamente factícios.⁴⁰

Será significativo evocar, a este propósito, as propostas de Erich Auerbach no que diz respeito à representação da realidade e questões de veracidade inerentes. Na obra *Mimesis*, Auerbach salienta a diferença que podemos encontrar, neste âmbito, na análise de *A Odisseia* e da *Bíblia*. O *real* que é trabalhado em ambos os casos não é, singularmente, o mesmo. No primeiro caso, interessa ao leitor reter a coerência lógica da realidade que nos é oferecida. Por outras palavras, para entendermos o *real* n' *A Odisseia*, não é relevante sabermos que grande parte da obra se funda em aspectos lendários (como dirá habilmente Auerbach, que tudo é «mentira»⁴¹), uma vez que a «sua» realidade é, de facto, suficiente. Quando estabelecemos como objecto de estudo a *Bíblia*, a análise da «sua» realidade submete-se a processos diferentes: dada a intenção religiosa subjacente, é imperioso obedecer a uma determinada verdade histórico-moral – mesmo que esta não se articule, na totalidade, com outras concepções do *real* quotidiano. Importa, neste sentido, reter duas questões importantes: em primeiro lugar, o facto de o objecto literário condicionar o modo como o leitor lerá a representação da realidade aí trabalhada, num raciocínio, de resto, muito próximo do que evocámos atrás, no que diz respeito à leitura de uma autobiografia. Em segundo, a noção de que o conceito de *realidade*, o universo do *real*, é trabalhado em função de cada obra: como Auerbach nos evidenciará no epílogo da obra citada, mais uma vez em relação aos escritos bíblicos,

a [sua] conexão entre os acontecimentos não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal ou causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos; a sua mútua e imediata conexão terrena é de menor importância e o conhecimento da mesma é, por vezes, totalmente irrelevante para a sua interpretação.⁴²

Em síntese, olhar para o mundo enquanto objecto uno não é suficiente. Não existe um *real* objectivo, existem, sim, diferentes versões de um mesmo *real*, convergentes na

⁴⁰ GOODMAN, Nelson – *op. cit.*, p. 143. Na obra *Fact, Fiction and Forecast* (traduzida entre nós pela Editorial Presença com o título *Facto, Ficção e Previsão*), o autor aprofunda o estudo desta questão, nomeadamente no que diz respeito à relação do *facto* com a *indução*.

⁴¹ AUERBACH, Erich – *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 5.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 10. A esta diferenciação entre realidades lendária/histórica não serão alheios, também, determinados pressupostos retóricos que orientam e condicionam o discurso de um modo bastante diferente, como o autor nos irá salientar nas pp. 15 e segs..

⁴² AUERBACH, Erich – *op. cit.*, pp. 500-1.

conceptualização do mundo. Tal não implica, no entanto, que possamos conceber qualquer mundo possível, numa espécie de ficção ilimitada; significa, sim, que definimos as restrições e a sua validade consoante a sua aceitabilidade em contexto.

1.4. *Representação, memória e concepção do tempo*

No âmbito da construção de uma imagem do *eu* e do *outro*, um dos aspectos mais determinantes refere-se ao papel que a memória desempenha.

Regressemos a Fred Madison: «*How I remember them, not necessarily the way they happened*». A memória, hoje sabemos-lo, é uma construção imaginária, determinada não só por escolhas tendenciosas e aleatórias, mas também por elementos, na verdadeira acepção da palavra, *criados* – o que a coloca, nesta perspectiva, num campo congénere ao da criação artística.

Partindo dos *Essays* de Francis Bacon, Michel Beaujour reforça esta mesma função criadora da memória e, portanto, geradora de conhecimento: «Salomon saith. *There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion*»⁴³.

Consideremos a noção de *passado* como algo criado a partir de uma noção de *falta*. Na impossibilidade de este ser recuperado, a memória surge como um «construto hipotético que o encadeia ao presente. Ela nasce do perdido»⁴⁴. Existe, neste sentido, como aponta Clara Crabbé Rocha, um duplo desvio: temporal e, por arrastamento, de identidade, que se vai sentindo durante a discursividade da narração, o que é visível, particularmente (mas não só) na escrita autobiográfica, onde encontramos claramente diferenças entre o *eu* real e o sujeito de enunciação. É por esse motivo que uma autobiografia, por estar sujeita a uma modificação contínua, representa mais do que um retrato definitivo que o narrador faz de si mesmo: «é uma conquista, um esforço de “self-fabrication” (...), o traçado de uma via (por vezes sinuosa) que desemboca no estado actual do conhecimento»⁴⁵. É, aliás, este facto que justifica uma tendência algo frequente e aparentemente paradoxal: a de certos autores reformularem um texto autobiográfico de edição para edição. E o escritor, neste sentido, ainda que, como refere

⁴³ BEAUJOUR, Michel – *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴ ALVES, Júnia de Castro Magalhães, *op. cit.*, pp. 300-1.

⁴⁵ ROCHA, Clara Crabbé – *op. cit.*, p. 78.

a autora, leve um leitor a interrogar-se sobre a autenticidade e a credibilidade do que é reportado nas diferentes edições, não está mais do que a registar tipograficamente a ondulação factual instável dos meandros da sua memória.

Será por isso que Steiner considera os conceitos de tempo tão diversos como a experiência humana, ou como advertirá claramente: «Fenomenologicamente, [os conceitos de tempo] *são* experiência humana»⁴⁶. O modo como padronizamos e codificamos os diferentes tempos em estádios históricos ou divisões temporais não serão mais do que compartimentações que têm em vista, advoga o autor, fins públicos e pragmáticos, já que as durações dos diferentes tempos reportam-se principalmente à experiência individual de cada sujeito, «tão fluida e anárquica como a própria consciência»⁴⁷. Não é, neste sentido, concebível conceber a existência de uma cronologia integralmente partilhada e absoluta que registre coerentemente a duração da dor ou do prazer, pelo que «o tempo do relógio relaciona-se com a duração existencial segundo uma espécie de paralelismo irrelevante»⁴⁸.

Será também neste sentido que é possível conceber cada texto – ou, se quisermos, qualquer objecto artístico – enquanto gerador do seu próprio universo temporal. E Steiner destacará, a este propósito, o conceito de *velocidade* veiculado pelos futuristas italianos e a sua relação com as obras criadas⁴⁹.

Ainda neste âmbito, Nelson Goodman referirá que toda a medição, do tempo e na representação de tudo o que nos circunda, fundamenta-se principalmente na ordem, e é através de tal arranjo que conseguimos lidar perceptiva e cognitivamente com o que nos circunda. Por isso mesmo, a demarcação do tempo diário em vinte e quatro horas, cada hora em sessenta minutos e cada minuto em sessenta segundos não são características inerentes ao nosso mundo, mas antes construídos no interior desse mesmo mundo. Neste sentido, «a ordenação [do tempo], tal como a composição, a decomposição e a enfatização de tonalidades e espécies, participa na feitura do mundo»⁵⁰.

⁴⁶ STEINER, George – *op. cit.*, p. 269.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.* O autor reforça esta ideia com um exemplo elucidativo: um ponteiro percorre, no mostrador de um relógio, fracções de espaço idênticas durante episódios vivencialmente tão diversos como uma sessão de tortura ou uma relação sexual.

⁴⁹ *Vide* STEINER, George – *op. cit.*, p. 271.

⁵⁰ GOODMAN, Nelson – *op. cit.*, p. 51.

2. A construção do *eu* na modernidade

Na sequência do que foi demonstrado no capítulo anterior, no que concerne às diferentes problemáticas no âmbito da representação, cabe-nos agora reflectir sobre o modo como as mesmas são evidenciadas no Modernismo, essencialmente a sua vertente portuguesa (isto é, no tradicionalmente designado «Primeiro Modernismo»). O presente capítulo não pretende, por isso, constituir uma abordagem sistemática e abrangente do período, mas antes uma enfatização de determinados aspectos – com uma focagem especial nas questões da representação do *eu* e do *real* circundante – que consideramos essenciais não só na discussão das problemáticas inerentes à auto e hetero-representação, como também na própria redefinição do Modernismo enquanto período estético e cultural.

2.1. *O fin de siècle e a representação do eu*

Como se sabe, muitas das questões ligados à representação do sujeito e do seu(s) real(is) circundante(s) na modernidade encontram-se intimamente ligadas com pressupostos oitocentistas simbolistas e decadentistas. Não será, aliás, despropositado notar que o chamado período *moderno*, no território espanhol, corresponde, do ponto de vista histórico-cultural, ao período simbolista português⁵¹, o que não só mostra a dificuldade em entender a modernidade nos diferentes territórios europeus (e a questão complexifica-se se nos estendermos além Europa...), como também evidencia as estreitas relações entre os propósitos estéticos que estão na base dos diferentes movimentos artísticos.

A noção de sujeito, e sobretudo, a justificação da sua presença na sociedade onde se insere, é alvo de profundas redefinições ao longo do século XIX. A questão será permanentemente evocada nas diferentes tendências artísticas manifestadas ao longo do período, e, talvez por isso mesmo, plenamente visíveis na figura do *artista* e na sua relação com o *real* circundante. Charles Harrinson reforçará, a este propósito, as

⁵¹ Vide, por exemplo, COELHO, Jacinto do Prado (org.) – *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literária Galega, Estilística Literária*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1969; GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, Antonio (eds.) – *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

dificuldades inerentes à auto-representação do artista e consequente articulação com o fundo social vigente, no domínio das artes plásticas, ainda no século XIX:

o desejo de ser «moderno» cresceu, basicamente, a partir de um sentimento de que o presente estava a ser desmedidamente formado com base na imagem do passado e, por consequência, com alguma perda de identificação com a corrente dominante de cultura. É, pois, razoável presumir que onde essa perda fosse significativa em termos de produção de formas distintas de arte alternativas, não tivesse acontecido pura e simplesmente pela experiência de alguns indivíduos (ou «génios») socialmente desajustados, mas que deve ter coincidido com uma alteração mais alargada da auto-imagem de uma parte substancial da sociedade.⁵²

Esta inadaptação social do sujeito, a fragmentação e ambiguidade do *eu* daí resultantes, estarão na base da figura prototípica do *flâneur*, proposta por Charles Baudelaire, antecedente directo do sujeito modernista no século seguinte:

O *flâneur*, como proclamação e como consequência da própria modernidade, corporiza o *espectador* do mundo moderno. Percorrendo as ruas, procurando o seu próprio reflexo nas montras das arcádias, e observando o fluxo mercantil nas novas áreas comerciais, o *flâneur* joga a sua singularidade, a sua diluição na multidão para condecorar os traços representativos do seu tempo.⁵³

O *flâneur* surge-nos, neste sentido, como um intérprete da modernidade no que concerne à sua função de *observador* e, por inerência, *construtor* (no sentido de a reflectir, de a reproduzir) da realidade. Por outro lado, esta dupla relação entre observador e (auto-)observado remete-nos para uma representação estilhaçada do próprio sujeito, a que não serão alheias questões relativas à ironia romântica antecedente, como nos refere Peter Nicholls:

In part Baudelaire invokes the privileged duplicity of the romantic ironist, his capacity to cast himself as observer and observed, and to make that division the ground of a judgmental authority located somewhere outside the action of the poem. The act of dissociation is vital, of course, since if irony is in some sense 'cruel' it is because it offends against an apparently 'sentimental' view of (human) nature.⁵⁴

Esta concepção estará na base de uma herança muito particular, no Modernismo, de determinados traços estéticos herdados do Decadentismo e do Simbolismo. A questão do tédio oitocentista, por exemplo, fará, de algum modo, uma transição para o século seguinte, ganhando, no Modernismo, um nível de fragmentação que afectará o sujeito num sentimento simultâneo de solidão e dispersão, de permanente

⁵² HARRINSON, Charles – *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 17-8.

⁵³ MAH, Sérgio – *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003, p. 54.

⁵⁴ NICHOLLS, Peter – *Modernisms. A Literary Guide*. London: MacMillan Press, 1995, p. 3.

indeterminação e ruína⁵⁵. Assim, este traço parece também ligar-se à *náusea* modernista, relacionada com o fundo social permanentemente mutável e, não raras vezes, hostil ao próprio sujeito, como iremos evidenciar, nas palavras de Maria Aliete Galhoz, no capítulo 8, «O ópio loiro: a vivência urbana»⁵⁶.

As condicionantes histórico-culturais do início do século XX parecem, por isso, imprescindíveis para entender a fragmentação do *eu* modernista. Osvaldo Silvestre salientará, a este propósito, algumas: a crise dos sistemas políticos e a Primeira Grande Guerra daí consequente; a revelação do vazio e insignificância – e consequente ruína – da sociedade burguesa vigente; a aniquilação definitiva do sujeito na acepção humanista do termo, por intermédio dos pressupostos de Darwin, Nietzsche ou Freud; a fragmentação final da esfera teológica, de onde resultará a autonomia de diferentes racionalidades modernas (ético-política, científica, artística...) e, particularmente, «o sonho, nunca plenamente assumido, de refazer aquela totalidade perdida por meio da arte»⁵⁷. Neste sentido, e ainda que as estéticas oitocentistas constituam um forte influência para alguns dos vectores modernistas (nomeadamente, como se sabe, no âmbito literário português), encontramos-nos perante um cenário que «suscita uma exploração mais ampla dos poderes e limites do Homem, no momento em que defronta um mundo em crise, ou a crise duma imagem congruente do Homem e do mundo»⁵⁸, o que implicará uma nova concepção da literatura como linguagem e problematizará, novamente e com maior fulgor, as relações tradicionais entre autor e obra.

Por outro lado, alguns avanços tecnológicos – e, em especial, a sua exploração artística decorrente – parecem, também, contribuir para uma auto-representação cada vez menos linear e unitária do sujeito. A exploração, cada vez maior, da fotografia – particularmente a sua diferença, do ponto de vista da representação, com outras artes, como a pintura – e sobretudo a sua natureza de reprodução – maquinal, rápida, móvel, automática e repetível – será, a este propósito, crucial:

⁵⁵ Paula Morão reforçará este paradoxo, que resulta da «simultaneidade que há entre um “eu” que se defronta com a sua própria face insustentável e fugidia, e um “eu” que sente fluidas as fronteiras de si» no âmbito do trabalho poético de Mário de Sá-Carneiro, sobretudo em poemas como «Além-Tédio» ou «Rodopio». Vide MORÃO, Paula, «Mário de Sá-Carneiro» in *Viagem na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 51.

⁵⁶ Vide nota 494.

⁵⁷ SILVESTRE, Osvaldo, «Modernismo» in BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* (dir.) – *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. vol. 3 – LE-PA. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999, col. 842.

⁵⁸ COELHO, Jacinto do Prado (org.) – *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literária Galega, Estilística Literária*. 2.º vol. 3.ª ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1976, col. 654.

A representação de situações *em movimentos* ou desenhadas a partir de *diferentes ângulos e pontos de vista* testemunha a efemeridade da própria luz e dissolve a hierarquia dos objectos e dos eventos em momentos singulares que passam a ser vistos mediante perspectivas singulares. Esta mobilização do olhar, que engendra um outro sentido da visão, é um atributo que a fotografia e o cinema irão fortemente exponenciar.⁵⁹

Ainda no âmbito da fotografia, Margarida Medeiros, na obra *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo* reforçará o facto de a modernidade ser «marcada pela trágica *perda de totalidade*, que empurra o sujeito para o discurso metonímico»⁶⁰. E, numa síntese significativa da representação do sujeito na modernidade, a autora citará Linda Nochlin e, por inerência, um desenho de Johann Heinrich Füssli, de 1778-9, «The artist overwhelmed by the grandeur of Antique Ruins» («Der Künstler verzweifeln vor der Grösse der Antiken Trümmer», no original), onde alguém, supostamente o artista, contempla, reflexivamente, um pé e uma mão esculpidos em pedra: «O Moderno constrói-se a partir desta perda. Num certo sentido, Fuseli dá-nos uma visão particularmente moderna da antiguidade enquanto perda – uma perspectiva, um corte, que constitui a essência do modernismo representacional»⁶¹.

2.2. A Concepção do artista moderno

Face ao que foi evidenciado atrás, compreende-se a atenção dado ao sujeito na modernidade, no campo da produção artística, ainda que tal foco ilumine, justamente, a sua condição dispersa e fragmentada. «Será em torno do eu e da divindade – mas também do esquecimento que os ameaça – que tudo se há-de passar»⁶², referirá, de modo significativo, Fernando Guimarães.

Esta centralidade, não obstante as diferenças já evidenciadas, parece ter sido de algum modo preparada ainda no século XIX. É significativo, por exemplo, que Oscar Wilde advogue, no ensaio «O Crítico como Artista», que «Quanto mais estudamos a vida e a literatura, mais intensamente sentimos que por trás de tudo que é maravilhoso está o indivíduo, e que não é a ocasião que faz o homem, mas o homem que cria a

⁵⁹ MAH, Sérgio – *op. cit.*, p. 61.

⁶⁰ MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p. 108.

⁶¹ NOCHLIN, Linda, *The Body in Pieces/Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames and Hudson, 1994, p. 8 *apud* MEDEIROS, Margarida – *op. cit.*, p. 108.

⁶² GUIMARÃES, Fernando – *Os Problemas da Modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 35.

época»⁶³, ou que, numa das maiores obras-primas referentes à questão da auto-representação, caracterize deste modo a primeira visão, por parte de Dorian Gray, da sua imagem no fatídico quadro: «Ao vê-lo recuou, e as faces coloriram-se-lhe, por um momento, de prazer. Fugiu-lhe nos olhos um lampejo de júbilo, como se pela primeira vez se houvera reconhecido»⁶⁴.

Por outro lado, durante o século XX, a representação do *eu* constituirá o centro de muitas tendências literárias: será a partir deste período que registos ligados a uma dimensão mais autobiográfica e confessional, como as *memórias*, verão um crescimento exponencial. E mesmo em movimentos como o futurismo, ainda que constituídos numa óptica «to *celebrate* the very inhumanity of the new machine age»⁶⁵, é possível vislumbrar um enfoque particular do sujeito: por um lado, pela circunstância de a atenção dada ao espectro maquinal se encontrar associada à fragmentação e despersonalização do indivíduo e, por outro, pelo facto de muitos dos pressupostos teóricos do movimento, como a atenção primordial dada ao teatro, remeterem, ainda que indirectamente, para a noção de representação do sujeito ou, utilizando uma expressão bastante cara a Mário de Sá-Carneiro, para a *teatralização da vida*⁶⁶.

Não obstante a atenção dada ao indivíduo, a representação do herói modernista é plena de aspectos paradoxais. Osvaldo Silvestre, no texto já citado, reforçará esta condição do sujeito na seguinte analogia, aparentemente contraditória, mas de facto interdependente:

Acentuando a finitude e a limitação do sujeito, cuja débil cultura subjectiva sofre a imposição, a uma escala nunca vista, de uma cultura objectiva em crescimento exponencial – os heróis modernistas (quando não os autores) serão típicos funcionários ou amanuenses, homens da esqualida dimensão de K. de Kafka ou do protagonista do *Livro do Desassossego*, sobre quem se abate todo o peso do mundo racionalizado.⁶⁷

Esta noção de algum modo paradoxal do *eu* moderno convergirá em diferentes tendências: por um lado, na relação entre sujeito poético/criador num sentido de «des-

⁶³ WILDE, Oscar – *Intenções. Quatro Ensaios Sobre Estética*. 2.^a ed. Lisboa: Edições Cotovia, 1992, p. 103.

⁶⁴ WILDE, Oscar – *O Retrato de Dorian Gray*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1990, p. 36.

⁶⁵ NICHOLLS, Peter – *op. cit.*, p. 85

⁶⁶ Veja-se, como exemplo, o seguinte excerto de Filippo Tommaso Marinetti retirado do texto «Para um teatro futurista»: «De todas as formas literárias, a que tem um alcance futurista mais poderoso é, certamente, a obra teatral. Queremos também que a arte dramática deixe de ser o que hoje é: um miserável produto industrial submetido ao mercado das distrações e dos prazeres citadinos. Para isso, é preciso varrer todos os preconceitos imundos que esmagam os autores, os actores e o público.». Vide BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques – *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 409.

⁶⁷ SILVESTRE, Osvaldo, *op. cit.*, cols. 842-3.

-unidade», numa dialéctica simultânea de integração e desintegração⁶⁸; por outro, numa imagem estilhaçada do indivíduo que se estenderá, em diferentes obras e registos, ao longo de todo o Modernismo, e que dificilmente se poderá articular, apenas, com a questão do narcisismo:

Na confrontação solitária com o «duplo» de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e auto-destrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar. Se o retorno de Narciso está presente como indício da modernidade, é um Narciso menos cósmico e mais carnal (humano) do que na mitologia grega. Um Narciso ao espelho que, continuando a não se reconhecer tal como no mito, nos surge, agora, despedaçado. (...) A representação especular, obsessiva, de si, encontra a até aí ignorada (ou iludida) destrutividade do sujeito, a sua desorganização subjectiva, a tentação em não se reconhecer e em atacar a sua própria imagem: Narciso encontra-se com Medusa.⁶⁹

Será, de resto, esta problemática da unidade do *eu* – e, portanto, «da sinceridade profunda, da compatibilidade entre ser sincero e exprimir-se»⁷⁰ – que definirá esta nova personalidade, «que se escapa ou diversifica»⁷¹, como reforçará Jacinto do Prado Coelho, e que por sua vez estará presente na génese da heteronímia pessoana ou na obra estilhaçada de Mário de Sá-Carneiro.

2.3. A Loucura...

Parece-nos inexequível tratar a problemática da representação do sujeito no Modernismo sem acentuarmos a importância de uma representação que, não obstante o facto de a sua relevância se estender ao longo de todo o panorama estético-literário ocidental, tem uma importância fulcral no Modernismo: a do (artista) *louco*. Por uma questão de economia de espaço, iremos reportar-nos ao caso português.

⁶⁸ Vide JÚDICE, Nuno – *O Processo Poético*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p.107.

⁶⁹ MEDEIROS, Margarida – *op. cit.*, p. 109.

⁷⁰ COELHO, Jacinto do Prado (dir.) – *op. cit.*, p. 43. No que diz respeito à questão da sinceridade, sobretudo na esfera de Pessoa, não deixa de ser significativo evocar o estudo de Silvano PELOSO, «“O Poeta é um fingidor”: paradoxo e modernidade», e o paradoxo criado pelo poema «Autopsicografia»: «“O poeta é um fingidor”, é como se dissesse: “Eu minto”, abrindo um paradoxo que, desde Aristóteles até Bertrand Russell e aos actuais estudiosos de lógica, não tem solução. Isso porque a proposição “Eu minto” não é nem verdadeira, nem falsa, segundo a lógica aristotélica: ela é simplesmente impossível. Na sua forma mais simples, com efeito, o paradoxo apresenta-se desta maneira: se eu for sincero, não posso dizer que minto; mas se eu for mentiroso, não posso dizer igualmente que minto, porque neste caso seria sincero. Portanto, não há saída». In RIBEIRO, Cristina Almeida *et al.* – *Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*. Lisboa: Cosmos/Departamento de Literaturas Românicas – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 609.

⁷¹ *Ibid.*

A figura do *louco* encontra-se, desde a antiguidade clássica, ligada à criação estética, sobretudo no domínio da poesia. A analogia, já evocada no capítulo anterior, relaciona-se com um comportamento que, de algum modo escapa às normas comuns. «Nada parece mais louco do que a sabedoria para aquele que não conhece outra regra senão o bom-senso»⁷², dirão Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no seu *Dicionário dos Símbolos*.

O que parece acontecer no Primeiro Modernismo Português, quer no âmbito da criação, quer – sobretudo – no domínio da recepção artística será, mais do que uma confirmação, uma ampliação desta relação. Eugénio Lisboa será aliás, a este propósito, peremptório: se é verdade que «toda a arte, *mesmo a mais confessional*», constitui sempre «um processo tortuoso de fuga ao eu e de nos buscarmos, onde pudermos, plurais, (...) no caso do primeiro Modernismo, é que esse processo se torna paroxístico e, nalguns casos, francamente esquizofrénico»⁷³.

A recepção, por parte da esmagadora maioria da elite cultural nacional, dos dois números da revista *Orpheu* será sintomática. Não falamos apenas da elite jornalística de então («Literatura de manicómio»; «os bardos do *Orpheu* são doidos com juízo»⁷⁴), mas também da própria elite médica, com particular destaque para a figura de Júlio de Matos, cujas declarações acentuaram a vertente esquizofrénica dos poetas órficos, como nos refere Vítor de Aguiar e Silva:

Compreende-se bem, aliás, que Júlio de Matos fosse o alvo preferido dos ataques dos *novos*, pois que ele lançara sobre estes, com a sua autoridade de médico psiquiatra, de sábio que falava com a legitimação conferida pela ciência, um diagnóstico terrível e perigosíssimo num tempo obsessivamente influenciado por teorias médico-biológicas sobre a decadência das raças e das nações e sobre as taras e misérias nosológicas dos indivíduos: os *novos* da «Renascença Portuguesa» sofriam de morbidez, eram frutos de uma fase de decadência e regressão. Lamechas, doentes, degenerados... O depoimento de Júlio de Matos contribuiu indubitavelmente para a difusão do *topos* da loucura dos modernistas.⁷⁵

Aguiar e Silva reforçará ainda, neste âmbito, uma conferência proferida por António Ferro («José de Almada Negreiros: o imaginário na terra dos cegos») na Liga Naval, no âmbito da apresentação de *A Invenção do Dia Claro*. O texto, que seria depois

⁷² CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, s/d, p. 417.

⁷³ LISBOA, Eugénio – *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1986, p. 32.

⁷⁴ Vide, por exemplo, GALHOZ, Maria Aliete Dores (preparação de texto e introdução) – *Orpheu*. 4.^a reedição do vol. I. Lisboa: Ática, 1984, p. xvii.

⁷⁵ SILVA, Vítor de Aguiar e, «A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa» in *Diacrítica*, n.º 10, 1995, p. 145.

publicado n' *O Século*, a 23 de Janeiro de 1922, é significativo não tanto pelo facto de contestar a acusação de que Almada Negreiros, como outros, seria um doente mental, mas, sobretudo, pelo modo como a defesa é preconizada:

Abençoados doidos que reabilitam, até certo ponto, a arte portuguesa de hoje, porque é uma hora de Almada Negreiros, de três desses doidos, três figuras desaparecidas, os três primeiros gritos de modernismo na arte portuguesa: Mário de Sá-Carneiro, Amadeu de Sousa-Cardoso, Santa-Rita Pintor.⁷⁶

Neste sentido, António Ferro parece inverter «paradoxalmente o *topos* anti-modernista da insânia do artista inovados»⁷⁷, certificando a loucura, em oposição, na restante elite artística portuguesa.

A representação da figura arquetípica do *artista louco* será, de resto, trabalhada pelos próprios «acusados», como é visível num excerto do texto de Pessoa:

Se eu tivesse previsto os verdadeiros ódios que a revista chegou a levantar, teria insistido mais nestes dois pontos [apenas referiremos o primeiro]:

- Sá-Carneiro gostou muito que eu o definisse como um histérico-epiléptico, e a mim mesmo como um histeroneurasténico; dou mais, aliás, pela segunda classificação do que pela primeira. Quando se tratou, porém, de encaixar entre as psicosevroses criaturas de uma saúde mental tão indecente como o Alfredo Guisado ou o Cortes-Rodrigues, a psiquiatria – ou, pelo menos, a minha – foi abaixo. «São rapazes de muito talento, mas infelizmente são normais», queixou-se então o Sá-Carneiro.⁷⁸

Facilmente percebemos a importância que tal imagem parece constituir na (auto) representação da figura do artista nos dois escritores. Nesta perspectiva, as críticas nefastas dos jornais, longe de constituírem algo negativo, vieram de facto enfatizar a condição artística de *Orpheu*.

2.4. *O artista e a sociedade*

Como já foi visto, a representação do artista moderno é conseguida, por vezes, através de motivos que não são específicos do seu período histórico-cultural. Neste sentido, parece ser retomada, no Modernismo, uma noção caracterizadora do sujeito criador já amplamente trabalhado por pressupostos românticos: o enorme fosso que

⁷⁶ FERRO, António, *Obras. 1. Intervenção Modernista. Teoria do Gosto*. Lisboa: Editorial Verbo, 1987, pp. 351-2 *apud* SILVA, Vítor de Aguiar e, *op. cit.*, pp. 155-6.

⁷⁷ SILVA, Vítor de Aguiar e, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁸ PESSOA, Fernando, «Como nasceu “Orpheu”» in *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d [1986], p. 72. O título em questão foi escolhido por António Quadros e é relativo a dois excertos encontrados (1916 e 1917) que visariam reconstruir a história de *Orpheu*.

separa o artista da sociedade circundante. Com uma diferença essencial: em vários textos provenientes do Romantismo, é comum verificarmos um sentimento de não pertença, por parte do sujeito, ao mundo social em que se insere (o que permitirá, de algum modo, o seu afastamento desse mesmo mundo); na modernidade novecentista, a relação é antagónica, mas num sentido conflitual, não permitindo, por isso mesmo, uma negação desse mesmo *real* por parte do *eu* criador – um pouco como veremos na personagem de *K.* em *O Processo*, de Franz Kafka.

«Artists are the antennae of the race, but the bullet-headed many will never learn to trust their great artists»⁷⁹, dirá, de modo significativo, Ezra Pound. O Modernismo é marcado por uma relação problemática entre o criador e a sociedade em que se insere, o que, não raras vezes, reflecte a própria relação conflituosa entre o autor e a sua obra, como nos reforçará Perfecto Cuadrado:

A história da poesia «moderna» é, por seu turno, a história de um profundo conflito entre o artista e a realidade, que se traduzirá num novo conflito entre o artista e a própria obra: o primeiro nasce da necessidade de «justificar» a sua função específica numa sociedade que o relega para lá do prescindível, do ornamental – quando não o utiliza em benefício próprio ou o condena ao tormento de um prometeísmo inútil (ao que Friedrich chamaria «transcendentalismo vazio»); o segundo, da necessidade consequente a essa condenação: a de dar um sentido e uma «utilidade» a esse trabalho («paixão») inútil (sinónimo, para uma sociedade essencialmente utilitarista, de «nocivo» ou «perigoso») que é a sua «obra».⁸⁰

Nesta tentativa de afirmar a poesia enquanto algo útil para a «vida prática», o poeta moderno disponibiliza-a «como via alternativa e fecunda de conhecimento e transformação, e disputando assim o estatuto de respeitabilidade tradicionalmente conferido ao conhecimento de natureza teológica, filosófica ou científica»⁸¹, o que parece permitir a sua remissão perante a sociedade e, porventura, perante si mesmo. Há, aqui, uma nítida analogia com a iluminação dos «gentis», por parte do poeta, segundo os conformes de Charles Baudelaire, e que será, de resto evocada durante o Modernismo por autores como Fernando Pessoa.

⁷⁹ Vide FOWLER, Roger (ed.) – *A Dictionary of Modern Critical Terms*. 4th ed. London & New York: Routledge, 1993, p. 151.

⁸⁰ CUADRADO, Perfecto E., «Algumas reflexões “pedagógicas” a propósito da modernidade» in HATHERLY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues (org.) – *Os Sentidos e o Sentido. Homenageando Jacinto do Prado Coelho* (Actas do colóquio organizado pelo Instituto de Estudos Portugueses – Faculdade de Ciências Exactas e Humanas – Universidade Nova de Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, entre 18-19/Janeiro 1996). Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 106.

⁸¹ *Ibid.*

Por outro lado, este insurgir do criador contra a sociedade que o circunda está associado ao carácter asfixiador da mesma. Num mundo marcado pela dissolução de valores, por um cepticismo quase total, a figura do artista parece reagir

pela agressão, pelo sarcasmo, pelo exercício gratuito das energias individuais, pela sondagem, a um tempo lúcida e inquieta, das regiões virgens e indefinidas do inconsciente, ou então pela entrega à vertigem das sensações, à grandeza inumana das máquinas, das técnicas, da vida gregária nas cidades.⁸²

As vanguardas que surgem na modernidade parecem, aliás, atestar este princípio de combatividade perante a sociedade e tudo o que de tradicional ela representa: este «sentimento agudo de que a arte que se esgota nas tradições académicas está por reinventar; a vontade de romper como o passado, de procurar uma inspiração e formas novas [...]; a preocupação constante do futuro»⁸³ resultam, numa determinada perspectiva, da reacção do artista à sociedade hostil que o circunda⁸⁴.

Tal reacção vanguardista parece, no entanto, ocultar a proximidade da relação entre o artista e o seu *real*. Com efeito, se é verdade que a percepção do mundo circundante se encontra, no Modernismo, dependente do olhar e das sensações com que esse *real* se relaciona, por parte do sujeito, não é menos verdade que o *real* daí resultante será, em parte, feito à semelhança do sujeito seu criador, portanto disperso, fragmentado. Um mundo onde o *real* parece ser, por parte do sujeito, permanentemente desvalorizado, mas que, paradoxalmente, será reconstituído pelo poeta de um modo «brutalmente concreto», como nos salientará Hugo Friedrich:

Le rapport au monde de la poésie au XX^e siècle est de nature multiple. Le résultat est cependant toujours le même, la dévalorisation du monde réel. Comme dans le roman, le monde réel dans la poésie éclate également en fragments saisis avec la plus grande précision qui prennent la place de l'ensemble. Ces fragments peuvent prendre une allure brutalement concrète, les faits peuvent être relatés sur le ton du reportage.⁸⁵

⁸² *Ibid.*

⁸³ DÉCAUDIN, Michel – *La Crise des Valeurs Symbolistes – 20 ans de poésie française. 1895-1914*. Toulouse: Privat, 1960 *apud* MORNA, Fátima Freitas (apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária) – *A Poesia de Orpheu*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982, p. 20.

⁸⁴ A este propósito, parece-nos importante evidenciar a importância do sentido etimológico de «vanguarda» no seio artístico da modernidade, partindo dos pressupostos de E. M. de Melo e Castro: «...palavra de origem militar e guerreira (por isso obscurantista e desumana) denotando originalmente uma ideia de combate e de linha da frente, onde os riscos são maiores, e onde o engenho e a arte de cada um podem valer para a vitória de todos...». *Vide* CASTRO, E. M. de Melo e – *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1987, p. 14.

⁸⁵ FRIEDRICH, Hugo – *Structure de la Poésie Moderne*. Paris: Librairie Générale Française, 1999, p. 285.

2.5. Linguagem e reconfigurações do real

Face à reconfiguração do *real* e do sujeito preconizadas pelo Modernismo, uma outra tendência, aliás intrínseca, parece daí advir: a crítica à função e discurso representativos da arte, algo até aí quase inquestionável. Esta crise da linguagem, instalada no fim de Oitocentos, será responsável, mais do que pela cada vez maior autonomização da obra artística, pelo próprio hermetismo a que as linguagens da arte serão, cada vez mais, submetidas. Jacinto do Prado Coelho será, a esse propósito, elucidativo: «O surto romântico parece ter chegado aqui às suas últimas consequências. Ao ponto de se virar contra si próprio: a literatura (...) não é já a expressão do indivíduo mas linguagem que se constitui, inesperada, a partir dum vazio, dum não-eu»⁸⁶.

Não obstante a forte influência exercida pelo Simbolismo, parece ser notório que o Modernismo vai, neste âmbito, um pouco além: com efeito, já não nos encontramos no domínio baudelariano da dimensão simbólica da linguagem ou da sua realização poética por intermédio da teoria das correspondências, mas numa linguagem que, cada vez mais, ganha o estatuto de ser consideradas *sem autor*⁸⁷. Encontramo-nos, neste sentido, numa crise que, cada vez mais, se orienta

para um amoralismo que, ostensivamente, é considerado como a defesa da tão decadentada *arte pela arte*; quanto ao que se designa por «crise do fundamento», a literatura – com a poesia à frente – tende a considerar que, num sistema de conhecimento da realidade, as palavras perdem um sentido compatível com esse sistema, o que faz com que elas, a partir da sua face significante, apenas produzam um mero efeito de sentido ou, se se preferir, um não-sentido que, pela *diferença* das palavras, acaba por conduzir a uma leitura que forçosamente assenta na ambiguidade. E é para aqui que tende, em última análise, a *arte pela arte*.⁸⁸

O texto literário torna-se, neste sentido, auto-reflexivo. A noção de nos «perdermos» num mundo de ficção, inerente a um texto com características, digamos por instantes, realistas é substituída pela plena consciência de que nos encontramos perante um texto literário no acto de leitura, como acontecerá, por exemplo, com *Ulisses*, de Joyce. A literariedade de uma obra passa, por isso, a estar dependente não da linguagem enquanto veículo representador do mundo, mas de um mundo da linguagem – *por* ela e *através* dela representado. Será provavelmente por este motivo que Eugénio

⁸⁶ COELHO, Jacinto do Prado (dir.) – *op. cit.*, p. 43.

⁸⁷ Vide GUIMARÃES, Fernando – *Os Problemas da Modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, pp. 10-1.

⁸⁸ Vide GUIMARÃES, Fernando – *op. cit.*, p. 34.

Lisboa, citando o trabalho de James McFarlane, reforçará o facto de tais alterações linguísticas constituírem a pedra de toque da modernidade literária:

A característica definidora do Modernismo (...) residia na insistência em que o espírito se sujeitasse a uma nova espécie de tensão totalmente nova. A poesia tornou-se uma intolerável luta com palavras e significado, uma triturante e crescente tensão do poder de compreensão da nossa inteligência. (...) As tentativas obsessivas de dizer o «indizível» passaram a fazer exigências extremas à elasticidade do nosso espírito para além dos limites da compreensão humana.⁸⁹

2.6 *Orpheu e o Modernismo português*

Face ao que evocámos até este ponto, parece-nos pertinente reflectir no modo como as problemáticas apresentadas irão convergir no nosso território, com particular destaque, naturalmente, dos pressupostos estéticos que estão na base de *Orpheu*.

Em primeiro lugar, será importante enfatizar o facto de, no âmbito das tendências modernistas emergentes no início do século, a publicação de *Orpheu* não revelar um atraso significativo relativamente ao que se passava na restante Europa, ao contrário do que acontecera com outras tendências literárias⁹⁰. Jacinto do Prado Coelho referirá, inclusive, que o Modernismo português, na sua génese, se encontra «em unísono com a arte e a literatura mais avançadas na Europa, sem prejuízo, porém, da sua originalidade nacional.»⁹¹. O feito é significativo, sobretudo se considerarmos o facto de tal acontecer num país que, estética e culturalmente, ainda permanece no século passado.

Em segundo, há em *Orpheu* uma noção de geração que vive sobretudo, não obstante alguns pontos de contacto, de uma heterogeneidade estética considerável. No mesmo grupo, tanto conseguimos perspectivar um tardio-simbolismo de Alfredo Guisado, como estéticas de vanguarda ligadas ao futurismo de Almada Negreiros ou Santa-Rita Pintor, como uma dinâmica de junção entre o novo e do antigo – como em Pessoa ou Sá-Carneiro, questão parece remeter, de algum modo, para a noção de dispersão, no âmbito da definição do sujeito, a que aludimos atrás.

Em terceiro, será importante salientar que a publicação dos dois números de *Orpheu*, muito embora tenha ocupado um período cronológico de pouco mais de três meses, é determinante para situarmos o primeiro Modernismo português. Por outras palavras, não é possível falarmos deste período sem evocarmos a revista, como nos

⁸⁹ LISBOA, Eugénio – *op. cit.*, pp. 21-2.

⁹⁰ CUADRADO, Perfecto E., *op. cit.*, p. 109.

⁹¹ COELHO, Jacinto do Prado (dir.) – *op. cit.*, p. 654.

referirá António Apolinário Lourenço, no âmbito do enquadramento histórico do movimento no território nacional (o que não será alheio, como também já vimos, à influência simbolista e decadentista):

En el caso portugués, no se pude dejar de asociar el término a las estéticas simbolista y decadentista (por ser éste el registro predominante en varios de los colaboradores de la revista *Orpheu*), pero tampoco es posible imponerle como límite cronológico *ad quem* el inicio de las corrientes vanguardistas: en primer lugar, porque algunos textos de la propia revista ya adquieren un cariz vanguardista; en segundo lugar, porque las revistas de Vanguardia que se publicaron después de *Orpheu* son sus claros descendientes.⁹²

José Augusto Seabra procurará entender, neste âmbito, o modo como *Orpheu* foi determinante na redefinição estética de então, bem como a importância das contribuições dos movimentos artísticos oitocentistas neste âmbito.

Do ponto de vista da representação da figura do artista moderno, parece haver uma influência clara do Decadentismo (veja-se, por exemplo, a experiência de tédio e desalento) ou do Simbolismo portugueses. Neste sentido, ainda que exista um fascínio pelos movimentos vanguardista vigentes, a modernidade órfica

assenta sobre idêntica distanciação do artista, sobre idêntica recusa do «humano» e do «natural», engloba ostensivas marcas da redução decadentista da arte ao requinte do psicologismo e velados sinais de temporárias ambições esotéricas, sobre um fundo insofismável, e caracteristicamente modernista, de cultura do artificial e do que Hugo Friedrich chamou a «idealidade vazia», disfarçando a voragem do niilismo pelo ludismo da linguagem.⁹³

Este «ludismo» inerente ao trabalho linguístico será um dos traços essenciais da modernidade, distanciando-se, assim, da influência estética oitocentista: aos pressupostos de deslocação discursiva, a estética da sugestão, ou trabalho textual de novos símbolos e alegorias simbólico-decadentistas, o Modernismo órfico responderá com vectores retórico-estilísticos orientados para a deslocação e desmultiplicação discursivas, que encontraram eco na heteronímia de Pessoa ou na dispersão do sujeito em Sá-Carneiro. Ainda a este propósito, José Augusto Seabra destacará a «nova precedência que *Orpheu* confere à inflação da *deixis* pronominal da 1ª pessoa do singular e da regência anómala dos verbos, sobretudo dos intransitivos»⁹⁴, o que parece

⁹² GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, Antonio (Eds.) – Historia de la Literatura Portuguesa. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 517.

⁹³ Vide AAVV – *História da Literatura Portuguesa. Vol. 6. Do Simbolismo ao Modernismo*. Mem Martins: Edições Alfa, 2003, p. 540.

⁹⁴ AAVV – *op. cit.*, p. 541.

estar nitidamente associado à «procedência cognata, no Modernismo, da soberania do eu descentrado e da sua nova equação com o real sujeito ao princípio da incerteza»⁹⁵.

O Modernismo preconizado por *Orpheu* vive, portanto, desta permanente pulsão do *novo* e, simultaneamente, da profusão de elementos tardio-oitocentistas, num «processo ambíguo de relevante continuidade e de alteração profunda das poéticas finisseculares na literatura modernista.»⁹⁶, ou, como referirá Nuno Júdice, num conciliar entre as bases da «tradição instituída» e a «dinâmica que implica uma transformação dessa realidade»⁹⁷. A sua importância na definição de novos vectores estéticos que irão marcar a arte portuguesa do século XX, bem como no acompanhar das tendências artísticas europeias vigentes, é decisiva. Será nesta perspectiva que Maria Aliete Galhoz reforçará o facto de esta ter sido, «depois de Antero e Eça (...), a mais pertinente tentativa (...) para situar Portugal numa Europa sincrónicamente contemporânea»⁹⁸.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ JÚDICE, Nuno, «O modernismo do Orpheu na poética de Mário de Sá-Carneiro» in *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998, p. 117.

⁹⁸ GALHOZ, Maria Aliete Dores (preparação de texto e introdução) – *Orpheu*. 4.^a reedição do vol. I. Lisboa: Ática, 1984, p. L.

AUTO E HETERO-REPRESENTAÇÃO EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*,
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

3. A *maldita literatura*: a construção de sujeitos reais e literários em Mário de Sá-Carneiro

Em grande medida, falar, no âmbito da crítica literária, em Mário de Sá-Carneiro implica, quase sempre, um recurso a aspectos vivenciais do autor. Poderemos arriscar até que, no panorama da literatura portuguesa, poucos autores serão alvo de uma relação tão estreita entre aspectos biográficos e textuais como no seu caso. Esta tendência justifica-se pela possibilidade de acedermos a determinados aspectos da vida do autor mediante alguns documentos – na grande maioria, a correspondência que trocou com alguns escritores, sobretudo com Fernando Pessoa – mas também pelo próprio percurso de vida de Sá-Carneiro, até certo ponto articulável com algumas das questões levantadas nas suas obras (sendo o seu suicídio, neste âmbito, a matéria mais evidente).

O problema é que muitas destas articulações, não obstante a relação autobiográfica existente, não parecem considerar, em alguns casos, a intencionalidade comunicativa do próprio Sá-Carneiro, bem como a teatralização que o autor faz da sua imagem nos variados sujeitos que nos apresenta – e, neste campo, falamos não só dos sujeitos que encontramos nos textos líricos e narrativos, mas em qualquer outro documento, incluindo textos de recensão crítica ou os de carácter dito utilitário (como é o caso das cartas). O que nos conduz a uma segunda questão: os documentos biográficos em que muitas vezes assentam as interpretações críticas não têm, obrigatoriamente, um pendor de sinceridade unívoca, sendo, nesta medida (existirão, como é evidente, pontos de diferença), equiparáveis a um qualquer texto ficcional.

Estas serão algumas das problemáticas abordadas no capítulo que se segue.

3.1. O sujeito biográfico: a construção do mito

Se nos detivermos em boa parte de preâmbulos e introduções de compilações de poesia ou prosa de Mário de Sá-Carneiro, um dado parece, desde logo, saltar à vista: a imagem que nos é traçada do autor é a de uma personagem vencida pelas adversidades da vida e detentora de uma obra extraordinariamente sincera (algo que o suicídio parece, nesta perspectiva, reforçar). Não raras vezes, esta visão mitificada do autor, muitas vezes evocada no sentido de se contextualizar a sua obra literária, traz consigo uma articulação inequívoca entre os seus dados biográficos e textuais, num sentido, mais do

que interpretativo, justificativo e determinista. Refiram-se, a título de exemplo, alguns casos.

João Maia, na introdução que faz a uma compilação das poesias do autor lançada pela Verbo⁹⁹, justifica o sofrimento evidenciado em determinadas passagens da sua poesia a partir desta amálgama de condicionantes:

É claro que este órfão de mãe aos dois anos, este íntimo de um amigo que se matou com um tiro aos dezasseis anos, e a quem uma madrasta de passado turbido e nada pronta a generosidades travou as boas relações com o pai – levava necessariamente na sua dor um cabedal de experiências que fariam o tormento e o deleite de meia dúzia de freudianos.¹⁰⁰

Não espanta, pois, que neste sentido se refira que os livros publicados em vida «estão na literatura portuguesa como a sigla de uma vida marcada pela desgraça»; para além disso, uma outra das marcas do autor evocadas é a da «sinceridade», traço aliás essencial, nas palavras de Maia, em qualquer panorama literário, uma vez que o mesmo «sempre deu cunho e cruces à boa arte»¹⁰¹.

António Quadros irá, do mesmo modo, apontar o mesmo tipo de directrizes na compreensão de aspectos biográficos do autor. Para Quadros, «O drama psicológico de Mário de Sá-Carneiro principiou sem dúvida com a morte prematura da mãe»¹⁰², o que terá condicionado o facto de ser uma «criança sensível, magoada e isolada» e de ser «tão amimado, tão excessivamente protegido, tão rodeado de meiguice e de indulgência»¹⁰³. Mas há mais. O seu suicídio (de todos os dados biográficos de Sá-Carneiro, este é o elemento mais referenciado por grande parte da crítica), ou a sua tendência suicida, será determinado pelo suicídio de Tomás Cabreira Jr., a que o autor assiste. Há, neste âmbito, espaço também para uma tentativa de explicação que justifique os estados de espírito de Sá-Carneiro: o seu «vazio irremediável» é não ter uma motivação altruísta «ou pelo menos transcendente ao mundo ensimesmado do seu egoísmo»¹⁰⁴. E será a evidência de tais traços que permitirá, em parte, a compreensão de alguns textos do autor:

⁹⁹ Vide MAIA, João (introdução) – *Mário de Sá-Carneiro. Poesias*. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.

¹⁰⁰ MAIA, João – *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁰¹ MAIA, João – *op. cit.*, p. 14. Não deixa de ser interessante evocar este traço precisamente num período – o Modernismo – em que o conceito é tão problematizado.

¹⁰² QUADROS, António, «Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro» in *Céu em Fogo. Mário de Sá-Carneiro*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d, p. 11.

¹⁰³ QUADROS, António, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁴ QUADROS, António, *op. cit.*, p. 50.

Que fazer agora, quando o órfão de mãe (...) se via solitário e sem dinheiro, afastado dos amigos e de uma comunidade a que nunca verdadeiramente pertencera? Trabalhar? Nunca, porque como o disse (vivencialmente) numa das «Sete Canções de Declínio», aos Artistas, só as grandes Horas interessam...

(...)

a sua sensibilidade um pouco doentia levava-o a temer o mistério dos seus terrenos incultos e silvestres ou dos seus pequenos animais hostis (...) tudo isto exercendo ao mesmo tempo sobre ele um contraditório fascínio (...) A este respeito é significativo o ambiente da sua novela *A Grande Sombra* (...) (e as páginas da novela são fundamentalmente autobiográficas).¹⁰⁵

Neste prisma, não surpreende que Quadros considere as novelas do autor um espelho de «uma ideia ajustada do complexo mundo interior de Mário de Sá-Carneiro» e as suas personagens «evidentes projecções do autor»¹⁰⁶.

Este tipo de analogias será também visível em alguns compêndios e histórias de literatura. António José Barreiros, no segundo volume da *História da Literatura Portuguesa* editada pela Pax, relacionará a permanente insatisfação do autor com a sua inadaptação à vida prática e, principalmente, com a «incompreensão com que os contemporâneos olhavam a sua maneira poética, embora profetizasse que no futuro justiça lhe seria feita, no que não se enganou». Neste sentido, como dirá, na mesma página, «Como lhe não servia a vida que tinha, e como a sonhada não aparecia, suicidou-se»¹⁰⁷. A questão do suicídio será, aliás, amplamente evocada por intermédio de alguns dos seus poemas, a partir dos quais Barreiros estabelece relações unívocas com aspectos vivenciais do autor: a partir de «Quasi», dirá que Sá-Carneiro «...nunca alcançou o que desejava alcançar, embora, às vezes, tenha estado perto de o conseguir»; no mesmo sentido, «7» servirá para justificar o estado de inércia que afectará, a dado momento, o autor: «Falhado, sem ficar aquém nem passar além, Sá-Carneiro vê-se mergulhado no nevoeiro do niilismo, numa autenticidade anestésicante»¹⁰⁸. E, face a tal «diagnóstico», António José Barreiros sugere, até, uma solução que, presumivelmente, resolveria este «desfasamento entre o que sentiu e o que desejaria ter sentido»: «Tal não aconteceria, se o malgrado Poeta tivesse aprendido a clássica lição de Montaigne: quando não se tem o que se ama, ama-se o que se tem»¹⁰⁹.

¹⁰⁵ QUADROS, António, *op. cit.*, pp. 51 e 12, respectivamente.

¹⁰⁶ QUADROS, António, *op. cit.*, pp. 28 e 18, respectivamente.

¹⁰⁷ BARREIROS, António José – *História da Literatura Portuguesa*. Vol. II – Séculos XIX-XX. 8.ª ed. Braga: Editora Pax, 1979, p. 419.

¹⁰⁸ BARREIROS, António José – *op. cit.*, pp. 421-2.

¹⁰⁹ BARREIROS, António José – *op. cit.*, p. 423.

No mesmo sentido, Massaud Moisés definirá Mário de Sá-Carneiro como um «doentio solipsismo, conduzido ao extremo da neurótica fragmentação do *ego*»¹¹⁰. E a designada «tendência para o autodesprezo» será justificada nestes termos:

Tal dilacerante ensimesmamento faz corpo com uma visão demasiado feminóide e estelizante das coisas; o poeta está à mercê dos perigos oferecidos pelo dédalo interior, precisamente porque encara a realidade sob o prisma emocional. Quer dizer: nele, o racionalismo não tem presença, e deixa o campo livre para a emoção reinar discricionariamente.¹¹¹

Haverá, certamente, mais exemplos no âmbito da crítica literária, que corroboram o que foi enunciado. Os excertos referidos serão, no entanto, suficientes para traçar a imagem que nos é fornecida, em alguns casos, do autor Mário de Sá-Carneiro: um sentimentalista irracional, um inadaptado à vida, marcado por várias condicionantes e contingências biográficas, cujos textos, marcadamente confessionais, irão reflectir de um modo unilinear e directo.

Esta tendência poderia ser justificada considerando o âmbito em que tais definições ocorrem. Com efeito, os textos produzidos surgem como suporte de uma contextualização breve do autor (ou relativamente à sua obra literária, ou ao panorama literário nacional), pelo que será, de algum modo, compreensível que se socorram de determinadas noções mais ou menos imediatas. No entanto, tal propensão é também observável em obras integralmente dedicadas ao autor. Um dos exemplos mais claros diz respeito à biografia¹¹² que João Pinto de Figueiredo lhe dedica: com efeito, são várias as passagens em que as vivências do escritor aparecem num espectro de mitificação constante, sobretudo o seu suicídio, onde se evoca, entre outras revelações, o desejo, por parte de Sá-Carneiro, de que Pessoa assistisse ao acto¹¹³ (pelo facto de ter escrito ao poeta três dias antes); alguns pensamentos que terão ocorrido na mente do autor previamente (onde se incluirão reflexões sobre os colegas de *Orpheu* ou sobre familiares), bem como o estado de ansiedade inerente (a esse propósito, referirá: «Não será (...) demasiado conjectural afirmar que os últimos dias do poeta foram uma

¹¹⁰ MOISÉS, Massaud – *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 14.^a ed. S. Paulo: Editora Cultrix, 1985, p. 415.

¹¹¹ MOISÉS, Massaud – *op. cit.*, p. 416.

¹¹² Vide FIGUEIREDO, João Pinto de – *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Dom Quixote, 1983. Curiosamente, o autor referirá, a dada altura, na obra, que o seu propósito é o de «compreender uma alma e não escrever uma biografia» (*vide* p. 21), o que, de algum modo (embora não pareça ser este, deliberadamente, o propósito do autor) corrobora a ideia de que também a biografia de Sá-Carneiro é, como qualquer dos seus textos, susceptível de uma interpretação.

¹¹³ FIGUEIREDO, João Pinto de – *op. cit.*, p. 206.

desvairada vagabundagem através dos grandes bulevares»¹¹⁴) ou, ainda, o facto de vestir, para o suicídio, um «traje de noite» (ou de «*smoking*», como referirá na página seguinte), como se se preparasse para «alguma festa ou *dîner en ville*»¹¹⁵, o que enfatizaria o carácter performativo do acto.

3.2. *Desmistificando o mito: a construção do sujeito autobiográfico em Sá-Carneiro*

A representação de Mário de Sá-Carneiro que nos é dada nos exemplos anteriormente fornecidos evidencia, pois, mais do que um qualquer escritor, o escritor modernista por excelência: um sujeito atormentado, afectado por diferentes humores, possivelmente louco e suicida.

Parece-nos, no entanto, que esta imagem, não obstante o facto de poder corresponder à realidade, deixa de lado um aspecto crucial: o trabalho de escrita do próprio Sá-Carneiro na construção da sua personagem autobiográfica, algo que é plenamente visível na correspondência redigida (como iremos ver adiante), mas também em outros textos literários onde determinadas referências autobiográficas são estabelecidas. Um dos casos mais relevantes dizem respeito ao poema «Caranguejola». Este será, provavelmente, um dos textos em que a construção de sujeitos (poético e biográfico) se salienta com maior evidência, sem que o mesmo implique uma relação linearmente confessional e transparente do autor: na realidade, Sá-Carneiro reconstrói habilmente a sua representação de escritor incompreendido («Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda»¹¹⁶) e, quase por inerência, amante da grande capital dos escritores malditos: Paris («Em Paris é preferível – por causa da legenda...»; «E depois estar maluquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...»¹¹⁷). Há, portanto, uma consciência e uma gestão muito rigorosa da relação autobiográfica por parte de Sá-Carneiro (o que de resto, acrescentaríamos, acontece em qualquer relação autobiográfica), e que dificilmente implicará ler este texto apenas como uma profecia

¹¹⁴ FIGUEIREDO, João Pinto de – *op. cit.*, p. 211.

¹¹⁵ FIGUEIREDO, João Pinto de – *op. cit.*, pp. 212-3. Haverá, de facto, uma dimensão de espectáculo no suicídio do autor. João Pinto de Figueiredo parece, no entanto, entendê-la num sentido ainda mais encenado, ampliando as informações cedidas por José Araújo a este propósito, como iremos sublinhar adiante (*vide* notas 123, 124 e 125).

¹¹⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*. 2.^a ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001, p. 122, v. 31.

¹¹⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 122, vv. 30 e 32, respectivamente.

(como o faz Barreiros¹¹⁸); enquanto reflexo do amor incondicional por Paris (a este propósito, Maia acrescentará: «Paris – só a sugestão desta grande urbe marcou fundo na sua sensibilidade»¹¹⁹) ou como mera escrita confessional e sentimentalista (como destaca Moisés¹²⁰).

De facto, a questão do mito em torno da figura de Sá-Carneiro, como nos referirá Fernando Cabral Martins, é problemática, ao ponto de dificultar a leitura dos seus textos pela constante sobreposição de traços vivenciais, permitindo, deste modo, que em alguns casos a realidade paratextual substitua a própria realidade textual. São vários os factores que potenciam tal leitura: alguns vectores de determinada crítica, como já exemplificámos (e de onde se inclui o próprio Pessoa: recorde-se a introdução redigida a propósito de seis dos últimos poemas de Sá-Carneiro publicados na revista *Athena*, particularmente o evocativo início: «Morre jovem o que os Deuses amam»¹²¹), mas também alguns passos vivenciais do autor – sobretudo o seu suicídio, que acaba por «conferir à arte de Sá-Carneiro um papel de argumento ou ilustração de uma aventura psicologista, ou até psiquiátrica»¹²². Neste sentido, o mito em torno da figura de Sá-Carneiro constitui, para além de um efeito de leitura, um efeito textual, na medida em que se constrói uma representação assente em diferentes referências autobiográficas, referências que são, como dissemos, amplamente «armadilhadas», pelo próprio autor, nos diferentes textos redigidos.

E, de todos os traços biográficos, o mais pertinente – e que mais contribui para o estatuto de mito – é o do seu suicídio. Num outro texto¹²³, Cabral Martins evocará esta tendência a partir da descrição feita, a propósito da caracterização física do autor, na carta que José Araújo redige no intuito de comunicar o suicídio de Sá-Carneiro: a descrição inicial («estava vestido, penteado»¹²⁴) irá evoluir, segundo Jorge Barradas, numa carta a José Pacheco, para um aprumo que chega à *manucure*, «tratou das unhas, vestiu o seu melhor fato, penteou-se...»¹²⁵; por sua vez, este «melhor fato» evoluirá,

¹¹⁸ Vide BARREIROS, António José – *op. cit.*, p. 419.

¹¹⁹ MAIA, João – *op. cit.*, p. 9.

¹²⁰ Vide nota 111.

¹²¹ Vide PESSOA, Fernando – «Mário de Sá-Carneiro» in *Athena*, 2, Novembro de 1924 (vide *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, s/d ou PESSOA, Fernando «Mário de Sá-Carneiro visto por Fernando Pessoa» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Loucura...* Aveiro: Estante Editora, 1993.

¹²² MARTINS, Fernando Cabral, «Apresentação de Mário de Sá-Carneiro» in MARTINS, Fernando Cabral – *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon Publicações, 2000, p. 73.

¹²³ Vide MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

¹²⁴ MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 21.

¹²⁵ *Ibid.*

como já vimos, para um *smoking* em Figueiredo. Nesta perspectiva, o acto do suicídio ganha contornos de um ritual, extensíveis a uma qualquer ficção.

Não será, no entanto, de todo surpreendente que a representação do suicídio seja fantasiada nestes termos. Porque ela remete para uma outra, intrínseca ao próprio comportamento textual em Sá-Carneiro: a teatralização da vida. A questão ganha, como iremos ver adiante, a sua máxima plenitude nas cartas (sobretudo as endereçadas a Pessoa); será, no entanto, também visível em outros textos do autor, como nos recorda Maria Estela Guedes, evocando os cenários simbolistas construídos, sobretudo, nos textos líricos do autor:

De facto, na [sua] obra virá a manifestar-se algo que certos autores consideram de mau gosto: a tendência para descrever ambientes de uma pesada riqueza. O fausto, as decorações luxuosas, a evocação de perfumes raros, tudo isso provém da sua experiência de uma vida fácil, mas também há aí uma fantasia que deve ser encarada mais no plano da beleza verbal do que referencial. Ou seja, se os cenários, a existirem realmente, se nos afiguram de mau gosto, já o mesmo não se poderá dizer da linguagem, pelo menos na poesia. Os ambientes são imaginários, só a linguagem que os descreve é real. E trata-se, na maior parte, de cenários realmente teatrais.¹²⁶

Há, neste tendência, uma relação biográfica óbvia. Sá-Carneiro manifestou, desde cedo, uma grande paixão pelo teatro. François Castex¹²⁷ abordará aliás, de modo profícuo, a questão, a partir do estudo da peça *Amizade*, escrita em parceria com Tomás Cabreira Jr., salientando que, apesar de não ter conseguido concluir uma obra dramática durante a sua maturidade enquanto escritor, Sá-Carneiro concedeu ao teatro uma importância decisiva: é disso relevante a dedicação à encenação (e mesmo representação) de textos dramáticos durante a sua juventude ou o manifesto teórico redigido sobre a arte dramática, publicado em «O Rebate» de 28 de Novembro de 1913. Não será por isso estranho que em determinado momento, Sá-Carneiro refira a Pessoa: «Confesso-lhe que, infantilmente talvez, gostava muito de ver uma obra minha no palco. É que, no fundo, amo a vida»¹²⁸.

Esta teatralidade da vida será prementória na compreensão de alguns aspectos relativos à vida do autor, ou, se quisermos, no modo como ela define a construção do seu percurso biográfico. De facto, ela é crucial para entender o desdobramento de sujeitos em Sá-Carneiro e a consequente «invenção de cenários irrompendo numa

¹²⁶ GUEDES, Maria Estela – *Obras Poéticas de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Presença, 1985, pp. 16-17.

¹²⁷ Vide CASTEX, François – *Mário de Sá Carneiro [sic] e a Génese de «Amizade»*. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.

¹²⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978, carta 24, p. 139.

explosão dos espaços, sons e cores»¹²⁹. É dela que nascem, também, muitas das articulações, tecidas por alguma crítica no que diz respeito a determinados episódios biográficos do autor: como nos apontará Nuno Júdice, os «quadros de vida» que nos oferece Sá-Carneiro constituirão, de facto, modelos explorados de um modo dramático – o seu «teatro da vida» continuamente encenado, até na morte. Júdice enunciará, aliás, a este propósito, a circunstância de várias das personagens das suas narrativas serem artistas, e do o facto de tal remeter «para um universo em que precisamente o *plano* tem decisiva presença – o plano no sentido exacto de uma consciência da obra e da sua construção»¹³⁰.

Porque é de papéis que estamos a falar. Sá-Carneiro desempenhará, ao longo da sua vida, sobretudo um: o do escritor; particularmente o do escritor incompreendido e maldito, como convém, de resto, a um mito¹³¹. É o que verificamos em muitos dos seus escritos, nas cartas a Pessoa e na sua obra narrativa e poética, como aliás já referimos a propósito do poema «Caranguejola». A imagem será recorrente em vários textos e sujeitos e congénere ao próprio autor que, a avaliar pelos seus testemunhos escritos, terá dado preferência ao trabalho da escrita desligado do seu lado profissional, antes enquanto um ideal ambicionado e de algum modo desligado dos seus interesses puramente comerciais.

Saliente-se aliás que a problemática da teatralização da vida não será particular de Sá-Carneiro, sendo comum, como referirá Cabral Martins, aos outros colegas de *Orpheu*: Pessoa representará, neste sentido, personagens de outros (na sua relação com os heterónimos); Almada, a personagem de si mesmo; Santa Rita, a personagem do artista de vanguarda. A Sá-Carneiro caberá, neste âmbito, o papel do poeta, uma condicionante que será lhe será particularmente complicada, e com fortes implicações nos universos temáticos da sua escrita:

se o poeta modernista é um actor, manda o silogismo concluir que em Sá-Carneiro o actor representa o papel de um actor. Daí que as figuras mais presentes nos seus versos sejam as de funâmbulo, *clown*, estátua falsa, esfinge gorda. É um actor que se esqueceu do papel, que perdeu o jeito, que só representa por não poder deixar de

¹²⁹ ABREU, Manuel Viegas – *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991, p. 18.

¹³⁰ JÚDICE, Nuno – *O Processo Poético*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, p. 113.

¹³¹ A este propósito, Vitorino Nemésio referirá que, para todos os efeitos, Mário de Sá-Carneiro é um dos poucos casos de poeta maldito de que dispomos na literatura portuguesa. *Vide* NEMÉSIO, Vitorino, «Ocaso e dispersão de Mário de Sá-Carneiro» in *Conhecimento de Poesia. Jornal de Vitorino Nemésio* 4. 3.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997, p. 152.

representar. Que, a palavra impõe-se, é um duplo (como também se diz no teatro).¹³²

3.3. *A auto-representação na correspondência*

A correspondência trocada entre Mário de Sá-Carneiro e outros indivíduos transcende, em larga medida, o valor documental e, de algum modo, histórico (no sentido de reflectir, como qualquer outro documento, determinados traços sócio-culturais de uma época) que reconhecemos numa primeira leitura. Com efeito, a grande maioria das cartas redigidas – com especial enfoque para a correspondência com Fernando Pessoa – põe em causa não só a natureza prática e confessional que poderíamos esperar deste registo, como também – aliás, por isso mesmo – problematiza a compartimentação estanque dos géneros literários, na medida em que outros registos – particularmente o lírico – se sobrepõem a quaisquer outros, de cariz, digamos, mais utilitário. Por outro lado, Sá-Carneiro, apesar do sentimentalismo e confessionalismo tradicionalmente atribuídos ao seu temperamento, é alguém que, na correspondência, maneja habilmente as emoções – e só assim podemos justificar a gestão que se faz das mesmas nas diferentes cartas redigidas, em passagens como: «Breve escreverei uma carta psicológica» ou «Mas guardemos a psicologia para uma carta que lhe quero escrever proximamente»¹³³.

Poderíamos, de resto, acrescentar que, em justa medida, o mesmo se passará com muitos outros registos de correspondência. Na verdade, muito dificilmente poderemos remeter uma carta a um mero «espelho de alma» claro e evidente: como qualquer outro documento, ela tem regras e procedimentos textuais que anulam um confessionalismo imediato; por outro lado, em diferentes circunstâncias, elas servem um propósito de construção do sujeito – não será numa carta que Sá-Carneiro (ou qualquer outro indivíduo) expõe o seu «verdadeiro *eu*» (se é que tal abstracção, de facto, existe...), mostrará apenas uma imagem parcial de um *eu*, mais ou menos «controlada» (no sentido de se dominar aquilo que se quer mostrar).

Ocupemo-nos das cartas endereçadas a Fernando Pessoa, uma vez que as mesmas reúnem, de um modo mais evidente, esta problemática.

¹³² MARTINS, Fernando Cabral, «Apresentação de Mário de Sá-Carneiro», p. 109.

¹³³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. II. Lisboa: Edições Ática, 1979, cartas 62, p. 42 e 81, p. 105, respectivamente.

Urbano Tavares Rodrigues, no prefácio que redigiu a propósito da primeira edição das mesmas¹³⁴, distingue a importância das cartas na compreensão dos processos de criação literários anteriores aos textos redigidos por Sá-Carneiro, funcionando, assim, como os «bastidores» da sua criação poética, no sentido de ajudar a desvendar muitos dos seus motivos, a origem de determinadas metáforas, as suas intenções significativas e, sobretudo, a importância de Pessoa em algumas orientações.

Mas, apesar de Rodrigues evidenciar a importância da correspondência no sentido de mostrar que o autor «punha “a obra” acima da personalidade do artista como homem»¹³⁵, estas cartas irão, sobretudo, evidenciar o modo como Sá-Carneiro constrói a(s) sua(s) representação(ões), enquanto indivíduo, perante Pessoa.

Uma das representações mais frequentes será a já aludida faceta do artista incompreendido, distante do mundo burguês circundante. Só assim se justifica o fascínio e, simultaneamente, rancor ao fenómeno colectivo de Paris: quando Sá-Carneiro diz querer ficar em Paris durante a primeira Grande Guerra (a esse propósito referirá, de modo evocativo: «E o poder dizer mais tarde: “quando os alemães tomaram Varsóvia, estava eu em Paris”»¹³⁶), fá-lo não no pressuposto de vivência do fenómeno (ou possível auxílio aos mais necessitados), mas como forma de reforçar a sua própria individualidade enquanto artista. Por outro lado, são frequentes as alusões ao mesquinho mundo circundante, em particular quando o mesmo é povoado não por parisienses, mas por «portugueses carbonários» que vêm «enche[r] Paris de escarros verdes»¹³⁷. Por este motivo, não poderemos concordar inteiramente com Rodrigues quando este refere que tal rancor à «saúde, à violência, à naturalidade bestial dos seus semelhantes» é fomentado por uma certa rebeldia inconsequente: «[Sá-Carneiro] era sobretudo “do contra”, era sobretudo avesso à sociedade; toda e qualquer pregação, com pretensões construtivas, nele encontraria sempre um eco entediante e irónico»¹³⁸. Por outras palavras, o que Urbano Tavares Rodrigues refere não deixa de ser verdade, mas há um motivo por detrás deste devir aparentemente pouco construtivo: o reforço da sua representação enquanto artista, se quisermos, enquanto poeta de *Orpheu*¹³⁹. Sobretudo

¹³⁴ Vide RODRIGUES, Urbano Tavares, «O “Mago sem Condão” (do prefácio às cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa)» in *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*. 2.ª ed. ampliada. Cacém: Edições Ró, 1981.

¹³⁵ RODRIGUES, Urbano Tavares, *op. cit.*, p. 173.

¹³⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, carta 64, p. 48.

¹³⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, carta 28, p. 149.

¹³⁸ RODRIGUES, Urbano Tavares, *op. cit.*, pp. 172-3.

¹³⁹ Recorde-se, ainda a este propósito, a importância que Sá-Carneiro irá conceder a um comentário feito a si por um grupo de «três portugueses republicanos»: «Olha, aquele é o gajo do ORFEU» (vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, carta 87, p. 117) ou o «efeito (...) mágico» –

porque este «título» permite chegar a outros, fortemente conotados com a relação artística «órfica»: a do *clown* (significativamente, Sá-Carneiro, ao assinar a carta datada de 29 de Dezembro de 1915, acrescentará, após a sua assinatura, a anotação: «que em todo o caso não pensa em procurar contrato como artista mímico...!»¹⁴⁰) e a do louco¹⁴¹. São, aliás, várias as passagens, nas cartas, em que o próprio Sá-Carneiro referencia o princípio ou a quase total falta de sanidade mental: «Tenho chegado mesmo a suspeitar nestes últimos tempos se – de facto – já estarei doido.»; «eu creio que na verdade há um ano estou um pouco cientificamente *doido*.»; «Ao menos não sou só eu que estou doido. Porque creia, meu pobre Amigo: *eu estou doido*. Agora é que já não tenho dúvidas»; «Não sei nada, nada, nada. Só o meu egoísmo me podia salvar. Mas tenho tanto medo da ausência. Depois – para tudo perder, não valia a pena tanto escoucear. Doido! Doido! Doido!»¹⁴².

Não deixa de ser interessante destacar, a este propósito, um estudo redigido por E. Macieira Coelho intitulado «Da Medicina e Das Belas Letras: Mário de Sá-Carneiro – O Poeta, Ele e o Outro»¹⁴³. Nele, a autora procurará compreender a situação clínica do poeta a partir de pistas fornecidas pelos seus textos, bem como alguns dados biográficos, como a consulta do autor ao neurologista Egas Moniz, em Lisboa, em 1914 (e a consequente suspeita, por parte do médico, do seu estado de esquizofrenia). Nesse sentido, irá associar a descrição que se faz da sala onde irá ocorrer o espectáculo da «americana fulva», em *A Confissão de Lúcio*, a «um delírio alucinatório dramático que tipifica uma psicose»¹⁴⁴; destacar a evolução de «um pensamento lógico e coerente (...) para pensamento ilusório e delírio metafórico» que perpassa tanto «Manucure» como a

– e quase apavorador – que a simples nomeação da revista parece ter: «O quê, o ORFEU está em Paris? Com a breca, toca a fugir rapazes!!...» (vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, carta 91, p. 127). Não é que deixe de haver rancor, por parte do autor, por aqueles que tecem tais comentários; justamente, são essas opiniões que acabam por salientar ainda mais a diferença entre ambas as partes – reforçando, por oposição, o artista em Mário de Sá-Carneiro.

¹⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, carta 95, p. 140.

¹⁴¹ A este propósito, vide GALHOZ, Maria Aliete Dores (preparação de texto e introdução) – *Orpheu* 2. 3.^a reedição do vol. II. Lisboa: Ática, 1984, onde a autora comenta aprofundadamente, com exemplos significativos, a recepção da revista no panorama cultural português de então.

¹⁴² Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, carta 82, p. 107; vol. II, carta 70, p. 73; vol. II, carta 97, p. 143 (escrita três meses antes do suicídio do autor, a 13 de Janeiro de 1916) e vol. II, carta 114, p. 183 (a última carta conhecida, de 18 de Abril de 1916, e que só chegou a Pessoa após a sua morte), respectivamente.

¹⁴³ Vide *Acta Médica Portuguesa* 2001, nº 14, 2001, pp. 33-42.

¹⁴⁴ COELHO, E. Macieira, «Da Medicina e Das Belas Letras: Mário de Sá-Carneiro – O Poeta, Ele e o Outro» in *Acta Médica Portuguesa* 2001, nº 14, 2001, p. 268. A descrição em questão poderá ser vista em SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, 2.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2004. A partir deste ponto do trabalho, todas as citações referentes à obra terão como base a presente edição.

descrição que Gervásio Vila-Nova faz do *selvagismo*¹⁴⁵, concluindo-se com a noção de que «os poemas de Sá-Carneiro reflectem até à saciedade a sua psicose»¹⁴⁶.

Não iremos procurar, naturalmente, rebater as conclusões deste estudo, não só pelo facto de as mesmas não constituírem um propósito da nossa dissertação, mas, e sobretudo, por se reportarem a áreas para as quais não nos encontramos qualificados para uma abordagem fidedigna. Existe, de facto, uma possibilidade de Mário de Sá-Carneiro apresentar esta condição clínica; parece-nos, porém, problemático que a mesma seja feita a partir de textos do autor ou de seus testemunhos, sem que se tenha em conta a dimensão que a representação, teatralmente falando, tem no autor e, mesmo, em determinados propósitos da estética subjacente a *Orpheu*¹⁴⁷.

As cartas endereçadas a Pessoa acabam por permitir aceder aos bastidores de uma outra representação, essa plenamente atingida: a do (artista) suicida. Com efeito, o acto será antecipado pelo próprio Sá-Carneiro algumas vezes, antes de, efectivamente, o concretizar¹⁴⁸, na esmagadora maioria dos casos, numa relação textual muito próxima com excertos da sua prosa ou poesia. Urbano Tavares Rodrigues irá alertar para o facto, reforçando os cuidados necessários com que deveremos encarar tais pistas:

Pormenores novos, escuros, como entressonhados, confessados com reticências, retalhos da capa de névoa a que Mário era afecto, vêm, da sua sucinta brutalidade, ajudar-nos a recompor o drama. Meros pretextos, essas circunstâncias, de um suicídio já maduro como um tumor? O leitor que julgue.¹⁴⁹

Face a todas estas representações, convergentes no próprio Sá-Carneiro, a relação problemática entre o *eu* e o *outro*, e, inerentemente, as noções de heteronímia de Pessoa, serão evocadas por diversas vezes. Mas, apesar dos pontos de contacto, a questão da «duplicidade» é tratada diferentemente pelos dois escritores.

Assim, na carta datada de 20 de Junho de 1914, Sá-Carneiro irá lamentar que Pessoa não assine com o seu nome a «Ode Triunfal»; numa outra escrita mais tarde, em 24 de Agosto de 1915, referirá o seguinte:

¹⁴⁵ COELHO, E. Macieira, *op. cit.*, p. 270. A descrição em questão poderá ser vista em *A Confissão de Lúcio*, nas pp. 18-9 da edição citada.

¹⁴⁶ COELHO, E. Macieira, *op. cit.*, p. 270.

¹⁴⁷ Recorde-se que um dos «convidados» para o segundo número de *Orpheu* é Ângelo de Lima, doente mental clinicamente comprovado. Não obstante o valor poético dos seus textos, há no acto, indubitavelmente, um carácter provocatório e uma ênfase de determinadas linhas estéticas.

¹⁴⁸ São várias as passagens, sobretudo nas últimas cartas redigidas. Note-se, no entanto, que a questão começa por ser tenuemente colocada logo em 20 de Junho de 1914: «Cada vez, meu querido amigo, mais me convenço de que escreverei dois livros: *Céu em Fogo* e *Indícios de Ouro*... Depois...? Não me “veja” nesse depois...»; vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I., carta 29, p.153.

¹⁴⁹ RODRIGUES, Urbano Tavares, *op. cit.*, p. 167.

Nunca, como lendo as suas páginas hoje recebidas eu compreendi a misteriosa frase do protagonista do EU-PRÓPRIO O OUTRO! «*ter-me-ia volvido uma nação?*» Já o ano passado de resto numa carta para aqui foi você o primeiro a aplicar esta frase a si. Mas era, creio, sobretudo pelo aparecimento de Caeiro & C.^a – isto é, restritamente: da criação de várias personalidades – Enquanto que eu aplico hoje a frase, *sentia-a* lendo as suas páginas, não por essas várias personalidades, e o Dr. Mora à frente, criadas: mas, em conjunto, pelo drama que se passa no meu pensamento¹⁵⁰

Assim, e ainda que de algum modo a questão seja comum aos dois escritores, Sá-Carneiro parece integrar a relação problemática dos diferentes *eus* num mesmo indivíduo numa perspectiva diferente da de Pessoa: ao passo que aquele vê o sujeito como alguém multifacetado mas uno; este resolve, de algum modo, tal diversidade concretizando-a em diferentes sujeitos. Tal divisão comporta implicações no modo como olhamos o conflito interior nos dois poetas, já que a condensação de todas as representações, em Sá-Carneiro, numa única personalidade literária traduz, como destacará Nuno Júdice, «uma imagem de fechamento, ou de clausura do sujeito, e não um sinal de abertura e plurissignificação»¹⁵¹, como encontraremos em Pessoa, que distribui as suas antagonias, tensões e conflitos em diferentes sujeitos.

Não obstante as diferenças evidenciadas, a relação e mútua compreensão entre os dois escritores permitirá, segundo Jorge de Sena, a compreensão do próprio *eu*:

Ninguém como Pessoa compreendeu Sá-Carneiro, porque se estava compreendendo a si próprio na pessoa do outro, cuja intimidade de espírito e cujas declarações escritas são sinal de uma identidade de contrários que o suicídio de Sá-Carneiro sublima.¹⁵²

Por outro lado, a relação entre o *eu* e o *outro* será abordada nas cartas numa problematização muito próxima à que assistimos em obras suas líricas e/ou narrativas, o que será evocado por Urbano Tavares Rodrigues, a propósito das afinidades existentes entre os sujeitos das suas novelas e o próprio Sá-Carneiro:

Nesses apontamentos febris [as cartas], dirigidos ao senso crítico de Fernando Pessoa, a quem pedem apoio e exame, desmascara-se o autor, que deveria estar por

¹⁵⁰ SÁ-CARNEIRO, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, carta 29, p.153 e SÁ-CARNEIRO, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, carta 69, pp. 69-70, respectivamente.

¹⁵¹ JÚDICE, Nuno – *O Processo Poético*, p. 116.

¹⁵² SENA, Jorge de – *Fernando Pessoa e C^a Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70, p. 153. Recorde-se que Sena irá reflectir, em vários estudos compilados na obra (*vide* «Fernando Pessoa e a literatura inglesa», p. 93; «Introdução ao *Livro do Desassossego*», p. 193; «Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa», pp. 152-3), sobre esta relação, no sentido de Sá-Carneiro constituir o «Werther» de Pessoa, na medida em se sacrificou para que este continuasse vivo. Nesta perspectiva, o suicídio representaria uma catarse, a partir da qual Pessoa expiaria tudo o que haveria de mortal nas suas heteronímias.

detrás do pano de silêncio, mas, do mesmo passo, converte-se, ante os nossos olhos, no outro, em palavras despremeditadas, agora com o patético especial de uma operação cirúrgica feita sem prévio aviso, na praça pública. Toda a tensão de Sá-Carneiro se volta para a transcendência dos limites físicos e morais da natureza humana.¹⁵³

A esse propósito, serão várias as referências, nas cartas, às «personagens» desempenhadas pelo próprio autor, em articulação com a teatralidade da vida a que aludimos há pouco:

Meu amigo eu na vida andei sempre para «gozar», para ser o principal personagem de mim próprio, o personagem principal da minha vida – mas hoje já não o posso ser, porque sei o papel de cor – e desempenhar-me só me pode fazer bocejar no grande tablado hoje para mim coberto de serapilheiras – serapilheiras em que se volveram, tapetes roxos que, na verdade, nunca existiram, mas que eu podia, sabia imaginar...¹⁵⁴

E, na mesma perspectiva, as relações muito próximas com as personagens recriadas nos seus universos ficcionais e poéticos:

...o escritor polaco Estanislau Belcowsky, moço artista emigrado, autor de novelas psicológicas inéditas, incompreendido e desgraçado. Estanislau Belcowsky *sou eu*.
(...)
Belcowsky é, puramente, um Inácio de Gouveia, um Ricardo de Loureiro... um Mário de Sá-Carneiro... compreende bem o anacronismo «voulu»?
(...)
Talvez não seja mesmo pròpriamente [sic] ela que ele ama: mas sim a sua história (de Helena), a sua *lenda*. No entanto isso mais lhe faz aumentar a paixão¹⁵⁵

A ligação do autor com o projecto novelístico de *Novela Romântica* reflecte, de modo notório, a relação entre sujeitos que encontramos em *A Confissão de Lúcio* e em outros textos, particularmente a última passagem citada: o facto de o amor ser dirigido não ao indivíduo em si, à pessoa, mas à imagem reconstruída, pelo próprio sujeito, dessa mesma pessoa estabelece um paralelo com a ligação Lúcio/Ricardo/Marta (sendo, aliás, extensível, cremos, à compreensão das relações humanas no quotidiano). Mas, mais importante, a enunciação do projecto mostra-nos inequivocamente que a cisão do sujeito se encontra bem presente na auto-representação do próprio Sá-Carneiro (repare-se na identificação entre Estanislau Belcowsky e o «eu»; entre Belcowsky e «Mário de Sá-Carneiro»). Neste sentido, mais do que evidenciar uma mera identificação, as personagens representarão uma [auto] representação do próprio Sá-Carneiro.

¹⁵³ RODRIGUES, Urbano Tavares, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, carta 34, p. 170.

¹⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, carta 98, pp. 148-9. As relações entre *Novela Romântica* e vivências reais do próprio Sá-Carneiro serão também aludidas na carta 68.

Por outro lado, esta passagem reforça ainda uma outra ideia bastante repetida nas cartas: a articulação permanente entre registos literários e vivenciais. Sá-Carneiro admitirá, aliás, na mesma carta, usar para a *Novela Romântica* excertos que já terá utilizado em correspondência sua¹⁵⁶. Mas encontramos ainda outras passagens significativas: veja-se, por exemplo, o conhecimento da mítica amante¹⁵⁷, que Sá-Carneiro classifica como uma «personagem sua»¹⁵⁸ e referências como «Isto não é literatura [a propósito das suas cartas] – será apenas expressão literária duma realidade. E quem me dirá se me enganei ou não?»¹⁵⁹. Ou, ainda, esta passagem, particularmente interessante pelas fortes ligações entre percepção do *real* e relação com processos de construção tipicamente literários:

O meu estado de alma é o mesmo: Entretanto, como vê, vou trabalhando, que é o principal. De resto as minhas dores são, em verdade, apenas «dores esquecidas» de que me lembro às vezes, apenas às vezes. E sofro então, tenho vontade de chorar mas não por elas próprias, que nunca existiram sinceramente – apenas pela sua recordação: *pela recordação da possibilidade de elas existirem!* Eis tudo. Isto assim é que é pôr as coisas nos devidos termos – deixemo-nos de ilusões.¹⁶⁰

Por este motivo, é frequente encontrarmos passagens muito próximas entre a sua correspondência e outros textos: veja-se, por exemplo, a relação sinestésica, marcadamente cromática, reconhecível em muitos dos seus poemas ou n' *A Confissão de Lúcio* («Atravesso de mais um período de grande tristeza, de melancolia branca, de não sei que saudade irrealizável.»; «Infelizmente a Zoina silva cada vez mais forte – lisonjeira, meu Deus, lisonjeira toda mosqueada aloiro e roxo: por isso mesmo cada vez mais Cobra – cada vez maior, mais perigosa.»¹⁶¹) ou as intertextualidades estabelecidas com outros textos: «Ai, mas porque raio, de vez, não me meterei eu para sempre na cama a ler um almanaque!...»¹⁶², passagem muito próxima do universo poético de «Caranguejola». A própria antevisão da publicação da sua correspondência com Pessoa («Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Alguns autores, como João Pinto de Figueiredo (*vide op. cit.*, pp. 191 e segs.), irão designá-la de «Helena», numa analogia ao projecto de *Novela Romântica* que Sá-Carneiro então construía. A relação é, cremos, abusiva, até porque as relações estabelecidas pelo autor entre a sua vida e o projecto não se estendem, literalmente, a este domínio.

¹⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, carta 113, p. 180.

¹⁵⁹ *Vide* também nota 318.

¹⁶⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, carta 35, pp. 178-9.

¹⁶¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, carta 78, p. 96 e carta 108, pp. 172-3, respectivamente.

¹⁶² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, carta 85, p. 115.

1970 da *Correspondência Inédita* de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro»¹⁶³) evidencia, mais do que quaisquer poderes de adivinhação, a consciência de que as cartas trocadas terão um valor supra-utilitário, próximo do registo literário e, por isso, merecidamente publicáveis.

Em síntese, a correspondência endereçada a Pessoa encerra em si muitas questões comuns às que encontramos em outros textos do autor. Sá-Carneiro efectua, nas cartas, uma transmutação dos géneros literários tradicionais, na medida em que o registo escapa ao papel meramente utilitário e funcional, chegando, em alguns casos, ao lírico – o que, de resto, será corroborado pelo envio simultâneo de textos poéticos nas cartas. Cabral Martins destacará, aliás, esta circunstância:

o poema (...) passa a ser a formulação única de um estado de coisas. É como se alguém não soubesse dar notícias de si por outras palavras que não fossem: “Mastros quebrados, singro num mar d’Ouro” (*Apoteose*). É como se a artificiosidade do discurso se tornasse uma espécie de segunda sinceridade.¹⁶⁴

Por este motivo, dificilmente poderemos encarar as cartas como um mero complemento documental do trabalho literário de Sá-Carneiro; na verdade, constituirão, como referirá Cabral Martins numa outra obra, um novo continente poético¹⁶⁵.

O mesmo tipo de analogia poderá ser estabelecida no que diz respeito ao modo de produção e circulação destas cartas-poema, o que define, por si só, segundo Cabral Martins, mais um traço vanguardista de Sá-Carneiro pela abolição de fronteiras entre a prática social e a literatura, entre o domínio público e privado, entre intenção autobiográfica e pacto ficcional. Assim, este «tornar útil e comunicativa a poesia (nas cartas)» remete-nos para uma vivência *na* e *pela* poesia; se quisermos, uma nova modalidade de poesia que persiste «para além do tempo da comunicação pragmática»¹⁶⁶. Por outro lado, tais características evocarão a fronteira ténue entre discursos de realidade e de ficção, na medida em que as cartas partirão, tal como uma crónica ou um levantamento histórico, da experiência pessoal do sujeito. Assim,

o real histórico é moído por uma subjectividade que é dada, em última análise, por palavras, temas, motivos. O jogo entre a sinceridade e a necessidade de fingir a sinceridade, para ela poder transparecer como sincera, conduz à elaboração de cartas que não podem deixar de ser lidas como artifícios da linguagem.¹⁶⁷

¹⁶³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, carta 36, p. 181.

¹⁶⁴ MARTINS, Fernando Cabral, «Apresentação de Mário de Sá-Carneiro», p. 77.

¹⁶⁵ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, pp. 82 e segs..

¹⁶⁶ MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 70

¹⁶⁷ MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 87.

3.4. A caracterização dos sujeitos em Mário de Sá-Carneiro: algumas referências

Verificámos, até este ponto, o modo como as representações dos sujeitos em Sá-Carneiro se constroem e se evidenciam aos olhos do leitor. Cabe-nos agora verificar a natureza dessas mesmas representações.

Na descrição que faz do autor, no dicionário já referido, organizado por Jacinto do Prado Coelho, Urbano Tavares Rodrigues, citando Maria Aliete Galhoz, destacará o facto de Sá-Carneiro procurar, através da sua obra e do «espelho caleidoscópico das personagens», a sua própria imagem, nas suas diferentes perspectivas e ampliações, até ao ponto de dissolução, dado «na rotação do conjunto reflectido»¹⁶⁸. Esta delineação que se faz da figura do escritor refere-se, portanto, a um dos seus traços mais marcantes: a questão da *dispersão*, da fragmentação do sujeito.

Este «timbre desesperado de uma alteridade irresoluta»¹⁶⁹ estará ligado, mais do que em qualquer obra do autor, à representação biográfica estabelecida pelo próprio Sá-Carneiro, e que evoca, segundo Jorge de Sena, «a mais trágica consciência de frustração que já houve em Portugal»¹⁷⁰, facto que estará ligado, por arrastamento, a outras questões nucleares no autor, como a impossibilidade de posse.

Por esse motivo, dificilmente poderemos invocar, tão-somente, o *eu* como tema central em Sá-Carneiro, nem tão pouco ligá-lo a um confessionalismo unilateral: o que temos é, obsessivamente, a perda do *eu*, não num sentido de simples crise e confusão, mas da ordem do cataclismo, da ruptura. Esta dispersão implica, portanto, que não existirá apenas um sujeito nos seus textos de quem possamos falar – o que anula, de algum modo, o *leitmotiv* narcisista frequentemente evocado no âmbito do seu trabalho literário, em prol de uma «transformação dessa perda de Eu num tema nuclear»¹⁷¹.

A peça de teatro sobre o autor redigida por José Régio¹⁷² corrobora, de resto, esta leitura, na medida em que reflecte a divisão que se faz do *eu próprio* e do *outro* por intermédio de caracterizações físicas e psicológicas opostas, espelhando, por isso, uma representação dos excessos e angústias que poderíamos esperar na figura de Sá-Carneiro, ainda que tal divisão possa, por vezes, dar a entender uma segmentação

¹⁶⁸ Vide COELHO, Jacinto do Prado (dir.) – *op. cit.*, col. 975.

¹⁶⁹ SENA, Jorge de, «ZAGORIANSKY – *Indícios d'oiro*» in *Estudos de Literatura Portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 182.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ MARTINS, Fernando Cabral, «Apresentação de Mário de Sá-Carneiro», p. 108.

¹⁷² Vide RÉGIO, José, «Mário ou Eu-Próprio – o Outro» in *Três Peças em Um Acto*. 3.ª ed. Porto: Brasília Editora, 1990. Vide também, por motivos óbvios, «Eu-Próprio o Outro» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, pp. 145-159.

demasiado compartimentada das personalidades – veja-se por exemplo o binómio sentimento/razão – o que de algum modo parece anular a noção de convergência destes sujeitos a que aludíamos há pouco (e daí o «qualquer coisa de intermédio»¹⁷³, intrinsecamente ligado às duas entidades).

Com alguma facilidade, poderemos articular esta oposição que a peça estabelece com uma outra questão recorrente em Sá-Carneiro, sobretudo nos últimos poemas redigidos: a relação nem sempre pacífica entre o seu aspecto físico e os ideais de beleza proclamados, como nos advertirá Maria Aliete Galhoz, na biografia que dedica ao autor:

Sá-Carneiro lutou por se forjar, exageradamente forte, uma personalidade defensiva que o protegesse, digamos, do seu receio de um fatalismo biotopológico sem encantos senão os mentidos. Sá-Carneiro era de um tipo físico condenado a uma precoce indisciplina celular, sòlidamente [sic] constituído mas sujeito à espessura decadente dessa mesma constituição. Virado todo, por isso e por outras forças de conteúdos, para um reflexo de si que fosse só alma, modelada em harmonia dominadora, mas obrigada com uma trágica violência à possessão real e mítica do seu corpo que lhe desenhava os limites da sua experiência e lhe condicionava o seu delírio fantástico do real.¹⁷⁴

Esta permanente inquietação será, aliás, evocada por Maria José Meira, no artigo «A viagem no imaginário ficcional de Mário de Sá-Carneiro». Para a autora, é este seu «agitado e complexo mundo interior de insatisfação permanente», que conduz a uma «busca de identidade e de sentido para [a] vida»¹⁷⁵, o que estará relacionado de algum modo com o seu gosto pela civilização e pela viagem, preferência que será também, de resto, evidenciada por algumas das suas personagens.

Meira distinguirá dois níveis distintos no âmbito desta questão: as viagens «reais», fisicamente falando, e as de foro mais psicológico, ligadas às noções de sonho e evasão.

Na dimensão real, destaca-se o peso da viagem na definição das suas várias personagens, como em «Loucura», «Incesto» e, sobretudo, *A Confissão de Lúcio*, que evoca a juventude parisiense de Sá-Carneiro em Paris (com referências às suas deambulações reais: Boulevard dês Capucines, La Paix, Place de la Concorde, etc.) enquanto «lugar de deslumbramento e símbolo de obsessão artística»¹⁷⁶, evocando-se a imagem do herói enquanto alguém sem pátria ou amarras. O mundo conhecido parece

¹⁷³ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*, p. 73, v. 2.

¹⁷⁴ GALHOZ, Maria Aliete – *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Presença, 1963, p. 47. Como se verá adiante, a questão tem também nítidas relações com a problemática da representação do real.

¹⁷⁵ MEIRA, Maria José, «A viagem no imaginário ficcional de Mário de Sá-Carneiro» in FALCÃO, Ana Margarida; NASCIMENTO, Maria Teresa; LEAL, Maria Teresa (org.) – *Literatura de Viagens. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Editora Cosmos, 1997, p. 481.

¹⁷⁶ MEIRA, Maria José, *op. cit.*, p. 483.

tornar-se, no entanto, cada vez mais penoso para o(s) sujeito(s), pelo que a viagem física é tendencialmente substituída e/ou sobreposta pelos «incomensuráveis mundos do além»¹⁷⁷, como dirá, de resto, o próprio Sá-Carneiro, a propósito da sua poesia, numa carta dirigida a Pessoa: «...vem do real, tem uma inflexão perturbada e fugitiva para o irreal, tendo longinquamente nova inflexão para o real, impossível porém de a atrair»¹⁷⁸. Chegamos, deste modo, à viagem imaginária que substitui a disforia crescente sentida com o espaço físico (como será referido em «O Homem dos Sonhos»: «viajar é viver o movimento. Mas ao cabo de pouco viajarmos, a mesma sensação de monotonicidade terrestre nos assalta»¹⁷⁹); viagem projectada num sentido vertical (e não horizontal), portanto inerente às questões de ascensão, altura e vertigem frequentes no imagética de Sá-Carneiro. Por esse motivo, aliás, a viagem metafórica aparecerá associada, de acordo com Meira, a várias questões e elementos: aos meios de transporte muitas vezes descritos (*vide*, por exemplo, o *incipit* de «Mistério»); como forma de evasão no tempo, para o passado (*vide* reminiscências de infância narradas em «A Grande Sombra») ou futuro (*vide*, naturalmente, «A Estranha Morte do Professor Antena»); como fim para atingir a morte (relacionado com a sedução que sente por esta e que polariza a maior parte da obra ficcional do autor); enquanto busca de identidade própria (ainda que enquanto maior a procura, maior a frustração, estagnação e sentimento de falta).

Por outro lado, a questão do sonho será também responsável pela construção da imagem do artista a que aludimos atrás: só e distante do mundo (ou, como refere Meira, moldando o mundo, interiormente falando, conforme os seus gostos e necessidades). Encontramo-nos, neste sentido, perante uma inadequação do artista relativamente ao seu mundo, o que contribui, segundo Nuno Júdice, para a degradação da vida do sujeito e, conseqüentemente, para a sua mitificação¹⁸⁰.

Entender, por isso, o mundo de Sá-Carneiro significa compreender as representações que o mesmo tece do seu universo psicológico. Manuel Viegas Abreu irá, aliás, subordinar o entendimento da obra e vida de Sá-Carneiro a partir da compreensão da sua «biografia interior», isto é, considerando sobretudo o «*seu espaço e tempos íntimos*, ou seja, [a] sua *subjectividade* ou *intersubjectividade*»¹⁸¹. Mas

¹⁷⁷ MEIRA, Maria José, *op. cit.*, p. 481.

¹⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, carta 12, p. 77.

¹⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Céu em Fogo. Oito Novelas*, p. 105.

¹⁸⁰ *Vide* JÚDICE, Nuno – *op. cit.*, p. 114.

¹⁸¹ ABREU, Manuel Viegas – *op. cit.*, p. 15.

significa, também, estender os limites da percepção e representação do mundo para além do aparente, da dimensão meramente física, o que comporta, como já referimos, um processo de fragmentação do sujeito e enormes dificuldades no destrinçar dos universos real e ficcional.

3.5. A construção autobiográfica em *A Confissão de Lúcio*

Tal como em qualquer outra obra de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio* apresenta várias pistas biográficas que remetem para determinadas vivências do autor. É preciso entender, no entanto, esta relação no âmbito dos processos de construção biográficos a que aludimos, sob pena de cairmos numa tentação biografista que pouco ajuda à compreensão do trabalho literário de Mário de Sá-Carneiro ou, mesmo, ao entendimento da sua vida. Uma leitura de Manuel Viegas Abreu ilustra bem este tipo de tendência.

No estudo já citado, Abreu procura encontrar, na obra do autor – particularmente n’ *A Confissão de Lúcio* –, pistas que de algum modo evidenciem a curta estadia de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra (uma passagem que, de resto, não será muito abordada pelo próprio autor nos seus documentos biográficos). Nesse sentido, o pavor experimentado por Ricardo de Loureiro perante arcos, evocado no âmbito de uma conversa com Lúcio¹⁸², é interpretado por Abreu da seguinte forma:

A esse respeito talvez não seja excessivamente aventuroso sugerir que qualquer coisa há de comum entre a «*fuga súbita, sem razão*» da Universidade de Coimbra e a «*fuga apavorada*» em face do misterioso «pequeno arco» de uma rua solitária de estranha capital ignorada.¹⁸³

O autor irá, aliás, procurar explicar, de um modo mais genérico, o sentido de fuga em Sá-Carneiro, numa leitura de contornos psicanalistas:

É bem possível que todas as «fugas» de Mário de Sá-Carneiro, que foram todas as «fugas» das personagens centrais de algumas das suas novelas provenham de nunca ter ele próprio realizado a *fuga primitiva*, a *ruptura simbólica* com os laços que o prenderam sempre ao lado de cá da rua antes do arco. De modo que todas elas não terão sido senão a *repetição*, a *reactivação* ou a «*projecção*», de acordo com a própria nomenclatura de Mário de Sá-Carneiro, das condições subjectivas ou intersubjectivas que impossibilitaram a concretização daquela *fuga primitiva constituinte*.¹⁸⁴

¹⁸² Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, pp. 40-1.

¹⁸³ ABREU, Manuel Viegas – *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁴ ABREU, Manuel Viegas – *op. cit.*, p. 49 .

A passagem em questão é, de facto, problemática. A interpretação deste receio evidenciado por Ricardo – tal como muitos outros, referidos no âmbito das longas conversas com Lúcio – não é, de todo, facilmente interpretável. Mas, ainda assim, a leitura de Abreu parece-nos um pouco excessiva e com poucos fundamentos textuais.

Também com algumas ligações aos meandros da psicanálise, mas, em nosso entender, mais fundamentada é a análise conduzida por José Régio a propósito do significado e conseqüentes implicações biográficas em *A Confissão de Lúcio*. No estudo já citado¹⁸⁵, Régio irá procurar entender determinadas passagens à luz de aspectos inerentes ao próprio autor, Mário de Sá-Carneiro. A esse propósito, o afastamento de Gervásio, para além da função que tem no âmbito da construção da narrativa, é significativo: sai da esfera de Lúcio uma amizade mais superficial, de uma personagem mais *dandy* e exibicionista (ainda que haja, simultaneamente, por parte de Sá-Carneiro, uma certa homenagem ao «artista excêntrico», transpondo por isso a mera articulação caricatural com Santa-Rita Pintor que é largamente evidenciado pela maioria da crítica, como iremos reforçar no capítulo 4, «*Afectos, ternuras: representação do(s) sujeito(s) em A Confissão de Lúcio*»), pelo facto de o «falso» não ter lugar na obra. Se quisermos, Gervásio apaga-se «ante a singularidade verdadeira, superior e trágica: a do próprio Sá-Carneiro»¹⁸⁶. No mesmo sentido, as confidências de Ricardo, que preenchem a segunda parte da obra (o tédio, a incompatibilidade com a vida, o deslumbrado amor por grandes cidades, a dificuldade em *possuir* e muitos outros aspectos), são entendidas, por Régio, como passagens nas quais Sá-Carneiro fala de si pela boca das suas personagens; a insistência com que se aborda tais ideias em todas as obras do autor (na restante prosa, na poesia, nas cartas...) assim o faz crer. Pela mesma ordem de ideias, a «verdadeira» confissão presente na obra será

uma fantasmagoria palpitantemente viva pelo peso, a substância, a densidade que lhe confere a própria personalidade do autor. Dizemos *a própria personalidade do autor*, e suspeitamos que a expressão enferma numa certa reserva (se não timidez) aliás compreensível: Não deveríamos dizer antes o caso psicofisiológico dum autor que, dotado dum invulgaríssimo senso de Mistério, uma rara capacidade para a invenção no Fantástico e excepcionais dons de expressão – transcende ou sublima esse mesmo caso através da arte?¹⁸⁷

¹⁸⁵ Vide RÉGIO, José, «O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro» in *Ensaio de Interpretação Crítica*. 2.ª ed. Porto: Brasília Editora, 1990.

¹⁸⁶ RÉGIO, José, *op. cit.*, pp. 220-1.

¹⁸⁷ RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 237.

Não obstante o facto de as problemáticas relações entre discursos ficcionais e biográficos nem sempre serem totalmente clarificadas, as propostas de Régio, no âmbito do alcance biográfico de *A Confissão de Lúcio*, parecem-nos pertinentes.

Mas a obra disponibiliza-nos ainda outras pistas que remetem para o universo biográfico de Sá-Carneiro. Uma das mais evidentes é o percurso das duas personagens, tanto a partir de Lúcio, como, de um modo ainda mais evidente, de Ricardo:

Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. Vagabundo da minha mocidade, após ter tentado vários fins para a minha vida e de todos igualmente desistido — sedento de Europa, resolvera transportar-me à grande capital.¹⁸⁸

(...)

Era um estudante distinto, e nunca me antevisionava com o meu curso concluído. Efectivamente um belo dia, de súbito, sem razão, deixei a universidade... Fugi para Paris...

Dentro da vida prática também nunca me figurei. Até hoje, aos vinte e sete anos, não consegui ainda ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso... E nem mesmo cheguei a entrar nunca na vida, na simples Vida com V grande — na vida social, se prefere. (...) Com efeito, nunca me vi "admitido" em parte alguma. Nos próprios meios onde me tenho embrenhado, não sei por que senti me sempre um estranho...¹⁸⁹

É também significativo, como referirá Cabral Martins no posfácio que redige na edição da obra lançada pela Assírio e Alvim, que o cenário parisiense evocado, ainda que se reporte ao final do século XIX, seja muito mais próximo de uma representação de Paris dos anos 12/13, o que evidencia, portanto, um arrastamento da ficção para a autobiografia¹⁹⁰.

De um modo menos evidente, outras passagens evocarão momentos e comportamentos respeitantes à vida de Sá-Carneiro. O facto de Gervásio Vila-Nova referir, a certa altura, que o «verdadeiro artista deve guardar quanto mais possível o seu inédito»¹⁹¹ estabelece um contraste interessante com a relativa «urgência», por parte de Sá-Carneiro, em publicar os seus textos durante a vida (o que não se verificará, por exemplo, com Pessoa). As referências de ordem literária não ficarão por aqui: a tradução de *Diadema* e, sobretudo, o facto de esta ter sido proporcionada por «um editor arrojado» que, com isso, «revela[va] ao mundo uma literatura nova...»¹⁹² parece evocar a cisão que Sá-Carneiro pretendia criar com a edição dos seus escritos – e, na mesma

¹⁸⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 15.

¹⁸⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁰ Vide MARTINS, Fernando Cabral, «Os vasos comunicantes», p. 135. A questão será também referenciada no capítulo 8, «O ópio loiro: a vivência urbana» (vide nota 541).

¹⁹¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 35.

¹⁹² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 110.

perspectiva, de algum modo antecipar a publicação de *Orpheu* nos anos vindouros. E a própria concepção da figura do escritor e as difíceis ligações com as instituições literárias evidenciadas por Sá-Carneiro parecem ser recriadas nesta passagem de Lúcio:

Desde que chegara a Paris, não escrevera uma linha nem sequer já me lembrava de que era um escritor... E agora, de súbito, vinham-me recordá-lo – evidenciando o apreço em que se tinha o meu nome; e precisamente alguém que eu sabia tão pouco lisonjeiro, tão brusco, tão homem de negócios...

(...)

O caso da *Chama* aborrecera-me deveras. Uma grande náusea me subira por tudo quanto tocava à arte no seu aspecto mercantil. Pois só o comércio condenara a versão nova da minha peça: com efeito, em vez de ser um acto meramente teatral, de acção intensa mas lisa, como o primitivo – o acto novo era profundo e inquietador; rasgava véus sobre o Além.¹⁹³

Mas a pista mais evidente a propósito da representação da figura do escritor é a que está contida na representação tanto de Lúcio, como de Ricardo: a imagem que se disponibiliza do primeiro corresponde à de Mário de Sá-Carneiro enquanto prosador; portanto, à imagem do escritor que encontramos, *grosso modo*, até ao momento em que *A Confissão de Lúcio* é redigida (aliás, pequenos pormenores parecem corroborar esta leitura: veja-se, por exemplo, a semelhança entre os contos *João Tortura*, de Lúcio, e *João Jacinto*, do próprio Sá-Carneiro). Já a de Ricardo será uma espécie de projecto do ideal de *eu* a que Sá-Carneiro procura ascender, numa fase em que a poesia domina (a partir de 1913). Como aliás regista Régio, no âmbito da relação estabelecida entre os sujeitos ficcionais e reais a que aludimos atrás, Sá-Carneiro falará pela boca de Lúcio – mas é, de facto, com Ricardo que se identifica¹⁹⁴. E esta constituirá uma outra possibilidade de ler a relação entre o *eu-próprio* e o *outro* estabelecida em *A Confissão de Lúcio*.

¹⁹³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 114 e 117, respectivamente.

¹⁹⁴ RÉGIO, José, *op. cit.*, pp. 220-1. Vide também, a este propósito, MARTINS, Fernando Cabral, «Os vasos comunicantes», p. 135.

4. *Afectos, ternuras: representação do(s) sujeito(s) em A Confissão de Lúcio*

Vimos, até este ponto, o modo como Mário de Sá-Carneiro projecta as suas representações em documentos de teor mais biográfico, bem como as relações estabelecidas entre tais representações e os sujeitos literários dos seus textos.

Por agora, iremos focar a nossa atenção em *A Confissão de Lúcio*, procurando entender a maneira como as personagens são caracterizadas, o tipo de relações estabelecido entre as mesmas e as implicações que daí resultam, com particular destaque para as afinidades existentes entre o *eu* e o *outro*, traço distintivo por excelência do autor e ciclicamente repetido em outros textos da sua autoria.

4.1. *A representação do eu e do outro em Mário de Sá-Carneiro*

A problemática da representação do *outro* é um dos *leitmotivën* essenciais no trabalho literário de Sá-Carneiro. É preciso, no entanto, entender que a caracterização de entidades próximas depende sempre do sujeito agente da representação. Na verdade, uma figuração do outro – quer em Sá-Carneiro, quer, acrescentaríamos, em qualquer relação congénere, fora ou não do espectro artístico – estabelece sempre uma forte relação com o *eu* que o representa, seja por oposição, seja por semelhança.

Ainda que na esteira de outros autores ligados à fragmentação do sujeito, Sá-Carneiro abordará a questão de um modo particularmente doloroso. Com efeito, a máxima rimbaldiana de «je est un autre», para além de marcar uma noção de sujeito(s) com necessárias implicações na leitura e interpretação do *eu* presente em textos literários (e não só: recorde-se que a frase de Rimbaud surge numa carta a Maurice Blanchot, datada de 15 de Maio de 1871¹⁹⁵), pressupõe, também, no autor português, um sentimento de euforia, pela possibilidade da fragmentação ser realizada, e, simultaneamente, de desalento, resultante do facto de esta possibilidade raramente ser consumada. O que ocorre em *A Confissão de Lúcio* parece constituir, neste domínio, umas das poucas excepções em que tal sucede; no entanto, a *apoteose* de Ricardo que marca a celebração do feito conseguido – a sua fragmentação por intermédio de Marta e, indirectamente, do próprio Lúcio (como iremos ver adiante) – resulta na morte de

¹⁹⁵ RIMBAUD, Arthur – *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984, p. 202.

todos os protagonistas – se entendermos que, para Lúcio, a morte não se dá necessariamente de um modo físico, mas psicológico.

Maria Aliete Galhoz destacará, no âmbito de *Céu em Fogo*, este tipo de relação conflituosa. Para a autora, os textos compilados nesta obra encontram-se todos orientados para a correspondência de dois planos: o da «experiência sobretudo sensitiva e racional do eu», e o da «fantasmagoria do outro, transpondo os sinais atributivos do mundo sensível do eu»¹⁹⁶. E esta relação, para além de problemática para o sujeito, tem implicações relevantes no processo de apreensão do *real* circundante:

O *eu* procurara reservar-se sempre uma autonomia, protectora da condição de criador de suas personagens e por isso senhor, em larga medida, das intenções a atribuir-lhes, de suas durações, de seus destinos. O *outro*, porém, míticamente [sic] maior, absorve essa determinação reconhecadora e decisiva e impõem-se como o mais real, determinando por sua vez as intenções do *eu* e decidindo-lhe até uma duração e um destino. A miragem e a dilatação fantástica obtidas assim invertem em irrealidade o hábito perdido do familiar e do quotidiano, físico ou psíquico, e a apreensão e o reconhecimento necessários são perturbados de um ineditismo que os alheia à acomodação normal dos nossos sentidos e da nossa memória. A ficção destrói o natural sem destruir o virtualismo das imagens do real e, aliciada por essa tentação do possível, a personagem renega o eu que a criara e desembaraça-a da potência vital que lhe era própria para lhe sobrepor totalmente o seu super-ego ilusório. Mas com esse acto final de afirmação única, morre a viabilidade de ambos. O outro não consegue referir-se fora do eu, o criado não pode anular anteriormente o criador sem atrair a sua própria negação.¹⁹⁷

António Quadros irá comentar, aliás, o fenómeno do desdobramento de personalidade em Sá-Carneiro nos mesmos termos: ele constituirá «uma espécie de contemplação do *eu* real ao espelho, para nele ver o *eu* ideal, diferente, mas diferente como pode ser o *outro* do *mesmo*»¹⁹⁸, algo que será um dos traços que definem a modernidade no autor, estabelecendo, como já vimos, relações de proximidade com a génese dos heterónimos em Fernando Pessoa¹⁹⁹.

A questão será, provavelmente, ainda mais complexa em *A Confissão de Lúcio*, na medida em que ocorre não só, de um modo mais visível, entre Ricardo e Marta, mas também entre Ricardo e o próprio Lúcio, como iremos ver. Por outro lado, ao longo da narrativa, serão evocadas semelhanças entre diferentes personagens (*vide* capítulo 7, «Da Confissão à Narrativa: a construção textual»), o que ajudará a vincular ainda mais este universo de duplicidade. Maria Alzira Seixo reforçará, aliás, o fenómeno,

¹⁹⁶ GALHOZ, Maria Aliete – *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Presença, 1963, p. 89.

¹⁹⁷ GALHOZ, Maria Aliete – *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁹⁸ QUADROS, António, «Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro» in *Céu em Fogo. Mário de Sá-Carneiro*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d, p. 22.

¹⁹⁹ QUADROS, António, *op. cit.*, pp. 47-8.

admitindo que, mais do que uma dissolução, esta convergência de comportamentos ou aspectos físicos acentua «uma verdadeira alienação psíquica e física das personagens»²⁰⁰.

4.2. A construção do eu e do real

A estruturação da narrativa a partir das memórias de Lúcio será um dos aspectos mais determinantes para a representação fragmentada que iremos ter dos sujeitos e, em consequência, do *real* que os circunda. A nota introdutória, colocada em jeito de advertência antes do início do enredo propriamente dito, e o modo como Lúcio se debruça, nesta parte, perante os acontecimentos narrados salienta, de resto, ainda mais a relação, isto é: a representação de uma personagem depende a representação da sua realidade envolvente. O que significará, por analogia inversa, que todos os elementos que, temporária ou definitivamente, são de difícil apreensão – se quisermos, o não-representável – não têm uma existência assegurada na narrativa.

Esta questão será exemplificada em diferentes personagens. Ricardo de Loureiro será um dos sujeitos que evocará a problemática de maneira mais profícua. Durante uma das conversas com Lúcio, referirá: «Um belo futuro?... Olhe, meu amigo, até hoje ainda me não *vi* no meu futuro. E as coisas em que me não *vejo*, nunca me sucederam.»²⁰¹. A relação será explicitada com outro exemplo:

“Mas ainda lhe não disse o mais estranho. Sabe? É que de maneira alguma me concebo na minha velhice, bem como de nenhuma forma me vejo doente, agonizante. Nem sequer suicidado – segundo às vezes me procuro iludir. E creia, *é tão grande a minha confiança nesta superstição que – juro-lhe – se não fosse haver a certeza absoluta de que todos morremos, eu, não me «vendo» morto, não acreditaria na minha morte...*”²⁰²

A problemática será ainda levantada a propósito da sua relação com as dançarinas de *music-hall*, num raciocínio muito próximo ao que veremos a propósito da dificuldade, por parte de Lúcio, em se recordar de determinados traços de Marta:

“É que, não sei se reparou, em todos os *music-halls* tornaram-se agora moda estes bailados por ranchos de raparigas inglesas. Ora essas criaturinhas são todas iguais, sempre – vestidas dos mesmos fatos, com as mesmas pernas nuas, as mesmas feições ténues, o mesmo ar gentil. De maneira que eu em vão me esforço

²⁰⁰ SEIXO, Maria Alzira – *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. 2.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 44.

²⁰¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 37.

²⁰² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 39 .

por considerar cada uma delas como uma individualidade. Não lhes sei atribuir uma vida – um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser. Não as posso destringir do seu conjunto: daí, o meu pavor. Não estou posando, meu amigo, asseguro-lhe.”²⁰³

Ricardo parece portanto evocar, indirectamente, a consciência de que a construção do *real* se encontra dependente do ponto de vista do sujeito. O pavor que sente relativamente às dançarinas de *music-halls* nasce do desconhecido, do *mistério* que mais tarde irá atormentar Lúcio a propósito de Marta. Nasce, assim, do facto de este não conseguir representar satisfatoriamente tais personagens.

Uma outra questão análoga levantada pelo poeta de *Diadema* diz respeito à sensação de *déjà vu* que o assola por vezes (e que afectará, igualmente, Lúcio), ainda que esta seja estabelecida em «sentido contrário»:

“Enfim, para me entender melhor: esta sensação é semelhante, ainda que de sentido contrário, a uma outra em que provavelmente ouviu falar – que talvez mesmo conheça –, a do *já visto*. Nunca lhe sucedeu ter visitado pela primeira vez uma terra, um cenário, e – numa reminiscência longínqua, vaga, perturbadora – chegar-lhe a lembrança de que, *não sabe quando nem onde*, já esteve naquela terra, já contemplou aquele cenário?...”²⁰⁴

O discurso será interrompido neste ponto, pelo que o leitor fica na iminência de entender em que é que de facto consiste uma sensação do «já visto» em sentido contrário. A interpretação mais literal será, talvez, esta: Ricardo ver-se-á em situações e episódios constantemente repetidos; no entanto, não os toma como algo cíclico. Seja como for, quer falemos de *déjà vu*, quer de uma sua tendência contrária, é indubitável estarmos perante uma ideia de construção do *real* dependente da percepção do sujeito.

O mesmo tipo de problemáticas irá assolar mais tarde Lúcio, a partir do momento em que este se deixa consumir pela obsessão em saber mais elementos biográficos da vida de Marta. Os seus pensamentos e preocupações chegarão, num ponto da narrativa, à formulação da questão essencial:

— *Mas no fim de contas quem é esta mulher?...*

Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Donde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao seu passado. Nunca falara de um parente, de uma sua amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio...²⁰⁵

²⁰³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 38.

²⁰⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 64

Lúcio reforçará depois a questão, identificando o motivo que o inquieta: Marta não parecia ter recordações – ou pelo menos, ele não as conseguia perceber, tal como Ricardo no que concerne às dançarinas de *music-halls*. Daí a pertinência da memória, a partir da qual se estrutura a narrativa, como aludimos há pouco: ela é determinante para entender a reconstrução que se faz do *real*, não só por parte de Lúcio, como de outras personagens, e tal facto é suficiente para se começar a pôr em causa a existência de Marta, como iremos ver no capítulo 6, «*Um vago tempo asiático: a vivência do tempo*».

4.3. A caracterização das personagens

Face ao que foi dito, é fácil perceber que *A Confissão de Lúcio* se encontra estruturada de uma forma circular, repetitiva e com elementos fortemente auto-referenciais. É difícil, por isso, não prestar atenção a quaisquer pormenores que pareçam puramente circunstanciais, pois tudo parece sempre significar algo ou remeter para uma ideia já evocada.

Um dos elementos mais profícuos para o entendimento de diversas questões centrais da narrativa prende-se com a caracterização das personagens. De facto, as mesmas encerram pistas significativas, cruciais para a compreensão das problemáticas apresentadas. Olhemos, por instantes, para a primeira referência que Lúcio faz à personagem de Gervásio Vila-Nova:

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado, umas vezes – outras, contrariamente, de ascetismo amarelo. Os cabelos compridos, se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível, evocavam cilícios, abstenções roxas; se lhes escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos subtis. Trajava sempre de preto, fatos largos, onde havia o seu quê de sacerdotal – nota mais frisantemente dada pelo colarinho direito, baixo, fechado. Não era enigmático o seu rosto – muito pelo contrário – se lhe cobriam a testa os cabelos ou o chapéu. Entanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério – corpo de esfinge, talvez, em noites de luar.²⁰⁶

A caracterização que se faz é, de facto, dúbia e cheia de elementos enigmáticos – como acontecerá na descrição de quase todas as outras personagens – o que permitirá, desde logo reforçar a ideia de fragmentação do sujeito, *leitmotiv* central da história. Mas ela antecipa ainda outras questões recorrentes na narrativa: o uso sinestésico da cor e, em

²⁰⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 15.

estreita articulação com a questão da duplicidade do sujeito, a ideia dúbia de sexualidade (que irá aparecer associada também a Ricardo e a Warginsky), que é especificada melhor posteriormente: «Todo ele encantava as mulheres. (...) Mas esse olhar, no fundo, era mais o que as mulheres lançavam a uma criatura do seu sexo, formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias...»²⁰⁷.

A personagem será também responsável pelo reforço da construção do *real* circundante enquanto dependente da perspectiva do(s) sujeito(s), algo que, de resto, trespassa toda a narrativa:

De resto, era outro traço característico em Gervásio: construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava — logo lhe atribuía opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto...²⁰⁸

Como diria Fred Madison (*vide* capítulo 1, «Auto e hetero-representação: problemáticas intrínsecas»): «*I like to remember things my own way*»...

Gervásio encarna ainda uma personagem cara a Sá-Carneiro: a do artista incompreendido (ainda que simultaneamente esteja ligado também à imagem do criador «artificial» e petulante, como no caso da adesão ao *Selvagismo*) e suicida, traço que, na narrativa, irá reivindicar aquela condição: «E assim aconteceu, com efeito. Não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar»²⁰⁹. Será também através desta personagem que acederemos a determinadas representações da imagética artística da modernidade, como a figura do *clown* (recorde-se que, durante a primeira conversa com a americana, ele defende como única e verdadeira arte a dos saltimbancos; por outro lado, será também pertinente a referência ao seu suposto rapto, aos dois anos, por «uma companhia de pelotiqueiros»²¹⁰). E, ainda neste campo, será também a partir de Gervásio que teremos acesso não só à representação da figura do artista de vanguarda, mas, e particularmente, à difícil independência entre registos reais e ficcionados (não obstante o tom irónico subjacente), o que remete, mais uma vez, para a questão do *real* enquanto algo construído:

Pois Gervásio partia do princípio de que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade. Queria dizer: ao escultor, no

²⁰⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 23.

²⁰⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 17.

²¹⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 20.

fundo, pouco importava a obra de um artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser — no seu modo exterior, numa palavra.²¹¹

A este propósito, não poderemos deixar de destacar uma evidência (de resto, evocada pelo próprio Sá-Carneiro na correspondência com Pessoa²¹²): a relação de Gervásio Vila-Nova com a figura de Guilherme de Santa-Rita. Recorde-se, aliás, que esta última referência parece articular-se integralmente com os pressupostos estéticos do pintor, que, como dirá o escritor a Pessoa, faz do seu *eu*, da(s) sua(s) representação(ões) a sua arte primordial, ao contrário de Sá-Carneiro, «que só d[á] importância à obra»²¹³.

Tal articulação tem sido lida, no entanto, de uma maneira redutora. Ela não estabelece, apenas, uma visão caricatural de Santa-Rita; na verdade, esta personagem desempenha, como nos evidenciará Cabral Martins, uma função importante no âmbito do universo textual de Sá-Carneiro, no sentido de evocar o futurismo do qual o pintor é, como se sabe, um dos grandes protagonistas. Assim, o facto de esta referência ser vista apenas no âmbito da caricatura «tem consistido [n]um obstáculo de leitura de *A Confissão de Lúcio*», na medida em que [se] reduz Gervásio Vila-Nova a mera personagem-tipo, vista como uma espécie de representação de uma «poética de brincar»²¹⁴.

Caricatural será, de facto, a representação da figura do artista que se faz de Fonseca, personagem que só aparece durante o primeiro encontro com a americana. Destaque-se a última referência à sua caracterização, particularmente mordaz:

E o Fonseca, de resto, um pobre pintorzinho da Madeira, "pensionista do Estado", de barbichas, *lavallière*, cachimbo – sempre calado e oco, olhando nostalgicamente o espaço, à procura talvez da sua ilha perdida... Um santo rapaz!²¹⁵

Resta-nos Ricardo de Loureiro, a única personagem que, aos olhos de Lúcio, sem quaisquer ambiguidades (pelo menos no início da narrativa...), representa o artista, na

²¹¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 22-3.

²¹² Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. II. Lisboa: Edições Ática, 1978, carta 81, p. 103.

²¹³ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978, carta 23, p. 127. O posicionamento de Sá-Carneiro perante a obra parece pôr em causa, numa primeira leitura, a ideia de construção do sujeito biográfico a que aludimos no capítulo anterior. Não podemos deixar de enfatizar, no entanto, que esta opinião, pelo contrário, reforça tal ideia, na medida em que reforça, também, a sua representação enquanto artista.

²¹⁴ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 223. A propósito das relações entre Sá-Carneiro e o pintor, vide FERREIRA, Ermelinda, "Auto-retrato em duplo: Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor" in *Revista Semeiar*, nº 4, 2000.

²¹⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 19.

acepção sá-carneiriana da palavra, *verdadeiro*: «ele era uma criatura superior – genial, perturbante»²¹⁶. A primeira impressão que Lúcio tem do poeta será aliás, contrariamente à descrição já citada de Gervásio Vila-Nova, menos dúbia e, se quisermos, mais «sincera»:

Pelo caminho a conversa foi-se entabulando e, ao primeiro contacto, 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.²¹⁷

A empatia com Ricardo parece ser imediata, o que permitirá, desde logo, um sentimento de compreensão mútua entre as duas personagens, não só no plano sentimental (num dado momento, Lúcio evocará o facto de as conversas com Ricardo constituírem «bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais»²¹⁸), como também no plano artístico (recorde-se, a este propósito, a valorização, por parte de Ricardo, do conto «João Tortura»: «Esta opinião não só me lisonjeou, como mais me fez simpatizar com o poeta, adivinhando nele uma natureza que compreenderia um pouco a minha alma»²¹⁹). A relação distinguir-se-á, neste sentido, da que o narrador estabelece com Gervásio; aliás, o progressivo «apagamento» desta personagem e a sua substituição, no que diz respeito à importância na vida de Lúcio, por Ricardo começará precisamente neste ponto: «Brilhantíssima aliás a conversa do artista, além de insinuante, e pela vez primeira eu vi Gervásio calar-se – ouvir, ele que em todos os grupos era o dominador.»²²⁰ sendo plenamente confirmado no início do segundo capítulo: «O meu convívio com Gervásio Vila-Nova cessara por completo»²²¹. Será, portanto, esta ligação que permitirá, quer a Lúcio, quer a Ricardo, um maior acesso ao «mundo interior» (para usar uma expressão cara a Sá-Carneiro) de cada um, o que parece confirmar a relação intrínseca entre o *eu* e o *outro*, no que diz respeito às suas representações, a que aludimos há pouco: o conhecimento do outro implica também, de modo reversivo, um maior auto-conhecimento.

A caracterização de Ricardo de Loureiro será significativa num outro aspecto: no indiciar progressivo do desenlace da narrativa, isto é, na compreensão da natureza da relação de duplicidade que estabelece com Marta. Neste sentido, à medida que as

²¹⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 43.

²¹⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 26.

²¹⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 36.

²¹⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 26.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 35.

conversas entre os dois escritores se aprofundam, começamos a perceber, na caracterização de Ricardo, o mesmo tipo de traços ambíguos com que já se descrevera Gervásio:

Aliás, ainda hoje ignoro se o meu amigo era ou não era formoso. Todo de incoerências, também a sua fisionomia era uma incoerência: Por vezes o seu rosto esguio, macerado – se o víamos de frente, parecia-nos radioso. Mas de perfil já não sucedia o mesmo... Contudo, nem sempre: o seu perfil, por vezes, também era agradável... sob certas luzes... em certos espelhos...

[...]

Os retratos que existem hoje do poeta, mostram-no belíssimo, numa auréola de génio. Simplesmente, não era essa a expressão do seu rosto. Sabendo tratar-se de um grande artista, os fotógrafos e os pintores uniram-lhe a frente de uma expressão nimbada que lhe não pertencia. Convém desconfiar sempre dos retratos dos grandes homens...”²²²

Esta imagem dúbia parece abrir o caminho para a dupla leitura, intrínseca à personagem; de resto, na descrição serão evocados elementos problemáticos no que diz respeito à representação do indivíduo: os espelhos, símbolo referido de uma maneira muito pouco inocente pela forte relação estabelecida entre o *eu* e o *outro*, e os retratos, que questionam sempre, quer no âmbito da pintura, quer da fotografia, as diferentes percepções (quer no plano individual, quer no social) do *real*.

O próprio Ricardo lançará também, a este propósito, algumas pistas. Por um lado, a sua própria auto-caracterização não escapa à natureza ambígua atrás referida: «Sim! Sim! Todo eu sou uma incoerência! O meu próprio corpo é uma incoerência. Julga-me magro, corcovado? Sou-o; porém muito menos do que pareço. Admirar-se-ia se me visse nu...»²²³.

Por outro lado, é o próprio a evidenciar alguns traços que problematizam a sua real existência, ou, se quisermos, a sua representação perante os outros:

“Mas há mais. Toda a gente me crê um homem misterioso. Pois eu não vivo, não tenho amantes... desapareço... ninguém sabe de mim... Engano! Engano! A minha vida é pelo contrário uma vida sem segredo. Ou melhor, o seu segredo consiste justamente em não o ter.

E a minha vida, livre de estranhezas, é no entanto uma vida bizarra — *mas de uma bizarria às avessas*. Com efeito a sua singularidade encerra-se, não em conter elementos que se não encontram nas vidas normais — mas sim em não conter nenhum dos elementos comuns a todas as vidas. Eis pelo que nunca me sucedeu coisa alguma. *Nem mesmo o que sucede a toda a gente*. Compreende-me?”²²⁴

²²² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 52.

²²³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 45. Não podemos deixar ainda de salientar, nesta citação, o indício, ironicamente exposto, a propósito do possível vislumbre da nudez do poeta («Admirar-se-ia se me visse nu...»).

²²⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 45-6.

Acrescente-se que esta auto-representação da personagem – sobretudo o último parágrafo – parece evidenciar as diferenças entre Ricardo e quaisquer outros comuns mortais e, por isso mesmo, indiciar, de um modo indirecto, a relação de duplicidade que estabelece com Marta, numa altura em que esta personagem ainda não nos tinha sido, nem a Lúcio, nem a nós, leitores (ou ouvintes da *confissão*), apresentada.

Não obstante os indícios apresentados, a caracterização de Ricardo sofrerá uma alteração profunda no início do terceiro capítulo, que corresponde à chegada de Lúcio a Lisboa. Com efeito, as primeiras impressões de Lúcio reportam-nos um Ricardo mais efeminado e de traços mais esbatidos:

Mas como o seu aspecto físico mudara nesse ano que estivéramos sem nos ver!

As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado — *feminilizado*, eis a verdade — e, detalhe que mais me impressionou, a cor dos seus cabelos esbatera-se também. Era mesmo talvez desta última alteração que provinha, fundamentalmente, a diferença que eu notava na fisionomia do meu amigo — *fisionomia que se tinha difundido*. Sim, porque fora esta a minha impressão total: os seus traços fisionómicos haviam-se dispersado — *eram hoje menores*.

E o tom da sua voz alterara-se identicamente, e os seus gestos: todo ele, enfim, se esbatera.²²⁵

Paralelamente, também a primeira impressão de Marta segue a mesma linha de ambiguidade, vagueza e melancolia que marca a caracterização do poeta:

Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural — e a carne mordorada, dura, *fugitiva*. O seu olhar azul perdia-se de infinito, nostalgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nuns passos leves, silenciosos — indecisos, mas rápidos. Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas.

Sempre triste — numa tristeza maceradamente vaga — mas tão gentil, tão suave e amorável, que era sem dúvida a companheira propícia, ideal, de um poeta.²²⁶

O comportamento de Marta irá evoluir para outras direcções após o seu relacionamento com Lúcio²²⁷. Parece haver, no entanto, a dada altura, um regresso a esta faceta inicial após as primeiras desconfianças de Lúcio e faltas sucessivas, por parte desta, aos encontros amorosos, ao nos ser referido que o seu rosto voltara a tingir-se de

²²⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 57-8.

²²⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 60. É significativa a referência à «carne (...) *fugitiva*» (de resto, o adjectivo encontra-se destacado): ela indicia a impossibilidade da posse total, tal como Lúcio evocará mais tarde.

²²⁷ Cite-se, a título de exemplo, a conduta imprudente de Marta, como o facto de «caminha[r] pelas ruas desassombradamente, nunca se preocupando com as horas», o que estabelece, de resto, uma relação com o retrato do sujeito feminino traçado no poema «Ah, que te esquecesses sempre das horas». *Vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*. 2.^a ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001, p. 145.

uma «serenidade melancólica»²²⁸. Esta inversão tem um motivo: repare-se que a caracterização estabelece uma analogia muito próxima com o retrato que nos é feito de Ricardo no início da sua amizade com Lúcio (o referido «ar de tristeza, de amargura»²²⁹, que o marcará até mesmo, por vezes, no período em que já se encontrava casado); neste sentido, parece indiciar a revelação iminente da relação de duplicidade que estabelece com a sua mulher.

A caracterização de Marta relaciona-se, também, com a da «americana fulva», sobretudo durante o período em que as suspeitas de Lúcio se manifestam com maior veemência. A primeira impressão de Lúcia a propósito da americana reveste-se, tal como vimos quer com Marta, quer com Ricardo, quer mesmo com Gervásio, de aspectos dúbios, ligados aos sentimentos de fascínio e medo que assolarão Ricardo a propósito das dançarinas de *music-hall*²³⁰ e que se irão revelar, também, durante a descrição da americana:

Mas a outra [a “americana fulva”], em verdade, era qualquer coisa de sonhadamente, de misteriosamente belo. Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada — e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo — de um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma acção enorme e monstruosa.²³¹

Será difícil não estabelecer um paralelo entre esta «acção enorme e monstruosa» e a sensação reportada por Lúcio, a certa altura, a propósito do seu relacionamento com Marta: «ao possuí-la, eu tinha a sensação **monstruosa** de possuir também o corpo masculino desse amante»²³².

Finalmente, será importante evocar ainda a caracterização de uma outra personagem: Sérgio Warginsky. A mesma parece-nos importante pelo facto de enfatizar muitos dos aspectos que já aqui focámos a propósito de outras personagens (a sua função na história parece ser aliás, arriscaríamos dizer, precisamente essa), como é o caso da caracterização andrógina que marca, também, personagens como Gervásio ou Ricardo:

O russo, esse exprimia a sensualidade naquele grupo de artistas — não sei por que, eu tinha esta impressão.

²²⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 93.

²²⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 86.

²³⁰ Vide nota 204.

²³¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 17-8.

²³² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 99 [sublinhado nosso].

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sérgio Warginsky. Alto e elançado, o seu corpo evocava o de Gervásio Vila-Nova, que, há pouco, brutalmente se suicidara, arremessando-se para debaixo de um comboio. Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar — os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. Os seus olhos de penumbra áurea, nunca os despregava de Marta — devia-me lembrar mais tarde. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta. (Esta sensação bizarra, aliás, só depois é que eu reconheci que a tivera. Durante este período, pensamentos alguns destrambelhados me vararam o espírito.)²³³

Neste sentido, a colocação de Warginsky na narrativa cumpre determinados propósitos: não só destacar a ambiguidade sexual, *leitmotiv* presente um pouco por toda a narrativa (repare-se que ele parece mais feminino que a própria Marta; por outro lado, é Warginsky quem exprime «a sensualidade naquele grupo de artistas»), como também evocar, indirectamente, a relação entre Lúcio e Ricardo/Marta – pois é da dedicação que Ricardo oferece ao russo («*Ricardo estimava-o tanto...*»²³⁴, como referirá, a certa altura, Lúcio), bem como dos encontros amorosos deste com Marta que resultará o ciúme, por parte de Lúcio, relativamente a esta personagem; ciúme que será, de resto, justificado a partir do momento em que Ricardo revela Marta como um desdobramento da sua pessoa.

4.4. *Relações e posses*

Como vimos, a caracterização que é feita de cada uma das personagens contribui para a enfatização dos motivos centrais da narrativa. Cabe-nos agora verificar o modo como o relacionamento entre as mesmas está na base das duas questões fulcrais, e interdependentes, em *A Confissão de Lúcio*: o fenómeno de duplicidade, associado de uma forma mais evidente, mas não só, a Ricardo e Marta, e a questão da *posse*.

Numa das primeiras cartas endereçadas a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro redige uma passagem que parece anteceder as problemáticas que iremos encontrar, mais tarde, em *A Confissão de Lúcio*, bem como no poema congénere «Como eu não possuo»:

Quanto a mim, em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos – *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz*. Estas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas. A própria natureza as encerrou – não

²³³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 61.

²³⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 107 .

permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir – apenas sons para as caricaturar. E como estas ideias-entranha são as coisas que mais estimamos, falta-nos sempre a coragem de as caricaturar. Daqui os «isolados» que todos nós, os homens, somos. Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! –, eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam.²³⁵

A passagem mostra-nos, de algum modo, a impossibilidade de compreensão e mútua identificação entre sujeitos, o que invariavelmente remete para o tríptico Lúcio/Ricardo/Marta. Por outro lado, parece também ensaiar a noção de que a linguagem verbal é por si insuficiente para possibilitar a tradução fiel e completa do *real* – o que remete, ironicamente, a confissão de factos que Lúcio tentará explanar no início da obra para um trabalho de Sísifo: vã, absurda.

Mas a citação não se esgota aqui. Não deixa de ser pertinente que se faça referência à fusão e conseqüente morte dos sujeitos que, porventura, atingissem a plenitude da mútua compreensão, já que tal acontece, com toda a violência, em *A Confissão de Lúcio*. Como sabemos, a morte de Marta (ou, se assim o entendermos, o seu misterioso desaparecimento) arrasta consigo a morte de Ricardo; a de Lúcio dá-se em seguida, ainda que não suceda de um modo físico, mas sim psicológico. São várias as passagens, aliás, que evidenciam este último aspecto, começando por breves anotações que antecedem o desenlace final (recorde-se que, já em Paris, Lúcio contextualizará temporalmente a acção da história de modo significativo: «E foram então os últimos seis meses da minha vida...»²³⁶), culminando no estado de inércia vivido na prisão, que o confirma verdadeiramente: «A minha vida ruíra toda no instante em que o revólver de Ricardo tombara aos meus pés. (...) Hoje, a prisão surgia-me como um descanso, *um termo...*»²³⁷. A questão será reforçada, de resto, por oposição, a partir da caracterização dos seus companheiros de cárcere: «O prazer maior de certos detidos era de se debruçarem do alto do grande muro, e olharem para a rua; isto é: para a **vida**»²³⁸. Neste sentido, a ideia de falecimento parece ser comum a todos os detidos, com uma diferença essencial: para estes, a morte é passageira, pois existe uma *vida* após a saída da prisão; para Lúcio, a morte psicológica é permanente, como se irá comprovar

²³⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I, carta 9, p. 53.

²³⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 106.

²³⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 125 .

²³⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 127 [sublinhado nosso].

após a sua saída: «Morto, sem olhar um instante em redor de mim, logo me afastei para esta vivenda rural, isolada e perdida, donde nunca mais arredei pé»²³⁹.

Esta relação única entre os três protagonistas – Lúcio, Ricardo, Marta –, bem como o vínculo de morte que as une será, de algum modo, explicada por Maria Aliete Galhoz:

Alegoria [a autora refere-se à *performance* da americana] traduzida no triângulo inexistente do autor – o *eu* –, Ricardo de Loureiro, – o *outro* – e Marta – alma do outro mas criada para o amor que afinal une o eu e o outro – reduz-se à suspensão final do irresolúvel. O *outro*, a projecção anímica do *outro*, foram [sic] sacrificados para continuar a preservação do *eu*. Mas, condicionado apenas a si-próprio, o *eu* define-se como incompleto e o círculo, que se fechou, recomeça: ou refaz a aventura e percorre de novo o reconhecimento de um elo entre o *eu*, percebido real, e o *outro*, adivinhado ideal, aceitando o perigo de confundir os limites proibitivos de ambos; ou abdica, reconhecendo-se embora como um morto que persiste.²⁴⁰

A representação do outro parece, nestes parâmetros, dependente da criação de um *eu*, estabelecendo-se, entre as duas entidades, uma relação interdependente. Num outro estudo, Fernando Cabral Martins evocará também a importância deste acto criador do sujeito como potenciador da génese do duplo (seja este reflexo no espelho, um produto de imaginação ou medo ou encarnação de consciência), pelo que o mesmo constituirá uma personagem em segundo grau (ou «uma espécie de meta-personagem»²⁴¹, como também reforçará). Desta lógica resultará o orgulho de Ricardo, perante Lúcio, face à sua criação suprema: Marta, a personagem que permite Ricardo ser «*nós-dois*»²⁴². Mas esta «obra» não se encontra, como já destacámos, isenta de perigos:

[Se a] personagem da personagem é investida de todo o poder que lhe advém de não existir duplamente, (...) a sua própria existência condena à morte aquele de quem é duplo. Se o «outro» é apenas uma imagem, então o «eu» torna-se também uma imagem, isto é, nada. E se a imagem do «eu» se autonomiza, então o «eu» perde a imagem, isto é, a completude. E a dispersão, a cisão, é a morte.²⁴³

A questão da duplicidade é recorrente ao longo de toda *A Confissão de Lúcio*. A sua manifestação mais evidente é a que ocorre entre Ricardo e Marta, que resulta tanto da fragmentação do sujeito, na perspectiva de Ricardo, como também da(s)

²³⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 129.

²⁴⁰ GALHOZ, Maria Aliete – *Mário de Sá-Carneiro*, pp. 87-8.

²⁴¹ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 219.

²⁴² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 120.

²⁴³ MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 219.

representação(ões) estabelecidas, por parte de Lúcio, do *outro* – e daí a oscilação de imagens, aos seus olhos, entre Ricardo de Loureiro e Marta.

No entanto, o motivo não se reduz a esta perspectiva. Com efeito, ao longo de toda a obra, deparamo-nos com pequenos elementos que estendem a questão da duplicidade para além desta relação. Note-se, por exemplo, durante a audiência de Lúcio, a evocação de traços físicos de determinadas personagens noutros sujeitos:

Porém, no meu advogado de defesa fui achar um verdadeiro amigo. Esqueceu-me o seu nome; apenas me recordo de que era ainda novo e de que a sua fisionomia apresentava uma semelhança notável com a de Luís de Monforte.

Mais tarde, nas audiências, havia de observar igualmente que o juiz que me interrogava se parecia um pouco com o médico que me tinha tratado, havia oito anos, de uma febre cerebral que me levava às portas da morte.²⁴⁴

Ou a referência a um camarada de cárcere, cujo retrato evoca claramente a figura de Warginsky: «...rapaz louro, muito distinto, alto e elançado»²⁴⁵

Por outro lado, o motivo da duplicidade estende-se ainda aos dois protagonistas: Lúcio e Ricardo. A relação não será tão evidente, mas existem várias pistas ao longo do texto que o corroboram.

Em primeiro lugar, a propósito da caracterização de Lúcio, Cabral Martins evidenciará que *A Confissão de Lúcio* constitui uma narrativa da transformação desta personagem: com efeito, nos momentos iniciais, ele representa-se, do ponto de vista qualitativo, muito abaixo de Ricardo, pelo qual nutrirá um sentimento de admiração (como dissemos atrás: este parece ser, aos olhos de Lúcio, o único artista «verdadeiro»). Tal concepção irá, no entanto, sofrer alterações significativas ao longo da história: numa primeira fase, evoluirá para uma ligação, digamos, mais «equilibrada» (ou seja, sem as diferenças «qualitativas» referidas atrás), tendo como base, sobretudo, a literatura. A relação é nítida: Ricardo é poeta; Lúcio, autor de novelas. Será neste pressuposto que Lúcio referirá, a certa altura, significativamente: «Subíramos mais alto: delirávamos sobre a vida. Podíamos embriagar de orgulho, se quiséssemos – mas sofríamos tanto... tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras»²⁴⁶. Mais tarde, e coincidindo com a tomada de consciência, por parte de Lúcio, do amor por Marta (e, especialmente, com a aceitação do facto de esta não se situar num domínio de existência

²⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 126.

²⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 128.

²⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 36.

vulgar²⁴⁷), o processo de duplicidade começa a ser perceptível: pouco depois, Lúcio repetirá as mesmas falas que Ricardo dissera outrora. Em primeiro lugar, relativamente às relações de afecto e ternura com outras personagens (ainda em Paris, Ricardo referirá: «Digo bem, numa ternura – uma ternura ilimitada. Eu não sei ter afectos. Os meus amores foram sempre ternuras...»); mais tarde, Lúcio evocará os seus sentimentos por Marta nos mesmos termos: «E sofri... ela era tão pouca coisa, mas a verdade é que sofri... sofri de ternura. Nunca lhe tive amor. Apenas ternura... uma ternura muito suave... penetrante... aquática... Os meus afectos, mesmo, foram sempre ternuras...»²⁴⁸); em segundo, a propósito da percepção física da alma (Ricardo referirá em Paris: «hoje sinto a alma fisicamente»); Lúcio, no regresso à capital francesa, di-lo-á nos mesmo termos: «Com efeito eu sofri sempre as dores morais da minha alma, fisicamente»²⁴⁹); em terceiro, a questão da falta de orgulho, comum a ambos, como irá reportar Lúcio:

Ah! como tudo isto me revoltava! Não propriamente pela sua atitude; antes pela sua falta de orgulho. Eu não soube nunca desculpar uma falta de orgulho. E sentia que toda a minha amizade por Ricardo de Loureiro soçobrara hoje em face da sua baixeza. A sua baixeza! Ele que tanto me gritara ser o orgulho a única qualidade cuja ausência não perdoava em um carácter...²⁵⁰

No entanto, a cena mais evidente desta duplicidade será a sensação de «já visto» que ocorre na ocasião em que Lúcio vê o subscrito timbrado a ouro na casa de Ricardo. A passagem, que poderá parecer pouco relevante numa primeira leitura do texto, encerra em si múltiplos significados, intrinsecamente ligados à compreensão do desenlace final, como nos recordará Cabral Martins:

Assim se estabelece a comunicação entre uma certa capacidade de «ver» (...) exposta por Ricardo e uma capacidade igual de Lúcio. Depois, é de uma carta que se trata, e de timbre de ouro. A carta é o símbolo da correspondência (a palavra está lá) entre os dois, e o timbre é o «indício de ouro» que marca a sua intensidade. (...) Ouro que é o outro nome da impossibilidade, (...) Ouro de que Marta (...) é feita.”
(...)

A carta torna-se, assim, uma figura da morte – isto é, do mistério. Como num sonho, ela pode ainda substituir-se à ideia de confissão, e tornar-se, assim, metáfora do romance, que é, no seu todo, igualmente uma confissão.²⁵¹

²⁴⁷ A este propósito, Lúcio referir-se-á ao *mistério* de Marta de modo significativo: «O meu espírito adaptara-se ao mistério – e esse mistério ia ser a armadura, a chama e o rastro de ouro da minha vida...» (*vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 73).

²⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 49 e 108, respectivamente.

²⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 42 e 105, respectivamente.

²⁵⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 108.

²⁵¹ MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 240.

Neste sentido, a carta parece encerrar, quer pelas simbologias referidas, quer pelo contexto em que surge, quer ainda pelo que emotivamente parece antever (repare-se que há uma relação, do ponto de vista do comportamento de Ricardo, nos gestos de ler e amachucar a carta e no movimento impulsivo de sacar o revólver, mais tarde, perante Marta), a decifração da «identidade final entre os três personagens»²⁵². E o desenlace fatídico surge, precisamente, como consequência da identificação integral entre as mesmas – quer relativamente ao binómio Ricardo/Marta; quer ao de Ricardo/Lúcio – – como nos salientará o mesmo Cabral Martins em outro estudo: «a identificação entre eles representa a impossibilidade da comunicação no próprio instante em que ela se perfaz. A identificação revela-se fatídica. A comunicação absoluta imobiliza a passagem da energia comunicativa»²⁵³.

Por remeter, necessariamente, para a relação entre o *eu* e o *outro*, o motivo da duplicidade encontra-se igualmente relacionada com um outro aspecto fulcral na narrativa: a problemática da *posse*.

A questão será inicialmente enunciada por Ricardo a Lúcio nestes termos:

Quer saber? Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos — e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo — aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu Deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio.²⁵⁴

Mais tarde, durante o jantar com Lúcio no Pavilhão de Armenonville, Ricardo irá concretizar esta passagem na «mais estranha confissão – a mais perturbadora, a mais densa...»²⁵⁵ (o que salientará ainda mais a importância que a palavra «confissão» tem na construção da narrativa²⁵⁶). O episódio evocará aspectos pertinentes, como o facto de

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ MARTINS, Fernando Cabral, «Os vasos comunicantes» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 141.

²⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 36-7. Repare-se que a citação estabelece relações com um outro aspecto recorrente no trabalho literário em Sá-Carneiro – a fuga, do real, pelo sonho.

²⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁶ Existem, aliás, muitas outras referências significativas; veja-se, por exemplo, o modo como Lúcio procura mostrar como a questão do *mistério* em Marta o atormentava: «Muita vez – julgo – diligencieei fazer-lhe compreender isto mesmo, evidenciar-lhe a minha forma de sentir, a ver se provocava uma **confissão** inteira da sua parte, cessando assim o meu martírio» *Vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 97 [sublinhado nosso].

a amizade estar dependente de afectos e tudo o que isso implica – nomeadamente na questão da posse sexual:

“É isto só: – disse – *não posso ser amigo de ninguém...* Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos – já lhe contei – apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as senti, apenas as adivinhei. Para as sentir, isto é, para ser amigo dalgum (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.*”²⁵⁷

Por esse motivo, os «desejos materiais» de Ricardo serão sentidos não por intermédio do seu corpo, mas «na [sua] alma». E só a partir desta dimensão espiritual é que a posse é possível, permitindo assim, ao poeta, «retribuir-sentindo as minhas amizades»²⁵⁸.

No final da narrativa, durante o discurso que antecede o desenlace, Ricardo irá decifrar, para além da questão da duplicidade existente entre a sua pessoa e Marta, esta problemática da posse, articulando-a, novamente, com a noção da sexualidade espiritualizada. Vale a pena, por isso, citar a passagem por inteiro:

“Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, *criei-A!... criei-A...* Ela é só minha – entendes? – é só minha!... Compreendêmo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós-dois...* Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afecto – retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, *estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava...* Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, *tinha nela*, a amizade que te devera dedicar – como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei – tu ouviste? – foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. *E só com o espírito te possuí*, materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!...”²⁵⁹

A posse surge, neste sentido, como meio de estreitar a amizade, entre Lúcio e Ricardo, para um nível nunca antes conseguido, pelo que esta «confissão» ajuda também a entender a relação do poeta com Warginsky: a ligação, através de Marta, constituiu um meio para Ricardo estreitar a amizade com o russo, de quem, aliás, gostava muito – e daí a partida de Lúcio novamente para Paris, sabiamente interpretada

²⁵⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 54-5.

²⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 55.

²⁵⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 120.

por Ricardo: «...em verdade fugiste de ciúme...»²⁶⁰. Mas a explicação do poeta ajudará também a clarificar a natureza sexual de tal estreitamento – ou, se quisermos, a via sexual como um meio para atingir a alma na sua plenitude: «Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir...»²⁶¹. Daí a sensação triunfal, por parte de Lúcio, a partir do momento em que possui Marta: é a consumação, ainda que temporária, deste estreitamento:

Caminhava sempre aturdido do seu encanto — do meu triunfo. Eu tinha-a! Eu tinha-a!... E erguia-se tão longe o meu entusiasmo, era tamanha a minha ânsia que às vezes — como os amorosos baratos escrevem nas suas cartas romanescas e patetas — eu não podia crer na minha glória, chegava a recear que tudo aquilo fosse apenas um sonho.²⁶²

A evocação, novamente, da dimensão onírica não é despropositada. A posse, na sua totalidade, parece constituir uma impossibilidade para o sujeito, na medida em que a mesma implica uma saída total – ou, se o entendermos, uma fragmentação – do sujeito como forma de conhecer totalmente o *outro*, o seu «mundo interior». Daí que, na narrativa, tal impossibilidade seja superada pela posse simultaneamente carnal e «de alma», donde resultará a referida dimensão espiritual da sexualidade. E será neste pressuposto que Cabral Martins resumirá, de modo clarividente, a narrativa numa frase: «A *Confissão de Lúcio* é uma ficção de afecto como símbolo do conhecimento»²⁶³.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 122.

²⁶² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 79.

²⁶³ MARTINS, Fernando Cabral, «Os vasos comunicantes», p. 136.

5. A *realidade inverosímil*: representações do mundo, reconfigurações do real

Como referimos pontualmente no capítulo anterior, o facto de a narrativa ser construída a partir da perspectiva de um sujeito evidencia uma questão central, tratada de um modo mais ou menos claro em *A Confissão de Lúcio*: a ideia de que não poderemos entender o *real* enquanto conceito linear e absoluto e, conseqüentemente, a noção de que o mesmo é reconfigurado a partir dos esquemas mentais de cada sujeito.

Estes serão, pois, os vectores que nos irão conduzir no presente capítulo. Procuraremos entender o modo como eles se manifestam no trabalho literário de Mário de Sá-Carneiro, em particular n' *A Confissão de Lúcio*, e que implicações acarretam na compreensão do seu universo biográfico e textual.

5.1. *Entre o real e o ideal*

Uma das questões mais recorrentes no âmbito da crítica literária que se debruça sobre o trabalho de Sá-Carneiro relaciona-se com as noções de *real* e de *ideal* no autor e, principalmente, o modo como a negação de pertença à primeira contribui para uma evasão para a segunda. A esmagadora maioria dos estudos parte dos pressupostos construídos pelo alemão Dieter Woll na obra *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, pelo que será essencial – ainda que a obra se centre, quase na totalidade, no campo da lírica – averiguarmos o modo como o autor trabalha tais noções.

De acordo com Woll, em Sá-Carneiro, a relação dos sujeitos com a realidade circundante encontra-se expressa de um modo mais evidente na prosa, facto que contribui, por oposição, para que a fuga rumo ao *ideal* se verifique com maior profundidade na poesia²⁶⁴. Por esse motivo, verificamos que, na lírica, a experimentação do espaço por parte do(s) sujeito(s) não se relaciona, primeiramente, com o espectro visual, mas antes por intermédio de outros sentidos, ou mesmo a partir de «algo que se perde no indefinido»²⁶⁵. Em contrapartida, nos textos narrativos, a idealidade aparecerá ligada, como tema, principalmente à noção recorrente do «homem-artista»; isto é, «[d]o homem que procura na arte a realização de um grau de existência superior»²⁶⁶, imagem que, de resto, foi já amplamente citada.

²⁶⁴ WOLL, Dieter – *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Delfos, 1969, p. 125.

²⁶⁵ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 130.

²⁶⁶ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 79.

Neste sentido, o *real* é, de acordo com o autor, uma noção desde logo recusada pelos sujeitos em Sá-Carneiro, algo reforçado com veemência em vários poemas. Veja-se, por exemplo, o caso de «Partida» onde, segundo Woll, mesmo antes de o poema começar, já o sujeito lírico se despediu da realidade, da sociedade humana (uma constante, segundo o autor, comum a toda a sua lírica)²⁶⁷. Tal «retiro» relaciona-se naturalmente com a recusa de determinados aspectos da vida quotidiana circundante («a vida de todos os dias»²⁶⁸ a que Ricardo de Loureiro aludirá, a determinado momento), mas também com o facto de a realidade representar, muitas vezes, «o elemento claro, nítido e definido, que actua de forma corrosiva e destrutiva»²⁶⁹, o que é visível sobretudo, e mais uma vez, na poesia, como em «Além-Tédio», onde a palavra «real» sobre, no poema, uma desvalorização significativa: «Pois tudo me ruiu... Tudo era igual: / A quimera, cingida, era real»²⁷⁰.

Por outro lado, esta dicotomia parece ser evocada, em *A Confissão de Lúcio*, numa passagem particular: o momento em que Lúcio e Ricardo saem do Pavilhão de Armenonville e se deparam com um violinista cego «estropiando uma linda ária»²⁷¹, circunstância que Ricardo interpretará de modo significativo: «– Ouve esta música? É a expressão da minha vida: uma partitura admirável, estragada por um horrível, por um infame executante...»²⁷². Fátima Inácio Gomes justificará, a partir deste episódio, a relação ambígua entre o *ideal* e o *real* nestes termos:

Para o herói sá-carneiriano, regido pelo esquema ascensional e iluminado pelas leis da racionalidade, uma descida representa sempre uma queda teriomorfa tal como a aceitação de uma vida pacata, distante dos sonhos de idealidade, representa o fracasso do seu projecto de vida.²⁷³

O mesmo tipo de analogia parece repetir-se na visão de Paris ao longo das várias obras (incluindo algumas de teor mais biográfico, como a sua correspondência): com efeito, apesar de constituir a sua morada por alguns anos, a cidade não é conhecida de modo aprofundado por Sá-Carneiro, pelo que a sua representação é conseguida mediante «a vivência interior e [a] reflexão provocadas pelos estímulos externos», ou

²⁶⁷ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 72.

²⁶⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 46.

²⁶⁹ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 74.

²⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*. 2.^a ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001, p. 42, vv. 14-5.

²⁷¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 56.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ GOMES, Fátima Inácio – *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 161.

seja, o autor parece «contenta[r]-se com poucos pontos de referência à realidade para, sobre eles, construir o mundo dos seus sonhos e de vivências psíquicas»²⁷⁴.

Não obstante esta relação, o princípio de idealidade nunca parece ser atingido em pleno:

Por mais forte que seja o desejo de um outro mundo, em Sá-Carneiro nunca se chega a perguntar se um tal mundo é, de facto, possível. Absolutamente desiludido com a realidade existente, já não procura senão em si próprio, quer dizer, na experiência psíquica e criação próprias, uma idealidade relativa como reflexo da idealidade absoluta, para ele inatingível.²⁷⁵

Como já referimos, o estudo de Woll será amplamente citado por outros autores. António Quadros, por exemplo, evocará o estudo do autor alemão a propósito da «permanente compulsão do autor para a ultrapassagem de si próprio enquanto mera pessoa social e existencial», procurando, nesse acto, «o excepcional, o raro, o singular, o maravilhoso [...] através de uma imaginação essencialmente sensorial e estética»²⁷⁶. Já João Gaspar Simões, a partir das propostas do estudioso alemão, referirá que, em Sá-Carneiro, a dimensão real será «[p]ouco mais que o cenário da sua vida e da sua obra»²⁷⁷; a propósito da concepção do «homem-artista»²⁷⁸, Simões evidenciará que «tudo quanto fosse real para ele não o interessava como coisa real»²⁷⁹, pelo que «as coisas como tais, como objectos não interessavam ao poeta. O interesse que nelas tinha traduzia-se em fazer delas “meios de vivência sensacionistas”»²⁸⁰. Por este facto, para Simões, o domínio do *real* parece não tocar Sá-Carneiro, mas antes «trespassá-lo»: «Atravessado pela realidade, a realidade não se tornava nele, com efeito, consciente, sensível, senão na medida em que os sentidos do poeta acusavam o toque da realidade»²⁸¹, o que parece reportar o escritor à dimensão sentimentalista, não racionalista, a que aludimos no capítulo 3, «A *maldita literatura*: a construção de sujeitos reais e literários em Mário de Sá-Carneiro». A continuação do raciocínio comprova-o:

²⁷⁴ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 81.

²⁷⁵ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 146.

²⁷⁶ QUADROS, António, «Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro» in *Céu em Fogo. Mário de Sá-Carneiro*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d, pp. 19-20.

²⁷⁷ SIMÕES, João Gaspar, «Sá-Carneiro e Pessoa» in *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973, p. 339.

²⁷⁸ Vide nota 267.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ SIMÕES, João Gaspar, *op. cit.*, p. 340.

²⁸¹ *Ibid.*

em nossa opinião, ele [Sá-Carneiro] era mais sensível que inteligente, e vivia quase exclusivamente dos sentidos, é que o corpo da sua poesia e, de maneira geral, da sua obra funcionava como um instrumento vibratório, e a vibração que a realidade nele produzia, atravessando-o sem se deter, é que provocava essa como constante evasão da realidade, que não chegava a ser consciente por ser, pode dizer-se, a projecção no plano do mais além desse «eu ideal» como que a realização no inefável das sensações puras, no puro eu vibratilizado.²⁸²

Pelos excertos apresentados, verificamos que as propostas de Woll têm, por vezes, uma recepção oscilante por parte de alguma crítica. A noção de um mundo ideal, associada ao sonho, ao onírico, no trabalho poético de Sá-Carneiro, parece-nos evidente, tal como o realce dado à vivência do *real* no domínio da prosa. No entanto, não obstante a relevância da oposição enunciada, ela deixa de lado uma questão central, plenamente visível n' *A Confissão de Lúcio*: a representação do *real* enquanto dependente da perspectiva do sujeito; isto é, uma aguda consciência de que a realidade não é objectiva, mas sim consequência directa de uma visão pessoal e necessariamente parcial e tendencial. Tal determina não só uma visão do espectro real como algo mais que o cenário de uma vida, mas, e sobretudo, uma mudança de atitude relativamente à dicotomia apresentada: a noção de ideal como configuradora do *real* objectivo. E, a este propósito, a concepção do «homem-artista» parece determinante: é ele, com efeito, o responsável pelo estabelecimento, em Sá-Carneiro, desta ligação.

5.2. A construção de mundos em Mário de Sá-Carneiro

Face ao que foi exposto, e evocando os pressupostos teóricos atrás evidenciados (*vide* capítulo 1, «Auto e hetero-representação: problemáticas intrínsecas»), é possível falarmos, no universo textual de Mário de Sá-Carneiro, numa construção de mundos próprios, moldados de acordo com as visões particulares dos vários sujeitos intervenientes. É esta perspectiva que Maria Aliete Galhoz nos parece evocar, ao procurar definir o universo poético de Mário de Sá-Carneiro e sua relação com outras dimensões do *real* e com a eterna conflituosidade do *eu*:

O universo de Sá-Carneiro é errático, dantesco, e regressa ao mito humano das sombras, pálidas projecções de nós mesmos que nos erramos pelos países dos nossos pesadelos e dos nossos sonhos, entre coisas. Dir-se-ia que por indefinida dilatação, por um estado de transe involuntário e difuso, as suas vivências dele o

²⁸² *Ibid.*

transformassem em potência mediúnica, como se, inexplicavelmente [sic], vivessem em si e fora de si para a realidade explicável.²⁸³

Será nesta perspectiva que podemos falar da construção de uma realidade, e não da substituição desta por uma outra dimensão imaginária ou sua congénere:

Sá-Carneiro aparece-nos, então, como um magnífico interpretador do real. Nada ele afirma como puro imaginário, nada se lhe desenha como simples imagem, nada julga dever ao exercício único da fabulação. Fortemente seduzido por uma concepção alquímica da matéria, possuidor de um delicado mecanismo sensorial e psíquico para que vive e de que vive, tudo acontece com a participação da experiência sensível, com um reconhecimento que a máquina dos seus sentidos possa testar.²⁸⁴

A autora irá concluir o raciocínio, procurando entender o modo como esta noção converge num «realismo de matéria», portanto, não ligado a uma noção objectiva do termo, mas sim registado de um ponto de vista expressional, isto é, sem que exista um propósito que implique a procura do *real* como um fim. A questão será concluída com a evocação de duas ordens de realismo na obra do autor:

Um realismo de primeira via, chamemos-lhe assim, conseqüente próximo da própria experiência ou da possibilidade pressentida através da própria experiência, e que explora, portanto, uma realidade que é o psiquismo. Um realismo de meio, isto é, que maneja como materiais a realidade envolvente que fixa e delimita a acção desse psiquismo. E um realismo que, atravessando de um a outro, se abeira do irreal, do fantástico, onde a visão não deixa nunca de ser mimética e uma nominação de domínio objectivo mas onde todas as substâncias se tornaram estranhas a si mesmas por uma invenção total de seu emprego e finalidade.²⁸⁵

Face ao raciocínio apresentado, resta-nos concluir que o(s) universo(s) ideal(is) em Sá-Carneiro constitui(em) parte integrante do seu complexo mundo. Ou, se quisermos: só podemos falar de uma fuga do *real* pela dimensão da idealidade no pressuposto de que tal fuga permite uma reconfiguração desse mesmo *real*.

Esta redefinição do(s) sistema(s) de representação do mundo no autor será também abordada por Vitorino Nemésio no estudo «Ocaso e dispersão de Mário de Sá-Carneiro». No ensaio, o autor procurará entender, sobretudo no âmbito da lírica, o modo como tal universo é determinado a partir do tratamento de determinados motivos (e, sobretudo, pela fragmentação dos mesmos). A este propósito, destacará a dissolução «[d]a personalidade racional no fluido das visões, dos sons, dos cheiros, dos sabores, dos contactos, trocando-os uns pelos outros e erigindo-os em sistema de representação

²⁸³ GALHOZ, Maria Aliete – *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Presença, 1963, p. 102.

²⁸⁴ GALHOZ, Maria Aliete – *op. cit.*, p. 109.

²⁸⁵ GALHOZ, Maria Aliete – *op. cit.*, p. 112.

do mundo.»²⁸⁶. Por outro lado, tal representação implicará, como já referimos, a necessária dispersão do(s) sujeito(s) no que diz respeito à consciência e vivência(s), ou, como dirá Nemésio a propósito do poema «Não», um «vazio doloroso deixado pelo seu “eu” ético, consciente, que só lá aparecia [nos cenários citados] (...), para servir um pouco de intérprete em tão vastos salões arruinados»²⁸⁷. O mesmo significará, também, que não é possível determinar uma leitura unívoca do seu mundo e seus motivos e símbolos, da sua «caixa de tintas luxuriosamente psicológicas» ou do seu «laboratório em permanente operação de sinestesia»²⁸⁸: com efeito, ainda que alguns aspectos sejam herança directa do Simbolismo (ou, como referirá Nemésio, do «pacato e decorativo Simbolismo português»²⁸⁹), Sá-Carneiro estará um passo à frente, pelo facto de não acedermos a um significado imediato, denota e conotativamente falando, de determinados lexemas. E é esta configuração profundamente instável do mundo, em última análise, que determina uma poética de temas que «sangram», de uma beleza que simultaneamente «nos encanta e confrange»²⁹⁰.

Esta noção de reconfiguração do mundo permanente, bem como a consciência da participação de elementos para além do *real* objectivo na feitura do mesmo será, de resto, evocada pelo próprio Sá-Carneiro numa carta a Fernando Pessoa. Com efeito, no documento datado de 26 de Fevereiro de 1913, o autor falará da sua percepção do mundo a partir de vectores que evocam, claramente, a construção sinestésica que ocorre em muitos dos seus textos:

Pela primeira vez na minha vida tive ocasião de experimentar temperaturas muito baixas, 0º a -4º. E quer saber? A sensação que tive foi de não ter frio. Mas simplesmente de o *ver*, de sentir dentro de mim um elemento novo que seria o frio – o Frio – mas que não me esfriava a carne.²⁹¹

De um modo ainda mais claro, Sá-Carneiro evocará, na mesma carta, um espectáculo de Dumas a que assistiu e ao modo como o mesmo se relaciona com as dimensões de *real* e *irreal*, sem deixar, no seguimento do raciocínio, de salientar a relação de tal dicotomia na sua própria poética e na de Pessoa. Neste sentido, falará da existência (não obstante o seu «romantismo exacerbado») de uma *beleza* na peça «pela

²⁸⁶ NEMÉSIO, Vitorino, «Ocaso e dispersão de Mário de Sá-Carneiro» in *Conhecimento de Poesia. Jornal de Vitorino Nemésio* 4. 3.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p. 150.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ NEMÉSIO, Vitorino, *op. cit.*, p. 151.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ NEMÉSIO, Vitorino, *op. cit.*, p. 152.

²⁹¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978, carta 12, p. 73.

exageração última da realidade. E assim, um remoto elo de parentesco entre o *ultra-romantismo* e nós (não entre o simples romantismo e nós). Apenas *nós construímos irreal com irreal* e eles só se serviam do *real*»²⁹². A passagem não é, como muitas outras presentes na sua correspondência, totalmente clara. Mas será possível entender, consideramos, que esta consciência da profusão do irreal, como Sá-Carneiro o designa, no chamado domínio real, evoca indirectamente no autor uma consciência da impossibilidade de determinar uma noção de *real* objectiva e absoluta.

5.3. *Dispersão dos sujeitos e construção do real*

Como já referimos de um modo amplo, a noção de criação de mundo(s) encontra-se intrinsecamente associada à própria noção de sujeito e, em particular, à sua fragmentação.

A questão não pode ser, por isso, dissociada, como nos recordará Fernando Cabral Martins, da crise do *eu*, permanentemente evocada no Modernismo português. Na obra de Mário de Sá-Carneiro, ela concretizar-se-á em diferentes tendências, de resto indissociáveis: na poesia, o motivo mais frequente é o da dispersão e perda do *eu*; na prosa, destaca-se a recorrência do tema do duplo. E, em qualquer dos casos, encontramos uma relação inequívoca com a representação do *real*, como nos demonstrará Cabral Martins: «...a noção de perda do Eu tem uma consequência fundamental: a noção de perda do mundo. A realidade exterior, a simples existência do mundo esfuma-se quando o Eu se perde num labirinto sem saída»²⁹³. Neste sentido, tanto *Dispersão* como *A Confissão de Lúcio* podem ser interpretadas como «manifestação de um processo em que a realidade e a vida se anulam como objecto de representação»²⁹⁴.

São vários os exemplos, n' *A Confissão de Lúcio*, que corroboram esta noção, sobretudo no que concerne a passagens enunciadas pela personagem Ricardo de Loureiro: veja-se, a título de exemplo, a problematização da percepção do *real* e da representação do *eu* que o mesmo evoca quando refere o medo de se extinguir no seu mundo interior: «“e aí tem o assunto para uma das suas novelas: um homem que, à força

²⁹² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 74.

²⁹³ MARTINS, Fernando Cabral, «Apresentação de Mário de Sá-Carneiro» in *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon Publicações, 2000, p. 81.

²⁹⁴ *Ibid.*

de se concentrar, desaparecesse da vida – emigrado no seu mundo interior...”²⁹⁵, raciocínio que será rematado depois, de modo significativo: «“Não lhe digo eu? A maldita literatura...”²⁹⁶.

Por outro lado, é frequente Lúcio referir, literalmente, a possibilidade ou impossibilidade de determinados eventos. A questão surgirá, como veremos adiante, sobretudo no âmbito da relação com Marta, mas encontramos outros exemplos. Veja-se, por instantes, o momento em que Ricardo se prepara para fazer a sua «confissão» a Lúcio:

E no meio destas frases incoerentes, *impossíveis*, arrastava-me correndo numa fúria para os aposentos da sua esposa, que ficavam no segundo andar.

(Pormenor curioso: nesse momento eu não tinha a sensação de que eram *impossíveis* as palavras que ele me dizia; apenas as julgava cheias da maior angústia...) ²⁹⁷

Numa outra perspectiva, o modo como é representada, aos olhos do leitor, a *Orgia de Fogo* determinará a perspectiva com que, a partir daí, teremos de encarar a representação do *real* na obra: «A partir desse momento, organizado como um microcosmo, o narrador pode desencadear a sua narrativa nesse novo universo criado em que as *nuances* e as imagens ganham um estatuto igual ao dos objectos que representam ou referem»²⁹⁸.

O episódio constitui assim um elemento fulcral, a vários níveis: ele é a chave para compreender as relações entre os níveis real/ficcional e entre realidade/sonho que se vão estabelecendo ao longo da história, para além de desempenhar outras funções ao nível da organização da narrativa, bem como no que se refere à representação da sexualidade (*vide* capítulos 7, «Da *Confissão* à *Narrativa*: a construção textual» e 9, «*Agonias magentas*: representações da sexualidade», respectivamente). Não estamos, por isso, no domínio de uma «realidade estranha», mas antes de uma «ultra-realidade»²⁹⁹, ou, como se dirá na conclusão do raciocínio, numa representação do *real* «...como outro nome do

²⁹⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 50. A passagem parece estabelecer uma relação com um texto, não publicado, do qual o autor redigirá, mais tarde, um capítulo: *O Mundo Interior*.

²⁹⁶ *Ibid.* A referência à «maldita literatura» é uma constante nas falas de Ricardo e constituirá motivo de análise no presente capítulo, adiante.

²⁹⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 122.

²⁹⁸ MARTINS, Fernando Cabral, «Os vasos comunicantes» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 138.

²⁹⁹ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, p. 139.

mistério: descritos com a nitidez das fotografias, entre os lampejos e as sombras de um mundo por descobrir»³⁰⁰.

Mas a passagem mais evidente no que diz respeito à impossibilidade da concepção de um *real* objectivo encontra-se desde logo no título da narrativa e, por inerência, no modo como o narrador apresentará a história. Com efeito, esta «confissão», e o facto de ela manifestar uma intenção de sinceridade por parte de quem a conta, pressupõe logo à partida uma relação conflituosa com o propósito de «narrativa» que o subtítulo evidencia, assemelhando-se antes a um «gesto verbal de enunciação»³⁰¹. Estamos, neste sentido, perante um narrador sem uma distância relativamente à história que conta, e que o faz num discurso directo – como se fosse uma transcrição de um testemunho diante de um leitor-júri (Cabral Martins reforçará, aliás, este propósito a partir do papel da pontuação na história, que parece mais servir interesses rítmicos, em detrimento de uma escrita respeitadora das normas vigentes³⁰²). Qualquer intenção de se reportar a história contada a um discurso rigorosamente «verdadeiro» ou rigorosamente ficcional parece, desde logo, comprometida. Ou, como reforçará Cabral Martins: «Esta reiteração do vivido é um processo que se pode definir como a projecção do eixo da ficção sobre o eixo do real»³⁰³.

5.4. *A confissão enquanto «mero documento»*

Foquemos, portanto, a nossa atenção na breve, mas significativa, nota introdutória que antecede o primeiro capítulo de *A Confissão de Lúcio*, uma vez que a sua inclusão, muito pouco inocente, é determinante para compreender uma diversidade de questões-chave da narrativa.

Numa primeira leitura, esta passagem tem o objectivo de esclarecer as condicionantes que estão por detrás do encarceramento do narrador por um período de dez anos. Cedo este percebe, no entanto, a vã tentativa que tal propósito constitui, uma vez que a mera referência, aparentemente inocente, dos factos põe em causa a sua credibilidade:

Mas punhamos termo aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos. E para clareza, vou-me

³⁰⁰ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, p. 142.

³⁰¹ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, p. 133.

³⁰² Vide MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, p. 134.

³⁰³ *Ibid.*

*lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais perturbadora, a menos lúcida.*³⁰⁴

Assim, o narrador facilmente percebe a impossibilidade de separar a ténue fronteira entre realidade e ficção, e fá-lo, de resto, com uma ironia cortante, mas muito subtil («*Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos*»). No parágrafo seguinte, a ideia será reforçada – a consciência da referida impossibilidade é de tal ordem, que Lúcio passará, inclusive, a responsabilidade para a interpretação dos leitores («*E são apenas factos que eu relatarei. Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente.*»³⁰⁵), salvaguardando (ou fazendo uma tentativa para...) a sua suposta condição de sujeito neutro na acção («*...só digo a verdade – mesmo quando ela é inverosímil*»³⁰⁶). E o último parágrafo, que constitui uma derradeira tentativa para, mais uma vez, salientar a sua integridade narrativa, reforçará – novamente de um modo irónico, não perceptível numa primeira leitura – a consciência da não existência de uma realidade objectiva; a impossibilidade em separar, de modo determinante, níveis reais e ficcionais: «*A minha confissão é um mero documento*»³⁰⁷.

Esta nota introdutória será revisitada algumas vezes ao longo da narrativa, para que não restem dúvidas no que concerne aos propósitos do narrador e problemáticas daí decorrentes. Um dos momentos mais significativos corresponde ao final do segundo capítulo, onde Lúcio voltará a evocar a sequência com este parágrafo: «*Factos, apenas factos – avisei logo de princípio.*»³⁰⁸. É significativo que o faça neste ponto da narrativa e não noutra: o capítulo constitui a primeira abordagem profunda ao interior do poeta Ricardo de Loureiro, aos seus pensamentos e inquietações, que incluirão uma primeira incursão à questão da *posse*³⁰⁹, ou, por intermédio de diferentes episódios, à dificuldade em separar registos reais e ficcionais ou em conceber um *real* objectivo, e sobretudo, a dependência de tais conceitos da perspectiva do *eu*:

“É que de maneira alguma me concebo na minha velhice, bem como de nenhuma forma me vejo doente, agonizante. Nem sequer suicidado – segundo às vezes me procuro iludir. E creia, *é tão grande a minha confiança nesta superstição*

³⁰⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 13.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 43.

³⁰⁹ Vide capítulo 4, «*Afectos, ternuras*: representação do(s) sujeito(s) em *A Confissão de Lúcio*», notas 255 e 258.

*que – juro-lhe – se não fosse haver a certeza absoluta de que todos morremos, eu, não me «vendo» morto, não acreditaria na minha morte...»*³¹⁰

Ou da memória, isto é, às recordações que estão por detrás de um *eu* e à importância que tal tem na definição da sua pessoa, como já vimos no capítulo anterior a propósito do receio, por parte de Ricardo, das dançarinas de *music-hall* e do facto de não lhes atribuir um passado³¹¹.

Assim, tal como adverte o narrador no início, a sua confissão incluirá todos os aspectos relevantes para compreender a seu enredo – e, neste sentido, as dissertações de Ricardo constituem, de facto, uma das pedras de toque essenciais para se compreender a narrativa.

Na mesma perspectiva, Lúcio irá novamente reforçar o teor desta «verdade inverosímil» durante a narração do episódio em que lê, em voz alta, a sua última obra a Ricardo e Marta – e, sobretudo, a propósito da «ideia muito estrambólica»³¹² que lhe ocorre: a inversão de registos reais/ficcionais. A questão parecerá de tal modo problemática a Lúcio, que o mesmo se verá forçado a interromper a narração do episódio com um «parêntese»:

Quem me tiver seguido deve, pelo menos, reconhecer a minha imparcialidade, a minha inteira franqueza. Com efeito, nesta simples exposição da minha inocência, não me poupo nunca a descrever as minhas ideias fixas, os meus aparentes desvaios que, interpretados com estreiteza, poderiam levar a concluir, não pela minha culpabilidade, mas pela minha embustice ou – critério mais estreito – pela minha loucura. Sim, *pela minha loucura*; não receio escrevê-lo. Que isto fique bem frisado, porquanto eu necessito de todo o crédito para o final da minha exposição, tão misterioso e alucinador ele é.³¹³

Perante tal insistência, começamos a adivinhar que esta constante referência à «verdade dos factos» só servirá, afinal, para demonstrar que os mesmos são falaciosos. Por outro lado, a passagem servirá ainda para enfatizar, tal como referimos no capítulo 3, «*A maldita literatura: a construção de sujeitos reais e literários em Mário de Sá-Carneiro*», a representação do artista louco e incompreendido, imagem frequente no trabalho literário de Sá-Carneiro.

Mas esta nota introdutória será recordada ainda num outro momento significativo: após a morte de Ricardo de Loureiro. E, aqui, a questão da dimensão do sonho será evocada:

³¹⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 39 .

³¹¹ Vide nota 204.

³¹² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 102-3.

³¹³ *Ibid.*

Quando pude raciocinar, juntar duas ideias, em suma: quando despertei deste pesadelo alucinante, infernal, que fora só a realidade, *a realidade inverosímil* –
– achei-me preso num calabouço do governo civil, guardado à vista por uma sentinela...³¹⁴

O último capítulo, o VIII, fará, em jeito de epílogo, uma espécie de balanço da confissão. Neste (aliás, neste e no subcapítulo seguinte, efectivamente o último), Lúcio resumirá, em traços largos, o seu julgamento e alguns momentos da vida na prisão. Quase até ao final da história, o registo do narrador parece alterar-se significativamente, na medida em que se reporta, particularmente durante a estadia na prisão, a uma caracterização simples, quase seca dos factos, em oposição ao discurso marcadamente ambíguo e plurisignificativo que distingue, na generalidade, *A Confissão de Lúcio*. De facto, parece que estas descrições servem o propósito de destacar dados concretos, de um teor aparentemente mais «realista» – como se Lúcio tivesse o intuito de fornecer um efeito do *real* fidedigno, e, desta maneira, tornar mais credível a narrativa.

Os últimos três parágrafos definirão um regresso ao registo que determina a nota introdutória, regressando-se também à dicotomia de registos real/ficcional a que temos aludido:

Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverosímil – *embora verdadeira*.

Assim eu, para que lograsse ser acreditado, tive primeiro que expiar, em silêncio, durante dez anos, um crime que não cometi...

A vida...³¹⁵

O último parágrafo é bem mais significativo que à partida parece: tal como refere Cabral Martins na contracapa da edição citada de *A Confissão de Lúcio*, esta é «a história de um artista que é capaz de criar vida, e não só arte»³¹⁶, algo que o final da narrativa verdadeiramente evidencia, estabelecendo mais uma ponte – a derradeira – entre os domínios do real e do ficcional, ou, se quisermos, entre a vida e a literatura.

³¹⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 123. Não deixa de ser curioso – muito embora o facto resulte, com toda a certeza, de uma coincidência extraordinária – que a situação descrita – o despertar de um pesadelo após a morte de alguém próximo – seja semelhante ao que acontece a Fred Madison em *Lost Highway*.

³¹⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 129.

³¹⁶ Vide contracapa da edição citada.

5.5. *Literatura e vida*

A relação de *A Confissão de Lúcio* com a representação da noção de *real* estabelece, no seguimento da questão que trabalhamos anteriormente, uma analogia com uma outra dicotomia essencial: a da vida/literatura. Com efeito, como já referimos, são frequentes as alusões, sobretudo por parte de Ricardo, à «maldita literatura», normalmente evocadas no remate de um qualquer raciocínio.

Esta ligação parece, contudo, transcender a obra citada. Numa carta dirigida a Pessoa, datada de 26 de Fevereiro de 1913, Sá-Carneiro abordará a mesma a propósito da recordação de um livro de ilustrações que lia na infância, como já evidenciámos: «E isto não é literatura – será apenas expressão literária de uma realidade. E quem me dirá se me enganei ou não?»³¹⁷. A frase parece evocar uma passagem de *A Confissão de Lúcio*, respeitante a uma revelação que Ricardo faz a Lúcio, e que se relaciona, do mesmo modo, com a incorporação de registos ficcionais/reais:

Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os snobismos de Vila-Nova. Porém, nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. Quando muito, **sentido já como literatura**. Efectivamente o poeta explicara-me, uma noite:

– Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, **quando elas nascem, já venham literalizadas...**³¹⁸

Do mesmo modo, a captação do *real* em Ricardo encontra-se subordinada a uma certa «literalização» de determinados momentos, como o poeta nos evocará adiante:

“Para mim, o que pode haver de sensível no amor, é uma saia branca a sacudir o ar, um laço de cetim que mãos esguias enastram, uma cintura que se verga, uma madeixa perdida que o vento desfez, uma canção ciciada em lábios de ouro e de vinte anos, a flor que a boca de uma mulher trincou...”³¹⁹

Não surpreende, por isso, que Ricardo evoque ciclicamente a «maldita literatura» como meio de explicar – e, de algum modo, amaldiçoar – esta vivência *pela e através* da literatura:

³¹⁷ Vide nota 160.

³¹⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 39.

³¹⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 50.

"Porque afinal essa sua vida – “a vida de todos os dias” – é a única que eu amo. Simplesmente não a posso existir... E orgulho-me tanto de não a poder viver... orgulho me tanto de não ser feliz... Cá estamos: **a maldita literatura...**”³²⁰

"...E aí tem o assunto para uma das suas novelas: um homem que, à força de se concentrar, desaparecesse da vida — imigrado no seu mundo interior...

"Não lhe digo eu? **A maldita literatura...**”³²¹

Lúcio enfatizará igualmente a questão, o que contribui também para reforçar o grau de duplicidade existente entre as duas personagens, como já vimos atrás (*vide* capítulo 4, «*Afectos, ternuras: representação do(s) sujeito(s) em A Confissão de Lúcio*»): «Fora-me muito desagradável o encontro que viera pôr termo ao meu isolamento de há seis meses. Porém, ao mesmo tempo, no fundo, a verdade é que eu não o lastimava. **Sempre a literatura...**»³²². De resto, como já o dissemos, a literatura desempenha uma função unificadora na relação dos dois escritores³²³.

A ligação entre os dois registos (real/ficcional) será de tal modo vinculada, que em determinadas passagens da narrativa os mesmos parecem fundir-se perante as personagens. É o que acontecerá a Lúcio, durante a leitura da última obra redigida a Marta e Ricardo, como aliás já evocámos atrás³²⁴: «Mas, juntamente com a ideia lúcida que descrevi, sugerira-se-me durante a leitura outra ideia muito estrambólica. Fora isto: pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade»³²⁵.

A inversão de funções é significativa, até porque, ao longo da narrativa, o leitor será permanentemente interpelado por passagens que tendem a evocar a presença do artifício literário no interior da narrativa. São vários os exemplos, iniciados, desde logo, durante a nota introdutória, com a referência à condição de artista inerente a Lúcio: «*Depois, a vítima um poeta – um artista. A mulher romantizara-se desaparecendo. Eu era um herói, no fim de contas. E um herói com laivos de mistério, o que mais me aureolava*»³²⁶. O universo romanesco será repetido durante o jantar com Ricardo no Pavilhão de Armenonville, a propósito da descrição feita por Lúcio do local:

Tive sempre muito afecto ao célebre restaurante. Não sei... O seu cenário literário (porque o lemos em novelas), a grande sala de tapete vermelho e, ao

³²⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 46-7 .

³²¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 50 .

³²² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 114 .

³²³ *Vide* capítulo 4, «*Afectos, ternuras: representação do(s) sujeito(s) em A Confissão de Lúcio*», nota 247.

³²⁴ *Vide* nota 313.

³²⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 102-3.

³²⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 12.

fundo, a escadaria; as árvores românticas que exteriormente o ensombram, o pequeno lago — tudo isso, naquela atmosfera de grande vida, me evocava por uma saudade longínqua, subtil, bruxuleante, a recordação astral de certa aventura amorosa que eu nunca vivera. Luar de outono, folhas secas, beijos e champanhe...³²⁷

Nos mesmos moldes, o escritor procurará preencher os vazios da memória, no início da sua relação com Marta, com uma reflexão bastante evocativa: «A verdade simples era esta: eu sabia apenas que devera ter havido seguramente um primeiro encontro de mãos, uma primeira mordedura nas bocas... como em todos os romances...»³²⁸. Nos últimos capítulos, corroborando a imagem de artista incompreendido fixada logo no início da narrativa, Lúcio justificará a relativa condescendência por parte do júri que o condena mediante o mesmo tipo de analogia: «No meu crime subentenderam-se causas passionais, seguramente. A minha atitude era romanesca de esfíngica. Assim pairou sobre tudo um vago ar de mistério. Daí, a benevolência do júri.»³²⁹. E, finalmente, durante a sua estadia na prisão, a referência à conversa que tem com um companheiro da prisão sobre a possibilidade de se guardarem as horas mais belas da vida parece constituir, para além da relação intertextual óbvia com *O Fixador de Instantes*³³⁰, uma espécie de «meta-escrita» d’*A Confissão de Lúcio*: «Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto!»³³¹.

Mas o aspecto que evidencia de um modo mais profundo a relação entre registos reais e ficcionais diz respeito à ligação que parece existir entre as vivências do narrador e trabalhos literários escritos pelo mesmo. Neste sentido, a redacção de um novo – e derradeiro – volume de novelas por parte de Lúcio («o último que devia escrever...»³³², como dirá, de modo significativo), parece antecipar o desenlace trágico próximo. O clima de desalento face a este desfecho parece-nos evidente:

Meus tristes sonhos, meus grandes cadernos de projectos — acumulei-vos...
acumulei-vos numa ascensão, e por fim tudo ruiu em destroços... Etéreo construtor
de torres que nunca se erguem, de catedrais que nunca se sagraram... Pobres torres
de luar... pobres catedrais de neblina...³³³

³²⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 53-4.

³²⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 92.

³²⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 125.

³³⁰ Vide capítulo 7, «Da Confissão à Narrativa: a construção textual», nota 444.

³³¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 128.

³³² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 91.

³³³ *Ibid.* Destaque-se ainda a relação muito próxima, dos pontos de vista formal e temático, que a passagem estabelece com textos poéticos do autor (veja-se, por exemplo, «Apoteose»).

O mesmo tipo de ligação poderá ser estabelecido com a última peça escrita por Lúcio, *A Chama*, não só no que diz respeito à conclusão do texto (como referiremos à frente, parece haver uma relação muito próxima com o efeito surpreendente do mesmo e o desfecho de algum modo inesperado da narrativa³³⁴), como no que se refere ao destino final da obra: a sua destruição, pelo fogo (antevendo, de algum modo, as mortes iminentes), antecedida por uma manifestação de violência («Quebrei as relações com um e com outros, e exigi que me entregassem todas as cópias do manuscrito e os papéis. A minha exigência foi estranhada – lembro-me bem – sobretudo pelo modo violento como a fiz.»³³⁵) que evoca o mesmo fulgor com que Lúcio viverá a relação com Marta/Ricardo. De resto, a definição que o escritor fará deste novo acto de *A Chama* estender-se-á, significativamente, ao modo como podemos encarar a sua relação com o poeta e com a sua mulher: «o acto novo era profundo e inquietador; rasgava véus sobre o Além»³³⁶.

5.6. *Marta e a dimensão onírica*

Determinámos atrás o modo como a construção do *real* se subalterna, de algum modo, à perspectiva do sujeito que nele vive, bem como as articulações entre registos reais e ficcionais que daí advêm. E, neste âmbito, há uma personagem que se articula de um modo extremamente profícuo no âmbito da construção do *real*: Marta, a mulher – pelo menos aparente – de Ricardo de Loureiro.

O primeiro contacto com a personagem é envolto num ambiente facilmente atribuível à dimensão do sonho, numa percepção do espaço e do tempo particularmente difusa, o que parece indiciar, desde logo, a natureza da personagem:

Fui pouco a pouco distinguindo os objectos... E, de súbito, sem saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado em um sofá, conversando com o poeta e a sua companheira...

Sim. Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta — era este o nome da esposa de Ricardo.

Enfim, eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor o seu limiar, tivesse regressado a um mundo de sonhos.³³⁷

³³⁴ Vide capítulo 7, «Da Confissão à Narrativa: a construção textual».

³³⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 116.

³³⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 117.

³³⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 59 .

Esta apreensão dos acontecimentos, nitidamente fragmentada, manter-se-á até ao momento em que Lúcio ficará sozinho no seu quarto, regressando, só então, a um certo estado de consciência:

Mal cheguei ao meu quarto, deitei-me, adormeci... E foi só então que me tornaram os sentidos. Efectivamente, ao adormecer, tive a sensação estonteante de acordar de um longo desmaio, regressando agora à vida... Não posso descrever melhor esta incoerência, mas foi assim.³³⁸

Assim, para além de indiciar a representação de Marta enquanto algo disseminado e dependente da interpretação do *eu*, Lúcio denuncia também, de um modo mais ou menos directo, as estreitas ligações entre os domínios do sonho e da realidade, numa analogia muito próxima da dicotomia real/ficcional referida anteriormente. É aliás significativo, na primeira passagem, que se refira um regresso ao mundo do sonhos (a forma do verbo aparece, inclusive, destacada), o que parece indiciar que este é, de facto, o mundo permanente de Lúcio (e não a sua dimensão, digamos, mais «real»³³⁹). E, como se não bastasse, este irá ainda concluir a narração do episódio com um parêntese que evoca, significativamente, a nota introdutória: «(E, entre parênteses, convém-me acentuar que meço muito bem a estranheza de quanto deixo escrito. Logo no princípio referi que a minha coragem seria a de dizer toda a verdade, ainda quando ela não fosse verosímil.)»³⁴⁰. Reforça-se, portanto, novamente, a dificuldade em percepcionar um *real* objectivo, num momento significativo: após o primeiro contacto com Marta.

O universo dos sonhos será revisitado após a descoberta, por parte de Lúcio, do seu amor por Marta. Mas o ambiente evocado será marcadamente negativo, justamente pela impossibilidade de regressar, ou permanecer, em tal universo – como já o referimos, o seu mundo permanente: «O espírito fendera-se-me numa oscilação temível; um arrepio contínuo me varava a carne zigzagueantemente. Não dormia, **nem sequer sonhava**. Tudo eram linhas quebradas em meu redor, manchas de luz podre, ruídos dissonantes...»³⁴¹. A passagem é, de resto, reforçada com um paradoxo significativo: se Lúcio não consegue efectivamente dormir, não poderá sonhar – pelo menos, se entendermos o termo na sua acepção corrente. Neste sentido, comprova-se a abrangência do sonho a outros domínios e o facto de o mesmo se fundir, em larga medida, com o domínio do *real*.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ A este propósito, será significativo recordar um outro texto de Sá-Carneiro: «O Homem dos Sonhos». Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, pp. 101-13.

³⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 59.

³⁴¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 73 [sublinhado nosso].

A questão relaciona-se também com o carácter *disperso* intrínseco à imagem de Marta, o que se antevê, desde logo, na primeira caracterização concreta que Lúcio consegue fazer da mesma, sobretudo da sua «carne» – e o adjectivo essencial para a descrever será enfatizado –, «mordorada, dura, *fugitiva*»³⁴². Para além disso, ao longo da narrativa, Marta será sempre evocada numa dimensão constante do *possível*. São vários os exemplos:

Sim. Ainda hoje me é **impossível** dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta — era este o nome da esposa de Ricardo.³⁴³

De resto eu apenas sabia que se tratara de uma alucinação, porque era **impossível** explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma. Ainda que na realidade o seu corpo se dissolvesse devido aos lugares que ocupávamos na sala — presumivelmente só eu o teria notado.³⁴⁴

Esquecera as minhas repugnâncias; o que me oscilava agora era outra dúvida: apesar de os nossos corpos se emaranharem, se incrustarem, de ela ter sido minha, toda minha — começou a parecer-me, não sei por que, que nunca a possuía inteiramente: mesmo que não era **possível** possuir aquele corpo inteiramente por uma **impossibilidade** física qualquer: assim como se ela fosse do meu sexo!³⁴⁵

E o meu esquecimento era tão grande que, a bem dizer, eu não tinha a sensação de haver esquecido esses episódios: parecia-me **impossível** recordá-los, como impossível é recordarmo-nos de coisas que nunca sucederam.³⁴⁶

De modo que, depois de ela sair, eu não pude recordar-me do meu beijo de fogo — foi-me **impossível** relembra-lo numa estranha dúvida...³⁴⁷

O mesmo raciocínio poderá ser estabelecido no âmbito da dicotomia realidade/irrealidade, que aparece, também, associada à indefinição da personagem. A questão começa por ser manifestada a partir do momento em que Lúcio procura perceber a origem de Marta:

Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo, mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; *ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?*³⁴⁸

³⁴² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 60 .

³⁴³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 59 [sublinhado nosso].

³⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 67 [sublinhado nosso].

³⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 89 .

³⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 92 [sublinhado nosso].

³⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 96 [sublinhado nosso].

³⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 66 .

A questão voltará a ser evocada num momento significativo: durante o súbito «desaparecimento» de Marta durante a execução da peça de Narciso do Amaral:

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. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...*³⁴⁹

É curioso que tal suceda durante a execução de uma música, na medida em que parece reforçar-se o papel da arte como motor de evasão — aliás, o próprio Lúcio irá justificar o acontecimento a partir dessa mesma analogia. Mas, sobretudo, o episódio irá preparar o leitor para a estranha natureza de Ricardo/Marta, revelada no final da narrativa.

Será, de resto, esta permanente indefinição que levará Lúcio a questionar e a procurar preencher os espaços vazios deixados pela irrealidade da personagem, chegando ao ponto de correr «a casa do artista, a vê-la, a certificar-me da sua realidade — a certificar-me de que nem tudo era loucura: *pelo menos ela existia*»³⁵⁰ ou investigar o seu passado por intermédio de questionários a outras personagens próximas de Ricardo. O facto de estas diligências se revelarem infrutíferas — o que, por si, já parece relevante — mas, sobretudo, a estranheza com que tais indagações serão recebidas parece, cada vez mais, comprovar que Marta é uma realidade sua:

Mas logo de começo não tive mãos em mim, e, interrompendo-me, me pus a fazer-lhe perguntas directas, ainda que um tanto vagas, sobre a mulher do meu amigo. Luís de Monforte ouviu-as como se as estranhasse — *mas não por elas próprias, só por virem da minha parte*; e respondeu-me chocado, iludindo-as, como se as minhas perguntas fossem indiscrições a que seria pouco correcto responder.

O mesmo — coisa curiosa — me sucedeu junto de todos quantos interroguei.
(...)

Pois todos me ouviram como se nada de propriamente estranho, de misterioso, houvesse no assunto sobre o qual as minhas perguntas recaíam — apenas como se fosse indelicado, *como se fosse estranho da minha parte tocar nesse assunto*.³⁵¹

Por outro lado, este *mistério* que envolve a personagem de Marta acabará por funcionar como propulsor da atracção sentida por Lúcio. Não será à toa que este o evocará como «a beleza única da [sua] existência»³⁵² ou que, mais tarde, após a descoberta da existência de outros amantes, determine o sentimento de raiva que o afecta deste modo: «O meu orgulho só não admitia segredos. E em Marta era tudo

³⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de — *op. cit.*, pp. 66-7 .

³⁵⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de — *op. cit.*, p. 68 .

³⁵¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de — *op. cit.*, pp. 69-70 .

³⁵² SÁ-CARNEIRO, Mário de — *op. cit.*, p. 73.

mistério. Daí a minha angústia — *daí o meu ciúme*»³⁵³. Nesta perspectiva, o *mistério* funcionará como motor da intriga – e da vida. E sua decifração, que causa medo, «um grande medo»³⁵⁴ (numa relação muito próxima com o receio, por parte de Ricardo, das dançarinas de *music-halls*), é justamente o amor sentido por Marta – ou a aceitação da impossibilidade de que tal amor seja consumado. Daí que o sentimento dúbio, por parte de Lúcio, em possuir Marta se assemelhe tanto ao que evocara Ricardo, durante as conversas com Lúcio em Paris, a propósito do *desconhecido* (palavra que, de resto, será significativamente destacada):

Com efeito a sua carne de forma alguma me repugnava numa sensação de enjoo – a sua carne só me repugnava numa sensação de monstruosidade, de *desconhecido*: eu tinha nojo do seu corpo como sempre tive nojo dos epilépticos, dos loucos, dos feiticeiros, dos iluminados, dos reis, dos papas – da gente que o mistério grifou...³⁵⁵

Paralelamente, acentuando este clima de permanente mistério, a aproximação, por parte de Lúcio, de Marta surge com o consentimento de Ricardo, o que será evidenciado por vários sinais: a mudança de lugar, por parte do poeta, alegadamente devido a uma corrente de ar, permitindo assim que os amantes fiquem juntos à mesa³⁵⁶ ou o facto de, durante as viagens de automóvel, Ricardo ir nos lugares da frente, de modo a possibilitar o enlaçamento de mãos, nos bancos de trás, entre Lúcio e Marta³⁵⁷. Lúcio aceitará, do mesmo modo, a relação sem qualquer constrangimento – pelo menos no seu início³⁵⁸ – de um modo que, embora «lúcido», parece marcado por uma percepção difusa dos acontecimentos, o que nos parece remeter, mais uma vez, para a difícil separação entre sonho e realidade:

Entanto a minha lucidez continuava. Nenhuma ideia estranha feria o meu espírito, nenhuma hesitação, nenhum remorso... E contudo sabia-me arrastado, deliciosamente arrastado, em uma nuvem de luz que me encerrava todo e me aturdiá os sentidos — *mas não deixava ver*, embora eu tivesse a certeza de que eles me existiam bem lúcidos. *Era como se houvesse guardado o meu espírito numa gaveta...*³⁵⁹

³⁵³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 97 .

³⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 73.

³⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 99 .

³⁵⁶ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 74.

³⁵⁷ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 107.

³⁵⁸ A questão não terá, de facto, uma evolução linear ao longo da narrativa, oscilando, a partir de certo ponto, em sentimentos ambíguos: a dado momento, Lúcio designará a sua relação com Marta como um «crime» (vide p. 81), o que reforçará, de resto, ainda mais, o carácter confessional da história.

³⁵⁹ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 75 . Esta ausência de remorsos será de algum modo explicada pelo próprio Lúcio por intermédio de uma justificação que alude, novamente, à problemática relação entre discurso real (ou sincero) e ficcional: «Se lhe mentia – estimava-o entretanto com o mesmo afecto. Mentir não é menos querer.» (vide p. 80).

A passagem reforça ainda um aspecto que evidenciámos atrás, e que se relaciona necessariamente com a percepção do *real* por parte de Lúcio: a relação metafórica de *luz*, que não ocorre enquanto sinónimo de clarividência, mas antes de ofuscação e, portanto, condicionadora de uma apreensão confusa dos acontecimentos. Aliás, após a *posse* de Marta, esta relação simbólica voltará a ser evocada: «Amava-a, e ela queria-me também decerto... dava-se-me toda em luz... Que me faltava?...»³⁶⁰.

Mas o exemplo mais significativo desta representação fragmentada das personagens e do *real* surgirá no episódio da não reflexão no espelho de Ricardo:

“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 reflectido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projectado no espelho. *Só não via a minha imagem...* Ah! não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, *foi uma sensação de orgulho*.

Porém, reflectindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não dissera nada disto. Apenas eu — numa reminiscência muito complicada e muito estranha — me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo devera ter dito.”³⁶¹

A passagem é significativa por evocar várias problemáticas já evidenciadas. Em primeiro lugar, é relevante que tal episódio surja precisamente na sequência do primeiro encontro sexual entre Lúcio e Marta, pelo que será justo dizer que, em função disso, a representação de Ricardo se esfumará simbolicamente, potenciando, conseqüentemente, um maior destaque da imagem da sua mulher. Por outro lado, o orgulho evocado pelo poeta relaciona-se com a ideia do orgulho criador que o mesmo salientará na sequência da sua «confissão» a Lúcio, antes do desenlace. Neste sentido, a *posse*, por parte de Lúcio, de Marta (ou vice-versa, como o próprio evocará em determinado ponto da narrativa³⁶²) constitui o mais claro indício do sucesso da criação de Ricardo. Para além disso, é significativo que o momento ocorra após a redacção do último verso por parte do poeta: as relações íntimas entre registos literário e *real* voltam a ser evocadas. Finalmente, a percepção difusa do episódio por parte de Lúcio, evidenciada no segundo parágrafo citado, reforça a ideia de que o processo de duplicidade de Ricardo/Marta resulta de representações que o próprio parece fazer das personagens. Por esse motivo,

³⁶⁰ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 80.

³⁶¹ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 77.

³⁶² Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 76: «... E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...».

Lúcio não conseguirá, como já evocámos, descortinar, em Marta, um *passado* (vide capítulo 4, «*Afectos, ternuras: representação do(s) sujeito(s) em A Confissão de Lúcio*»), ou mesmo um *presente*:

Depois, olhando melhor, nem era só do seu passado que eu ignorava tudo – também duvidava do seu presente. Que faria Marta durante as horas que não vivíamos juntos? Era extraordinário! Nunca me falara delas; nem para me contar o mais pequenino episódio — qualquer desses episódios fúteis que todas as mulheres, que todos nós nos apressamos a narrar, narramos maquinalmente, ainda os mais reservados...

*Sim, em verdade, era como se não vivesse quando estava longe de mim.*³⁶³

Tudo parece apontar para uma dimensão fictícia de Marta. Da sua imagem dispersa («As suas feições escapavam-me como nos fogem as personagens dos sonhos»³⁶⁴), Lúcio apenas conseguirá registar como permanente o seu perfume, embora acabe por advogar que «um perfume é uma irrealidade»³⁶⁵. É por esse motivo que a personagem nunca mostrará preocupações a propósito das suas imprudências («Sim, ela nunca tinha desses receios. Era como se tal nos não pudesse acontecer — *tal como se nós nos não beijássemos...*»³⁶⁶) ou que a sua suposta morte se cifre, significativamente, num súbito desaparecimento: «Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...»³⁶⁷.

Uma outra conclusão parece ainda resultar da representação desta personagem: se, como constantemente evocámos, Lúcio é o criador do *real* na narrativa, isto é, se é dele que depende a realidade circundante, então será justo interpretar Marta com um seu modo de representar Ricardo – o que reforça, de resto, o carácter da sua «confissão». Por outras palavras: será verdade que Ricardo apresentará Marta como criação do próprio, mas parece também ser verdade que, pelas questões de construção do *real* acima referidas, esta ideia possa ser também atribuída a Lúcio e aos seus modos de ver o mundo. A narrativa, fortemente condicionada por questões de duplicidade e de impossibilidade de percepção de um único *real* objectivo, parece assim viver destas duas interpretações.

³⁶³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 82 .

³⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 83.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 86.

³⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 123. Parece haver neste desvanecimento uma forte relação com o domínio literário, na medida em que se estabelece uma analogia muito próxima com a última obra escrita por Lúcio (*A Chama*) e, particularmente, com o seu destino final: a consumação pelo fogo.

6. *Um vago tempo asiático – a vivência do tempo*

Como se viu, a natureza de um documento como uma confissão – e, ainda mais, enquadrada no âmbito de um texto literário – não é, de todo, fidedigna para apurar uma só verdade, um só registo de factos. Provavelmente mais do que qualquer outro registo, a confissão encontra-se subordinada à experiência humana, sobretudo no que toca à reconstituição do tempo a partir da memória. E é este registo que Sá-Carneiro, a partir de um trabalho de escrita rigoroso, consegue reproduzir fielmente, realçando, ainda que nem sempre de um modo totalmente perceptível à primeira vista, as dificuldades relativas à reconstituição temporal que o mesmo comporta.

6.1. *O texto narrativo e a expressão do tempo*

A expressão do tempo é, reconhecidamente, um dos elementos mais pertinentes no âmbito do texto narrativo. Na generalidade, a progressão da acção depende do modo como o narrador modela as diferentes variáveis (tempo cronológico, tempo do discurso, tempo psicológico...) e as apresenta ao narratário.

Maria Alzira Seixo debruça-se sobre esta questão de um modo acutilante. No estudo *Para uma Expressão do Tempo no Romance Português*, Seixo começa por salientar que a definição do ser humano se encontra dependente, essencialmente, de duas coordenadas: espaço e tempo. Cada uma destas coordenadas marca o sujeito diferentemente: a primeira acentua uma certa sensação de segurança, ao passo que a segunda, pelo contrário, determina um sentimento de inquietação constante. E, no domínio da comunicação literária, a questão complexifica-se, uma vez que encontramos duas vivências diferentes no que diz respeito ao fruidor e ao criador de uma obra de arte: enquanto que o primeiro procura, numa obra, o «permanente» – e, em justa medida, o tranquilizador –, o segundo não é, na generalidade, marcado por qualquer efeito de tranquilidade, na medida em que qualquer processo de criação se integra na sua própria existência temporal. Neste sentido, para Seixo, o objecto do presente estudo «não é a vivência de tempo expressa na obra mas a *manifestação* do tempo que nela é vivido»³⁶⁸.

³⁶⁸ SEIXO, Maria Alzira – *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. 2.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 20.

Neste sentido, a forma literária – particularmente o romance – é uma arte do tempo. Para além das vertentes fundamentais da narratologia – tempo da personagem, da acção, do espaço, etc. – outros factores depreendem-se a partir de uma mudança de atitude do romancista que, embora iniciada antes, é plenamente visível no Modernismo: a eleição do homem e da vida como matérias-primas fundamentais (de resto, dois dos motivos fulcrais d’*A Confissão de Lúcio*), o que permitirá um maior enfoque no interior humano, revelando a sua complexidade e incoerência próprias, mediante um tempo interior não linear. Neste sentido, o autor “[deixa] entrever a sua perplexidade perante o desenrolar da obra, incluindo-se a si próprio nela para melhor patentear as suas dúvidas e a sua impotência em dominar a matéria que se lhe apresenta”³⁶⁹.

O romance moderno coloca, pois, de lado a noção de tempo objectivo, em prol de uma linha que se relaciona, partindo dos pressupostos de Bergson, com a noção de *durée* – de «um tempo *quantitativo*, espesso e resistente, espécie de continuidade íntima que só pode existir e definir-se em relação a uma consciência»³⁷⁰, pelo que

o tempo passa a ser encarado não já como um vasto campo em que se inscrevem, por assim dizer, os fenómenos humanos, mas sim como a qualidade que esses mesmos fenómenos nele imprimem, enchendo-o e dando-lhe forma, valorizando-o por si próprios e não por uma medida exterior convencional. Homem e tempo existindo interdependentemente e um em função do outro, o próprio ser do tempo anula-se sem a quantificação do humano.³⁷¹

De acordo com Seixo, tais questões vêm contribuir, de algum modo, para uma interiorização do romance moderno. E, a este propósito, a autora citará Proust e *A La Recherche du Temps Perdu*, pelo desenvolvimento da narrativa a partir da recordação; Joyce e *Ulysses*, pelo uso do monólogo interior como base de construção da narrativa e pela abolição de tempos narrativos «fortes» e «fracos»; Gide e Huxley, pela multiplicidade de pontos de vista fornecidos em *Le Faux-Monnayeurs* e *Contraponto*, respectivamente; ou Falkner, pelo favorecimento da integração – e não apreensão, por parte do leitor, dos acontecimentos narrados.

No que diz respeito ao trabalho de textos literários portugueses, a obra de Seixo tem como objectivo principal estudar a expressão do tempo em autores como Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Maria Judite de Carvalho ou Augusto Abelaira. O nome

³⁶⁹ SEIXO, Maria Alzira, *op. cit.*, pp. 17-8. A esta problemática não serão alheias algumas condicionantes do período em questão. Seixo destaca, a título de exemplo, as evoluções científicas de então, como as propostas de Einstein no que diz respeito à destruição de uma perspectiva única de universo e, inerentemente, a variabilidade do espaço e do tempo segundo o ponto de vista de quem vê.

³⁷⁰ SEIXO, Maria Alzira – *op. cit.*, p. 18.

³⁷¹ SEIXO, Maria Alzira – *op. cit.*, p. 20.

de Mário de Sá-Carneiro é destacado, entre outros, como precursor de algumas técnicas e procedimentos que terão influenciado estes autores, nomeadamente na «tentativa de exprimir o tempo humano sob a forma de romance» e pelo seu contributo, ainda que partindo, muitas vezes de estruturas não romanescas, na criação de uma «atitude narrativa específica que se traduz no emprego de novos processos»³⁷². Por outro lado, destaca-se o facto de *A Confissão de Lúcio* conter, na sua génese, o objectivo principal do estudo – as relações íntimas entre tempo e romance –, bem como o facto de a obra ser pioneira na questão da divisão do sujeito.

6.2. A confissão e a dependência da memória

A Confissão de Lúcio é uma narrativa desenvolvida a partir da perspectiva de um sujeito participante na acção. Esta dista cerca de dez anos do tempo «presente», embora o narrador procure, na medida do possível, aproximar os dois tempos. É aliás frequente o uso de advérbios como «hoje» na narração de acontecimentos já vividos, permitindo uma aproximação relativamente ao tempo contado e, simultaneamente, um esquecimento do presente³⁷³. E, ainda que, aparentemente, a finalidade do narrador seja o de contar a história o mais objectivamente possível, o facto de a mesma ser reconstituída a partir da memória remete-nos para uma visão determinada por um ponto de vista muito pouco isento.

Com efeito, recorde-se que Lúcio pretende contar a sua história assentando em «factos», num registo não-ficcional. Ora, como refere Paula Morão³⁷⁴, esta «confissão», enunciada deste modo, implica um recurso à memória associativa e à reconstituição de um tempo em *flashback*, estando por isso dependente de fenómenos de selecção e distorção que irão, aliás, contribuir para uma representação do sujeito de algum modo reconstruída e descontínua. Neste sentido, «a retrospecção acarreta uma paragem artificial da consciência presente, ao mesmo tempo que procede à hipertrofia do passado»³⁷⁵, pelo que a noção de confissão entendida enquanto «mero documento» nos aparece, desde logo, subvertida. De resto, este esbatimento de fronteiras entre o discurso ficcional e o ligado ao memorialismo é intrínseco à natureza do registo confessional:

³⁷² SEIXO, Maria Alzira – *op. cit.*, p. 14.

³⁷³ Vide SEIXO, Maria Alzira – *op. cit.*, pp. 41-2.

³⁷⁴ MORÃO, Paula – «Mário de Sá-Carneiro» in *Viagem na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

³⁷⁵ MORÃO, Paula, *op. cit.*, p. 47.

A «confissão», «documento» que é suposto revelar uma verdade oculta, procederá portanto pelos mecanismos ficcionais que são os dos géneros narrativos ligados ao memorialismo: estabelecer a verdade dos factos obriga a trabalho sobre o que se esqueceu e à escrita disso, em tensão com a intensidade emocional do rememorado e com as lacunas criadas por ele ou pelos lapsos de tempo entretanto decorridos.³⁷⁶

Por outro lado, é interessante verificar que tais lacunas e lapsos são, de algum modo, «contrabalançados» com dois motivos, aliás fulcrais no trabalho de escrita de Sá-Carneiro: as questões do *mistério* e do *sonho*.

Maria Alzira Seixo regista o facto de o *mistério* se relacionar com a questão da construção memorialista pela circunstância de aparecer sempre ou por intermédio de acontecimentos fantásticos; inexplicáveis – e aqui o mistério aparece num sentido mais imediato, revelado no momento – ou a partir de decisões tomadas pelas personagens sem que se adivinhe uma motivação emocional plausível – isto é, não um mistério que se sente, mas sim inerente às próprias personagens, e que só é rememorado, de uma maneira reflexiva e distante, pelo narrador no tempo «presente».

O mesmo tipo de analogia pode ser estabelecida entre a questão do *sonho* e a memória. São vários os momentos, como já vimos no capítulo anterior, em que Lúcio se depara com um ambiente irreal, com uma dimensão de sonho. E, como reforça Cabral Martins, esta intersecção sonho/realidade, para além de evocar um outro nível de realidade, manifesta-se sobretudo nas memórias menos exactas, mais duvidosas:

...é como se Lúcio andasse perdido entre imagens, e desse conta de que a memória, os sonhos e as próprias palavras são tudo o que temos, além do imediato banal e dos seus feitos, e fosse vítima dessa invasão das imagens, dessa aceleração das imagens até tudo oscilar e se desfazer³⁷⁷

Cabral Martins salienta, igualmente, um outro aspecto no âmbito do ambiente de sonho: a sugestão do facto de tudo se parecer com outra coisa. Para além de tal aspecto se encontrar relacionado com a construção de certo modo auto-referencial e circular da própria narrativa, ele encontra-se também associado ao papel da memória enquanto princípio gerador de identidade. Recorde-se que tais sensações de *déjà vu* surgem, na sua maior plenitude, durante o julgamento de Lúcio e nos dez anos de encarceramento posteriores, culminando com a seguinte passagem: «Acho-me tranquilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ MARTINS, Fernando Cabral, «Os Vasos Comunicantes» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 140.

o passado de um outro. *Permaneci, mas já não me sou.*»³⁷⁸. Neste sentido, a «proliferação interseccionista das imagens fere sem remédio o princípio de identidade»³⁷⁹. Ou como diria Nuno Júdice, numa alusão à organização dos poemas de *Dispersão* (mas com igual relevância no contexto de *A Confissão de Lúcio*), é o espaço, «interiorizado», e o tempo «esvaziado do seu curso linear», que moldam, numa «sensação caótica», a personagem³⁸⁰.

6.3. A gestão do tempo: esquecimento e recordação

Como vimos, a progressão de *A Confissão de Lúcio* encontra-se dependente de um tempo interior – o de Lúcio. Enquanto narrador da sua confissão, é ele quem define o ritmo da obra e cada um dos acontecimentos subsequentes; absorvido no seu mundo interior, só conta aquilo que lhe interessa, de um modo cronologicamente pouco exacto, pelo que temos acesso a uma representação de certo modo fragmentada da personagem. Tal dispersão não se deve, embora à primeira vista pareça, à «atitude emocionada de quem recorda para contar e não consegue seguir fielmente um fio narrativo»³⁸¹, pois o narrador apresenta-se no momento presente aparentemente calmo e descomprometido. O que encontramos, de facto, é um sujeito que selecciona e enfatiza os acontecimentos e passagens mais pertinentes para a compreensão da confissão. Há, se quisermos, um relativo controlo da descrição do «seu» tempo, embora à primeira vista tal não pareça suceder-se. Neste sentido, a questão da fragmentação que parece afectar a progressão temporal dos episódios descritos – os cortes, retrocessos, parêntesis, etc. – mostram, ainda que não o façam numa sucessão de tempo linear, o isolamento e ênfase de determinados momentos – aqueles que serão fulcrais para o entendimento da história. Podemos comprová-lo em vários momentos da narrativa.

De um modo geral, a crescente aproximação, por parte de Lúcio, a Marta traduz-se numa passagem entre capítulos reflexiva de um clima de inquietação: com efeito, a sucessão entre períodos de calma e de desordem é constante – ainda que todas estes momentos, descritos de um modo muito pouco linear, sejam interdependentes e sigam

³⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 129.

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ JÚDICE, Nuno, «O século XIX e o Modernismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990, pp. 111 e segs..

³⁸¹ SEIXO, Maria Alzira – *op. cit.*, p. 42.

uma lógica de *fatum*, de um destino onde nada poderia deter o curso dos acontecimentos.

Em vários momentos, deparamo-nos com uma memória aparentemente selectiva por parte de Lúcio: é só quando este descobre o seu amor por Marta que se começa a recordar de alguns pormenores da sua origem (neste caso, de pormenores da carta de Ricardo que refere viver com alguém³⁸²); já de regresso a Paris, Lúcio deliberadamente esquece o seu episódio com Marta e, numa alusão muito significativa à forte relação entre existência e memória, declarará, no seguimento: «*esquecer é não ter sido*»³⁸³, justificando o seu acto mais à frente: «Somos sempre assim: O tempo vai passando, e tudo se nos volve saudoso – sofrimento, dores até, desilusões...»³⁸⁴ e culminando neste passagem:

Não comprava jornais portugueses. Se vinha no *Matin* qualquer telegrama de Lisboa, não o lia: e assim, em verdade quasi triunfara esquecer-me de quem era... Entre a multidão cosmopolita, criava-me alguém sem pátria, sem amarras, sem raízes em todo o mundo.³⁸⁵

Paula Morão destacará ainda, neste âmbito, o beijo de Ricardo a Lúcio, que evoca a Lúcio as «mordeduras de Marta», e que é propositadamente esquecido por intermédio da escrita (após o episódio, recorde-se, Lúcio começa a escrever um novo volume de novelas). A partir daí, há uma espécie de amnésia parcial da ligação com Marta, que é preenchida, como refere Morão, não por memórias vivenciais, mas por modelos romanescos próprios de um escritor (como já evidenciamos, Lúcio refere que «sabia apenas que deveria ter havido seguramente um primeiro encontro de mãos, uma primeira mordedura nas bocas... como em todos os romances...»³⁸⁶). A confissão dos factos rege-se, portanto, «...pelo que é prescrito numa tradição ficcional; a autenticidade da memória de reconstituição vê-se aniquilada pela lógica da escrita.»³⁸⁷. Estamos, portanto, perante uma vivência do tempo fora do tempo linear e ligada à escrita, ao registo e à reconstituição.

³⁸² Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 72. Recorde-se que os primeiros encontros com Marta estão marcados por uma percepção dos acontecimentos extremamente difusa.

³⁸³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 106 .

³⁸⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 108.

³⁸⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 109.

³⁸⁶ Vide nota 329.

³⁸⁷ MORÃO, Paula, *op. cit.*, p. 48.

6.4. Memória, vida, morte

Como vimos nos exemplos indicados, a memória – e, sobretudo, a gestão que se faz da mesma – é responsável, mais do que pela simples condução da narrativa, pela própria representação do sujeito – *in extremis*, da vida. É através dela que Lúcio faz a reconstituição de cada momento, que efectivamente *vive* cada momento – pois cada um deles pode ser, pela recordação, permanentemente vivido.

Estamos portanto perante a noção de que é a memória que define o próprio ser; como vimos atrás, «*esquecer é não ter sido*»³⁸⁸ ou, como referirá Paula Morão, «lembrar é a única forma de ser»³⁸⁹. Esta é uma ideia que será, de resto, retomada noutra obra de Sá-Carneiro: em «A Estranha Morte do Prof. Antena», destacar-se-á: «O Homem é o único ente que guarda reminiscências, a única crisálida que se lembra»³⁹⁰

Será provavelmente por este motivo que se justificará a obsessão, por parte de Lúcio, em saber quem é Marta, ou, se quisermos, em lhe descortinar um passado:

“ – *Mas no fim de contas quem é esta mulher? ...*

Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Donde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao seu passado. Nunca falara de um parente, de uma sua amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio...

(...)

E foi então que me ocorreu outra circunstância ainda mais estranha, a qual me acabou de perturbar: *essa mulher não tinha recordações; essa mulher nunca se referira a uma saudade da sua vida.*

(...)

De maneira que a realidade inquietante era esta: aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse passado – *como se tivesse apenas um presente!*”³⁹¹

Nestes termos, Marta não tem recordações e, portanto, não é, para Lúcio, *real* – algo que de resto antecipará o desenlace: Marta enquanto uma criação de Ricardo ou, se quisermos, uma representação de Lúcio.

Acrescente-se que este tipo de raciocínio é inicialmente evocado por Ricardo, a propósito do seu receio das dançarinas de *music-hall* inglesas³⁹². Assim, quer num caso, quer noutra, estamos perante a dificuldade em conceber a representação de alguém sem saber que *memória*, que recordações é que estão por detrás desse mesmo alguém.

³⁸⁸ Vide nota 384.

³⁸⁹ MORÃO, Paula, *op. cit.*, p. 49.

³⁹⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, p. 176.

³⁹¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, pp. 64-5 .

³⁹² Vide notas 204 e 231.

Pela mesma ordem de ideias, a vida torna-se concreta pela captação, pela evocação de *instantes*. A questão irá ser plenamente revisitada em «O Fixador de Instantes»; no entanto, é levemente aflorada no final de *A Confissão de Lúcio*, na sequência da conversa de Lúcio com um companheiro da prisão:

Para ele como para mim, também a vida parara – ele vivera também o momento culminante a que aludi na minha advertência. Falávamos por sinal muita vez desses instantes grandiosos, e ele então referia-se à possibilidade de fixar, *de guardar*, as horas mais belas da nossa vida – fulvas de amor ou de angústia – e assim poder vê-las, senti-las. Contara-me que fora essa a sua maior preocupação na vida – *a arte da sua vida...*³⁹³

Será também nesta perspectiva – embora em sentido inverso – que Ricardo fará referência ao «gastar» tempo como modo de justificar a sua existência vazia: «Se viajo, se escrevo – se vivo, numa palavra, creia-me: é só para consumir instantes»³⁹⁴. Isto porque da mesma maneira que o tempo é gerador de vida, é-o, no sentido inverso, gerador da estagnação e da morte. Será por isso que no texto nos deparamos com o facto de, já no final, Lúcio evocar as longas horas passadas no tribunal como vistas «...em bruma – como sobrepostas, *a desenrolarem-se num cenário que não fosse precisamente aquele em que tais horas se deveriam consumir...*»³⁹⁵, ou de dez anos de cárcere durarem, segundo Lúcio, dez meses³⁹⁶. Fruto, evidentemente, como vimos atrás, de uma noção de tempo físico deturpada pela subjectividade do sujeito, o que acarreta ritmos e velocidades diferentes da passagem temporal dita linear³⁹⁷, mas também, e particularmente, devido ao facto de «*horas não pode[re]m mais ter acção sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida*»³⁹⁸, como se dirá no início, na nota introdutória. É por isso que o tempo passado na prisão passa rapidamente, ao contrário do que seria de esperar: ela resulta num descanso para Lúcio; mas um descanso próprio de um moribundo, de alguém «*morto para a vida e para os sonhos*»³⁹⁹ e para quem a prisão se afigura como «*uma coisa sorridente*»⁴⁰⁰. Será este «*o esquecimento, a tranquilidade, o sono*»⁴⁰¹ que encontraremos, mais tarde, no poema «Caranguejola».

³⁹³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 128 .

³⁹⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 37.

³⁹⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 125.

³⁹⁶ Em outros momentos, Lúcio dirá que «passaram velozes os meus dez anos de cárcere» ou que, «Os anos voaram» (*vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 127 e 129, respectivamente).

³⁹⁷ A este propósito, será relevante evocar a noção de *durée* por parte de Bergson (*vide* notas 371 e 372).

³⁹⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 12 .

³⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 11 .

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

7. Da *Confissão à Narrativa*: a construção textual

Vimos atrás a importância que o registo da *confissão* tem no âmbito da construção do sujeito em Lúcio, bem como da (re)construção da história contada. Convém, no entanto, não esquecer que estamos, como o próprio subtítulo da obra indica, perante uma narrativa, com todos os pressupostos construtivos e ficcionais que o termo implica. O facto de se conseguir reproduzir tão fielmente um discurso de uma confissão, como vimos atrás a propósito da construção do discurso a partir da memória, só é conseguido, justamente, pela destreza argumentativa do narrador; pela sua capacidade de mimetizar, ficcionalmente, tal registo.

7.1. *Mário de Sá-Carneiro, romancista*

Como se sabe (sobretudo pelas vivências evocadas nas cartas redigidas a Fernando Pessoa), Mário de Sá-Carneiro aspirou, desde cedo, à vida de romancista. A vertente lírica, salvo algumas experiências juvenis bastante distantes da poesia que iremos encontrar a partir de *Dispersão*⁴⁰², surge quase por «acidente» (pelo menos, é deste modo que o episódio nos é apresentado, nas cartas a Pessoa, datadas de 26 de Fevereiro e 3 de Maio de 1913⁴⁰³), ainda que seja, justamente, esta vertente a mais valorizada pela generalidade da crítica, em detrimento de uma menor atenção – por vezes subvalorização – da prosa.

Dieter Woll é aliás bastante claro a este propósito. Para Woll, existe uma diferença de valor estético assinalável entre os dois géneros cultivados por Sá-Carneiro, particularmente no que diz respeito à obra trabalhada no presente estudo: «*A Confissão de Lúcio*, sobretudo, pode criar uma opinião desfavorável acerca do autor de *Dispersão* e *Indícios de Ouro* [sic]»; no parágrafo seguinte, referirá: «A ideia que geralmente se tem do lírico Sá-Carneiro é **ainda prejudicada...**»⁴⁰⁴. O grau de valorização atribuído aos dois géneros cultivados parece-nos evidente.

⁴⁰² A este propósito, ver, por exemplo, CASTEX, F. (introdução e notas) – *Poemas Juvenis*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1986.

⁴⁰³ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978, cartas 12, pp. 70 e segs. e, particularmente, carta 20, pp. 109 e segs..

⁴⁰⁴ WOLL, Dieter – *Realidade e Identidade na Lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Delfos, 1968, p. 8 [sublinhado nosso].

Nuno Júdice abordará, de um modo semelhante, a generalidade da prosa de Sá-Carneiro. No prefácio redigido a uma compilação de textos que reúne «A Estranha Morte do Professor Antena» ou «Ressurreição», Júdice critica a escrita a propósito dos artifícios estéticos utilizados, que, ainda que procurassem originalidade, «acabaram por envelhecer como tiques de época»⁴⁰⁵ (crítica que será estendida, de resto, a *A Confissão de Lúcio*); na sua perspectiva, a poesia de Sá-Carneiro encontra-se em primeiro plano e a prosa, apesar da duvidosa qualidade, serve pelas chaves que ajudam à «compreensão do poeta»⁴⁰⁶.

Ainda que não possamos concordar com esta opinião, ela levanta questões pertinentes no que toca às relações entre poesia e prosa em Sá-Carneiro que interessa reter.

O mesmo Woll, no ensaio já citado e recorrendo ao trabalho pioneiro de Maria da Graça Carpinteiro⁴⁰⁷, classifica a obra em prosa de Sá-Carneiro como «prosa poética», o que parece evidenciar que a diferença entre prosa e lírica se regista apenas no âmbito de valores formais. Numa perspectiva semelhante, José Régio destacará as dificuldades em valorizar um dos dois géneros cultivados pelo autor, argumentando, como única certeza, «o fundo poético de toda a sua criação» e a unidade da sua obra «na matéria e na forma, no conteúdo e no estilo»⁴⁰⁸; Fernando Cabral Martins, a propósito da edição quase simultânea de *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, evidencia o facto de se estabelecer, em ambos os textos, o mesmo universo temático, pelo que as obras de Sá-Carneiro, em prosa ou verso, serão sempre variações sobre os mesmos temas⁴⁰⁹. Neste sentido, e como aponta Paula Morão, é esta situação, este viver «num fragmentarismo que se serve de elementos de vários géneros (do conto à novela, às memórias e ao diário, passando pela ficção de mistério e o fantástico) sem se fixar em nenhum (...) [numa] permanente inquietação, em eco de texto para texto.»⁴¹⁰ que constitui um dos vectores de modernidade de Mário de Sá-Carneiro.

⁴⁰⁵ JÚDICE, Nuno (prefácio) – *A Estranha Morte do Professor Antena*. Sintra: Colares Editora, 2000, p. 6.

⁴⁰⁶ JÚDICE, Nuno – *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰⁷ Referimo-nos a *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1960.

⁴⁰⁸ RÉGIO, José, «O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro» in *Ensaios de Interpretação Crítica*. 2.^a ed. Porto: Brasília Editora, 1990, p. 206. Régio refere significativamente, a título de exemplo, *A Confissão de Lúcio* e o facto de serem disponibilizados praticamente todos os motivos líricos durante as intensas conversas que Ricardo tem com Lúcio.

⁴⁰⁹ MARTINS, Fernando Cabral, «Os Vasos Comunicantes» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 139.

⁴¹⁰ MORÃO, Paula – «Mário de Sá-Carneiro» in *Viagem na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 49. Ainda que tal não constitua objecto no presente

Convirá, de resto, salientar que a prosa do autor não é globalmente menosprezada em função da sua poesia. No Dicionário de Literatura organizado por Jacinto do Prado Coelho, Urbano Tavares Rodrigues reforçará o valor inovador da prosa em Sá-Carneiro:

o poeta troca de vez as rotas saudosistas pelo caminho das instituições novas, de que a prosa é o melhor exemplário – disparando para o absurdo, para o «supramundo», convertendo em cor e som os matizes da emoção exasperada, atingindo, no limite da consciência, os auges da dispersão (a aniquilação do «eu», a busca do além dos sentidos documenta-se nos seus contos, determinados por um propósito de regresso a uma «idade-acorde de interssonho»).⁴¹¹

7.2. *Temas e procedimentos retóricos*

Como reforçámos há pouco, grande parte das temáticas recorrentes na poética de Sá-Carneiro são de algum modo evidenciadas ao longo d' *A Confissão de Lúcio*.

De acordo com José Régio, muitas delas são desde logo indiciadas nos contos de *Princípio*: o amor (ou a satisfação amorosa indirecta, por meio de um outro, visível em «Incesto»); a anormalidade (que frequentemente avança para a loucura); o suicídio e a morte; «o gosto das viagens, da civilização, do cosmopolitismo; a exploração de sentidos nossos desconhecidos, ou hipertrofia dos conhecidos; a atribuição do génio artístico à quase totalidade das personagens principais»⁴¹². De uma forma ou de outra, todas estas temáticas são visíveis em *A Confissão de Lúcio* e serão mais tarde revisitadas em *Céu em Fogo*.

Mas encontramos, n' *A Confissão de Lúcio*, outras temáticas da lírica de Sá-Carneiro igualmente reveladoras: a questão da *ascensão*, que David Mourão-Ferreira tão justamente evocou no ensaio dedicado a Sá-Carneiro e Pessoa⁴¹³, aparece simbolicamente em algumas passagens: veja-se, por exemplo, o ascensor que conduz

estudo, convirá registar que existem, como se sabe, diferentes atitudes, por parte dos críticos, relativamente à classificação, no âmbito da tipologia narrativa, de *A Confissão de Lúcio*, sobretudo após a classificação, por parte de Luís de Montalvor, de «novela» numa nota relativa à segunda edição da obra na Ática. Paula Morão, no estudo citado, procura resolver esta polémica, alertando para o facto de esta oscilação de classificação ser um dos traços construtivos do próprio Sá-Carneiro. Destacará, inclusive, a este propósito, o facto de *A Confissão de Lúcio* «aponta[r] para um repensar das categorias clássicas logo a partir do subtítulo, *Narrativa*.» (p. 44).

⁴¹¹ Vide COELHO, Jacinto do Prado (dir.) – *Dicionário de Literatura*. 2.º vol. 3.ª ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1976., col. 974.

⁴¹² RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 201. A escolha de tais temáticas prender-se-á, segundo Régio, com uma «determinação íntima do autor; uma *fatalidade sua*»; tal se conforma, diz, com o que se conhece da sua vida, incluindo o suicídio, a concepção de «artista de génio», a «experiência de sensações e sentimentos anómalos» (p. 202).

⁴¹³ Vide MOURÃO-FERREIRA, David, «Ícaro e Dédalo: Mário de Sá Carneiro [sic] e Fernando Pessoa» in *Hospital de Letras*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s/d.

Lúcio e Ricardo até ao primeiro andar, onde irá decorrer a *performance* da americana, profundamente simbólico pelo clima de «sexualidade espiritualizada» que o espectáculo irá proporcionar⁴¹⁴.

Mas esta não será a única. De algum modo interligada (no sentido de se articular com a noção de elevação), a imagem simbólica do fogo percorre toda a narrativa. Num ensaio elucidativo⁴¹⁵, Clara Rocha evidencia a importância do elemento na obra de Sá-Carneiro, com particular enfoque para *A Confissão de Lúcio*. Falamos, naturalmente, da associação com o fogo enquanto «labareda breve e destruidora»; portanto, não de um fogo pacificador, mas «infernai que sufoca e consome»⁴¹⁶ – e daí a aproximação ao céu e ao ar, como Ícaro (na aproximação ao sol, por exemplo) e, irremediavelmente, a queda.

A autora citará o uso expressivo deste elemento, na obra, mediante três modalidades: o fogo enquanto «metáfora dum paradigma estético», enquanto «metáfora do Inferno do “eu”» e enquanto «metáfora do sexo e da amizade»⁴¹⁷. O último pressuposto será evocado no âmbito da representação da sexualidade, adiante (*vide* capítulo 9, «*Agonias magentas*: representações da sexualidade»); interessa, por agora, compreender o uso dos outros dois.

No primeiro caso, Clara Rocha refere o *vago* e o *intenso* como ideais estéticos e o ar e o fogo como suporte de tal conceito. A esse propósito, citam-se alguns poemas (como «Quasi»), *Céu em Fogo*, ou *A Confissão de Lúcio* no caso das obras aí referidas: *Brasas*, de Ricardo e *A Chama*, de Lúcio, bem como no episódio da americana, personagem cuja *performance* se encontra associada ao fogo, à luz e ao ar. O fogo pode, neste sentido, ser sinónimo de purificação, de destruição do impuro, o que estará relacionado com a procura da «além-perfeição» que encontramos no trabalho poético do autor; no entanto, a representação do fogo «joga com a ambiguidade dos poderes contraditórios que lhe são inerentes, a dilatação e a concentração», pelo que, para Sá-Carneiro, «o artista supremo é aquele que “brinca com o fogo”, mesmo se o apelo do lume se paga com a queimadura»⁴¹⁸.

⁴¹⁴ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, pp. 26-7.

⁴¹⁵ Vide ROCHA, Clara, «Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo» in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

⁴¹⁶ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹⁷ ROCHA, Clara, *op. cit.*, pp. 36, 38 e 40, respectivamente.

⁴¹⁸ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p. 38.

Por outro lado, o fogo aparece também como expressão de um modo de viver a arte e a vida; com o facto de este traduzir «estados psíquicos de desregramento»⁴¹⁹, ligados à visão prometeica do génio criador tão comum em Sá-Carneiro. O artista define-se, portanto, pelo facto de «te[r] o fogo dentro de si»⁴²⁰ – daí o temperamento flamejante de Gervásio («“Todo fogo! Todo fogo!”») ou mesmo de Ricardo («“Somos todos álcool, todos álcool! Álcool que nos esvai em lume que nos arde!”») ⁴²¹.

Ainda no âmbito das temáticas recorrentes em Sá-Carneiro, registre-se a predominância da primeira pessoa, quase asfixiadora. Óscar Lopes referirá, a este propósito, que encontramos sempre como sujeito alguém em crise de personalidade; uma «alma intensamente vibrátil», «capaz de multiplicar-se e identificar-se com as coisas e as pessoas», apesar de ser sensível às «limitações de uma megalomania egolátrica», pelo que «a primeira pessoa verbal e pronominal [se] torna [...] excessiva»⁴²². Por seu turno, Woll reforçará o facto de, frequentemente, os sujeitos – em particular nos textos líricos – condensarem, simultaneamente, a figura do «super-homem irritado» (o sujeito do quarto poema de «Sete Canções de Declínio») e a do «“pajem débil das ternuras de cetim” (o retrato que se faz de António Nobre no poema *Anto*»⁴²³), o que reforça uma outra contradição, também frequente em Sá-Carneiro: a tensão entre «afecto e anti-afecto»⁴²⁴.

O discurso de Sá-Carneiro, tanto em textos líricos como narrativos, é alvo das mais díspares análises: ora encontramos uma alusão ao uso das sinestésias e imagens exuberantes, bem como dos «neologismos pedantes», de vocábulos «de sabor decadentista, neobarroco» e de «uma linguagem comunicativa, vizinha da fala»⁴²⁵; ora a referência, sobretudo no domínio da prosa, ao «envelhecimento epocal» na aparência de alguns textos (o «esteticismo de luxos e requintes», as «sinestésias forçadas e

⁴¹⁹ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p. 38.

⁴²⁰ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p. 40.

⁴²¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, pp. 16 e 49, respectivamente.

⁴²² SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. 16.^a ed. (corrigida e actualizada). Porto: Porto Editora, s/d, p. 1042.

⁴²³ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 5.

⁴²⁴ WOLL, Dieter – *op. cit.*, pp. 63-4.

⁴²⁵ Vide BARREIROS, António José – *História da Literatura Portuguesa*. vol. II – Séculos XIX-XX. 8.^a ed. Braga: Editora Pax, 1979, pp. 423-4.

artificiais»), ainda que suprimido por «um vigor e uma coragem expressionais»⁴²⁶; ora o academismo de alguns itálicos em frases «de perfeito corte académico»⁴²⁷.

Muitos dos recursos utilizados na escrita de Sá-Carneiro acabam por espelhar as influências e orientações desiguais do autor, pelo que é frequente encontrarmos simultaneamente tendências tradicionais e inovadoras no seu discurso. *A Confissão de Lúcio* é, neste âmbito, «um texto em que a complexidade de efabulação coincide com a simplicidade narrativa»⁴²⁸, pelo que nos deparamos não só com a «sobriedade» e «corte clássico da frase» como também com a «novidade da adjectivação», o «quase abuso dos advérbios»⁴²⁹, o abuso de frases elípticas e a justaposição de complementos directos a verbos intransitivos.

Importante será ainda notar o modo como a escrita ajuda a configurar as representações do mundo em Sá-Carneiro. Porque é esta escrita com usos muito pouco convencionais, de efeitos inesperados; esta «escrita doente», doença «entre corpo e alma»⁴³⁰, como escreverá Júdice, que permite, como reforça Quadros⁴³¹, a criação de novas realidades. Ou, pelo menos, acrescentaríamos, a reconfiguração do *real*.

7.3. Diálogos temáticos e intertextualidades

Considerando o que referimos acima, a propósito da coerência temática extrema, quase estanque, que percorre toda a escrita de Sá-Carneiro, será importante salientar o tipo de relações que *A Confissão de Lúcio* estabelece, neste âmbito, com outros textos do autor.

A primeira dessas relações é quase redundante: a relação que o texto estabelece com o poema de *Dispersão* «Como eu não possuo», a partir do qual a narrativa se desdobra, o que é aliás documentado pelo próprio escritor numa carta a Pessoa⁴³². As

⁴²⁶ Vide SENA, Jorge de – *Fernando Pessoa e C^a Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 148.

⁴²⁷ Vide RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 209.

⁴²⁸ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 219.

⁴²⁹ Vide RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 209. No caso da lírica, como nos refere Júdice na já citada obra «O Modernismo do Orpheu na poética de Mário de Sá-Carneiro», o confronto discursivo dá-se entre uma organização formal regular (sistemas estróficos e métricos tradicionais) e uma organização argumentativa de uma certa desordem de conteúdo: vocabular, de sentimentos.

⁴³⁰ JÚDICE, Nuno – *O Processo Poético*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 112.

⁴³¹ QUADROS, António, «Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro» in *Céu em Fogo. Mário de Sá-Carneiro*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d, p. 26.

⁴³² Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978, carta 25, pp. 142-3.

pontes com a lírica e – restante prosa – de Sá-Carneiro não se esgotam, no entanto, apenas neste exemplo. Cabral Martins⁴³³ reforçará o facto de vários elementos de *A Confissão de Lúcio* se encontrarem repetidos em outras obras do autor (Luís de Monforte também aparece em *O Incesto*; o Pavilhão d’Armenonville nas *Lettres à l’Inconnue*), para além de outras imagens que encontrarão eco em textos líricos: as de ascensão e queda⁴³⁴; as metáforas do *álcool* («Somos todos álcool, todos álcool! – *álcool que nos esvai em lume que nos arde!*», dirá, a certa altura, Ricardo a Lúcio⁴³⁵), do *pajem* («“Ah! como eu me trocava pela mulher linda que ali vai... Ser belo! ser belo!... ir na vida fulvamente... ser pajem na vida... Haverá triunfo mais alto?...”», novamente fala de Ricardo⁴³⁶), do ouro – e sobretudo do ouro falso («“Devastação! Devastação! Eu via a tua amizade, nitidamente a via, e não a lograva sentir!... Era toda de ouro falso...”»⁴³⁷) ou o desejo de ser mulher:

“Ah! meu querido Lúcio – tornou ainda o poeta –, como eu sinto a vitória de uma mulher admirável, estirada sobre um leito de rendas, olhando a sua carne toda nua... esplêndida... loura de álcool! A carne feminina – que apoteose! Se eu fosse mulher, nunca me deixaria possuir pela carne dos homens – tristonha, seca, amarela: sem brilho e sem luz... Sim! Num entusiasmo espasmódico, sou todo admiração, todo ternura, pelas grandes debochadas que só emaranham os corpos de mármore com outros iguais aos seus — femininos também; arruivados, sumptuosos... E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher — ao menos, para isto: para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençol de linho...”⁴³⁸

Acrescente-se que, na esmagadora maioria dos casos, estas imagens são-nos dadas por falas de Ricardo de Loureiro, o que corrobora a proposta de Régio no que se refere ao facto de os poemas do autor constituírem, de algum modo, versificações das falas desta personagem⁴³⁹.

A problemática da duplicidade do *eu*, do seu desdobramento, não será, naturalmente, exclusiva da narrativa aqui estudada. No domínio da lírica, o poema «7» parece ser literalmente evocado n’ *A Confissão de Lúcio*, a partir do próprio Lúcio:

⁴³³ Vide MARTINS, Fernando Cabral, «Os Vasos Comunicantes», pp. 135-6.

⁴³⁴ Vide nota 414.

⁴³⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 49.

⁴³⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 51

⁴³⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 119. Ver, por exemplo, a articulação com o poema «Estátua Falsa».

⁴³⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 52-3.

⁴³⁹ Vide RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 206: «Quanto aos motivos [presentes na obra de Sá-Carneiro], quase se poderá dizer que em *A Confissão de Lúcio* – particularmente nas confidências de Ricardo de Loureiro ao amigo – estão todos os motivos dos seus poemas».

Entretanto, na minha vida, houve certa situação esquisita, mesmo um pouco torpe. Ora eu lembrava-me muita vez de que essa triste aventura havia de ter um fim. E sabia dum muito natural. *Nesse*, contudo, nunca eu me afigurava. Mas noutra qualquer. *Outro qualquer*, porém, só podia dar-se por meu intermédio. E por meu intermédio — era bem claro — não se podia, *não se devia* dar. Passou-se tempo... Escuso de lhe dizer que foi justamente a "impossibilidade" que se realizou...⁴⁴⁰

A sensação de uma certa paz, de dormência e amorfismo que encontrará a sua expressão mais significativa em «Caranguejola» será um dos temas mais recorrentes na narrativa. Vemo-lo claramente no discurso de Lúcio durante e após a prisão⁴⁴¹, mas também é possível encontrá-lo associado à personagem de Ricardo:

“Meu caro Lúcio, (...) Você recorda-se duma capoeira de galinhas que apareceu em cena? As pobres aves queriam dormir. Metiam os bicos debaixo das asas, mas logo acordavam assustadas pelos jorros dos projectores que iluminavam as «estrelas», pelos saltos do compadre... *Pois como esses pobres bichos, também a minha alma anda estremunhada* — descobri em frente deles. Sim, a minha alma quer dormir e, minuto a minuto, a vêm despertar jorros de luz, estrepitosas vozearias: grandes ânsias, ideias abrasadas, tumultos de aspirações — áureos sonhos, cinzentas realidades... Sofreria menos se ela nunca pudesse adormecer. Com efeito, o que mais me exacerba esta tortura infernal é que, em verdade, a minha alma chega muitas vezes a pegar no sono, *a fechar os olhos* — perdoe a frase estrambótica. Mal os cerra, porém, logo a zurzem — e de novo acorda perdida numa agonia estonteada...”⁴⁴²

Por outro lado, como referimos atrás, existem também relações temáticas significativas entre *A Confissão de Lúcio* e outros textos narrativos do autor. Um dos mais óbvios surge-nos no final da história, a propósito da relação de Lúcio com um seu companheiro de prisão, e transporta-nos quase imediatamente para «O Fixador de Instantes»:

Para ele como para mim, também a vida parara – ele vivera também o momento culminante a que aludi na minha advertência. Falávamos por sinal muita vez desses instantes grandiosos, e ele então referia-se à possibilidade de fixar, *de guardar*, as horas mais belas da nossa vida – fulvas de amor ou de angústia – e assim poder vê-las, senti-las. Contara-me que fora essa a sua maior preocupação na vida – *a arte da sua vida...*⁴⁴³

Também no caso de «A Grande Sombra» é possível verificar, ainda que de um modo menos elementar, algumas relações. Não falamos, naturalmente, da ocorrência

⁴⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 37-8 . Esta citação constitui um indício do que se irá passar na relação entre Lúcio e Ricardo, sendo que Marta desempenhará esse mesmo papel de *intermédio*.

⁴⁴¹ Vide notas 397-402.

⁴⁴² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 42-3 .

⁴⁴³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 128.

constante de noções como a de *mistério* ao longo da narrativa⁴⁴⁴ (uma vez que tal repetição é transversal não apenas à primeira história de *Céu em Fogo*, mas a praticamente toda a obra de Sá-Carneiro), mas sim no facto de algumas passagens de *A Confissão de Lúcio* evocarem o ambiente do início desta narrativa: «Num grande esforço baldado, procurei ainda olvidar-me do que descobrira – esconder a cabeça debaixo dos lençóis como as crianças, com medo dos ladrões, nas noites de Inverno»⁴⁴⁵.

Finalmente, será importante referir que as relações intra e intertextuais que encontramos em Sá-Carneiro parecem estender-se, por vezes, para fora do domínio da escrita do autor, relacionando-se, mesmo do ponto de vista literal, com textos de outros autores. Não resistimos por isso a sugerir, arriscadamente, a relação que a fala de Ricardo: «Até que um dia – oh, é fatal – ela se me partirá, voará em estilhaços... a minha pobre alma! A minha pobre alma!...»⁴⁴⁶ parece estabelecer com o texto de Pessoa, no heterónimo de Álvaro de Campos, «Apontamento»⁴⁴⁷.

7.4. Narratore traditore

Fernando Cabral Martins, no posfácio referente à edição da Assírio e Alvim de *A Confissão de Lúcio*, classificará o narrador como o *performer* da narrativa. Tal definição está naturalmente associada ao desempenho de Lúcio na história e, sobretudo, às auto e hetero-representações que daí advêm, pelo que «[t]odos os álibis de carácter objectivo com que pretende preparar e compensar a atmosfera de fantástico (...) e todas as suas reivindicações de verdade factual, embora inverosímil, são (...) acentuadas»⁴⁴⁸.

Mas esta classificação encontra-se também indubitavelmente associada às tipologias da sua presença e da sua perspectiva narrativa. Num outro texto⁴⁴⁹, Cabral Martins destacará o facto da tipologia do narrador de algum modo escapar à terminologia clássica da narratologia no que diz respeito à tipologia do narrador-personagem, no sentido de o mesmo não se poder classificar, efectivamente (o autor citará, a este propósito, Genette), em nenhuma das duas apresentadas: protagonista ou

⁴⁴⁴ Ainda assim, será pertinente referir que o mesmo aparece trinta e duas vezes no texto.

⁴⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴⁷ Vide por exemplo vv. 1-2: «A minha alma partiu-se como um vaso vazio. / Caiu pela escada excessivamente abaixo» in PESSOA, Fernando – *Ficções do Interlúdio 1914-1935*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998, p. 168. A relação não será despropositada, considerando as relações pessoais e artísticas entre os dois escritores

⁴⁴⁸ Vide MARTINS, Fernando Cabral, «Os Vasos Comunicantes», p. 133.

⁴⁴⁹ Vide MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, pp. 231 e segs..

espectador. Se tivéssemos de nomear apenas um protagonista, este seria Ricardo de Loureiro, na medida em que é em torno desta personagem que se situa a intriga principal. Mas, do mesmo modo, não poderemos remeter Lúcio para a condição de mero espectador, uma vez que o mesmo tem uma importância decisiva na narrativa. Como se reforçará adiante, ele é, simultaneamente, comparsa e protagonista: no início da narrativa, será uma espécie de «narrador-repórter»⁴⁵⁰, no sentido de transpor as falas de Gervásio, Ricardo ou da «americana fulva»; depois, na restante narrativa, começamos lentamente a perspectivar um certo protagonismo deste sujeito na história – ainda que tal só seja efectivamente declarado na nota introdutória e no epílogo da narrativa:

Na realidade, só nas páginas de introdução e epílogo da sua «confissão», situadas dez anos depois dos eventos narrados, é que Lúcio se identifica plenamente com a fórmula do narrador que conta a sua própria história. A não ser aí, a «confissão» de Lúcio antes parece a confissão de Ricardo. Lúcio é apanhado numa rede, mas o que vai fazendo não se destina a desvencilhar-se, antes a procurar compreender a sua natureza e o ponto de vista daquele que lha lançou.⁴⁵¹

Esta questão encontrar-se-á relacionada, de acordo com Cabral Martins, com uma outra: o facto de a auto-caracterização de Lúcio ser modelada ao longo da narrativa. Com efeito, no início da mesma assistimos a uma certa admiração, por parte da personagem, a todos os que o circundam – Ricardo de Loureiro e mesmo Gervásio Vila-Nova – o que se traduzirá, reversivelmente, numa certa subalternidade relativamente a estes; à medida que a história prossegue, começamos a assistir a uma proximidade de Lúcio ao génio de Ricardo, que evoluirá para contornos de menosprezo (no momento em que considera o facto de Ricardo saber dos casos de Marta com outros) e, em última análise, como vimos atrás (*vide* capítulo 4, «*Afectos, ternuras*: representação do(s) sujeito(s) em *A Confissão de Lúcio*»), de auto-identificação, isto é, da duplicidade entre Lúcio e Ricardo.

Por outro lado, pela situação de narrador autodiegético, Lúcio encontra-se implicado na história por inteiro, tornando-se, por isso, mais próximo do leitor. Cabral Martins evidencia, aliás, o facto de a história ser contada na primeira pessoa – um pouco à maneira de Poe, dirá – como forma de potenciar o impacto dos acontecimentos perante o leitor, ainda que tal facto pressuponha, como vimos, uma leitura pessoal e relativa dos factos narrados⁴⁵².

⁴⁵⁰ Vide MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 237.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Vide MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 231.

Esta parcialidade será, de resto, recordada por Nuno Júdice, evocando, por inerência, a questão da representação do *real* em Sá-Carneiro:

Sá-Carneiro é um dos primeiros autores a expor a subjectividade do discurso narrativo, dependente de um ponto de vista que não se define em função do objecto desse ponto de vista – o que daria a esse objecto uma *presença real*, que acaba por esconder ou anular a subjectividade – mas em função do sujeito, como produtor de um discurso sobre o real em que se verifica uma fractura relativamente a esse real⁴⁵³.

Assim, é desde logo evidenciada pelo narrador a contradição entre este *efeito de real* da ficção e a recepção de tal efeito, por parte do leitor (que dominará os mecanismos de criação textuais). Por mais sincero que seja o discurso narrativo, ele estará sempre «viciado por uma sobrecarga de sinais do literário, que impede a expressão – e mais ainda a recepção – da verdade»⁴⁵⁴.

7.5. A Confissão *enquanto narrativa estruturada*

Não obstante o facto de nos encontrarmos perante a reprodução de uma confissão de um sujeito, com todas as condicionantes que tal implica, é indubitável estarmos, também, perante um texto que se sabe mover nos meandros da narratologia.

A organização da narrativa, do ponto de vista da divisão de capítulos, segue uma linha relativamente clássica. Cada capítulo (e respectivas subdivisões) é rigorosamente justificado: após uma nota introdutória, que nos aparece aparentemente desligada da restante narrativa, como se uma advertência se tratasse (e sê-lo-á, de facto...), deparamo-nos com um primeiro capítulo onde se introduz a acção e as personagens. É também aqui (embora aparecendo como um subcapítulo, pertencente mas distintamente separado desta primeira parte), que ocorre o episódio que referente à *performance* da americana. Os dois capítulos seguintes evidenciam o início de determinados ciclos: o segundo, o princípio da amizade de Lúcio com Ricardo de Loureiro (e progressivo afastamento de Gervásio Vila-Nova), que se irá estender neste e nos dois subcapítulos, não numerados, seguintes (constituindo, o último deles, a reveladora «confissão» de Ricardo a Lúcio); o terceiro, o início da convivência de Lúcio, em Lisboa, com «um outro» Ricardo e com Marta. Por sua vez, o capítulo IV começa com a revelação (ou princípio de...), por

⁴⁵³ JÚDICE, Nuno, «O modernismo do Orpheu na poética de Mário de Sá-Carneiro» in *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998, pp. 115-6.

⁴⁵⁴ JÚDICE, Nuno, *op. cit.*, p. 116.

Warginsky, sobre a origem de Marta (neste caso, sobre o facto de esta já vir com Ricardo para Paris) e, principalmente, a descoberta do amor por Marta (e consequente «posse»); o V salienta o início das desconfianças, por parte de Lúcio, relativamente a Marta e o capítulo VI inicia, após o indício revelador do beijo dado a três (Lúcio/Ricardo/Marta), o momento em que Lúcio procura viver com tais desconfianças; se quisermos, com a nova e estranha realidade que se avizinhava («Seriam destranbelhadas as minhas obsessões – ah! mas eram justos, bem justos no fundo, os meus receios.», dirá Lúcio, a este propósito⁴⁵⁵). O penúltimo capítulo, o VII, corresponde à antecipação do *clímax*: começa com a possibilidade de publicação de *A Chama*; o subcapítulo seguinte começa precisamente com a nova ideia que Lúcio tem a propósito do último acto da sua peça; o facto de o mesmo ser inesperado – e, particularmente, de apenas Lúcio o compreender e reconhecer o seu brilhantismo –, o que parece indiciar o final da narrativa, não só por ambos serem algo, digamos, «exclusivo» de Lúcio, mas também pelo facto de estarmos, em ambos os casos, perante criações (recorde-se que Ricardo falará de Marta, no fim, como criação sua, dedicada a Lúcio). Finalmente, o último capítulo justifica a sua separação da restante narrativa por constituir o epílogo da mesma.

Ainda no âmbito da construção da narrativa, uma questão parece saltar à vista n' *A Confissão de Lúcio*: a sua estruturação circular e interdependente. Com efeito, todos os episódios são relevantes para a compreensão total da narrativa, incluindo o episódio relativo à performance da americana, cuja colocação, segundo alguma crítica, se deve a determinados modismos de época⁴⁵⁶. Ainda que coerente, esta organização evidencia, porém, um discurso por vezes perturbado e nem sempre totalmente inteligível. A questão será esclarecida por Lino Machado:

Por mais irracional que ao leitor a ao próprio narrador pareça o universo de *A Confissão de Lúcio*, essa irracionalidade não decorre de uma organização caótica dos acontecimentos. Há excessiva ligação entre os diversos eventos da narrativa, e é exactamente por isso que ela se afigura tão absurda.⁴⁵⁷

Manuel Viegas Abreu, a propósito desta questão, evoca as relações existentes em diferentes episódios da narrativa, corroborando a organização circular a que aludimos atrás.

⁴⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵⁶ A questão será abordada com maior rigor mais à frente, no capítulo 9, «*Agonias magentas*: representações da sexualidade».

⁴⁵⁷ MACHADO, Lino, «O fantástico em 'A Confissão de Lúcio'» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990, p. 66.

Para o autor, as «perturbadoras confidências» de Ricardo a Lúcio constituem o momento crucial da narrativa, não só pelo facto de o episódio ser retomado noutras ocasiões, mas também pelo destaque que o narrador lhe concede (veja-se, por exemplo, a perplexidade de Lúcio face a esta «confissão», denunciada pelo discurso telegráfico com que se termina a narração do episódio: «E pediu a conta. / Tomámos um fiacre.»⁴⁵⁸). De acordo com Abreu, esta será uma parte «*intermédia*» que separa um primeiro momento (referente ao episódio da «americana fulva» e ao conhecimento de Ricardo) de um segundo (a restante narrativa), apesar das ligações entre ambas: com efeito, quer numa parte, quer noutra, temos partidas: na primeira, a de Gervásio; na segunda, a de Ricardo⁴⁵⁹.

Existe também uma semelhança entre as duas partes no que concerne às «*situações triangulares*» vividas: primeiro, entre Lúcio/Gervásio/Americana, sendo Lúcio, nesta etapa, um espectador distante; numa fase posterior, Ricardo substitui Gervásio (recorde-se que este perde todo o protagonismo com a entrada daquele) e passa a ter o papel «*dominador*». No papel da «americana fulva» teremos Marta. E esta será a «situação triática *decisiva*», mais misteriosa e dramática, e onde Lúcio se compromete como «*actor*»⁴⁶⁰.

Assim, ainda que o início da narrativa (estamos, neste ponto, a excluir a nota introdutória) pareça apontar para uma certa indeterminação dos acontecimentos («Por 1895, **não sei bem como**, achei-me estudando direito na Faculdade de Paris, **ou melhor**, não estudando»⁴⁶¹), parece-nos claro que todos os momentos da história fazem sentido no seu conjunto, não sendo plausível, portanto, interpretar episódios isoladas da narrativa. Mais: tal nem parece ser permitido pelo narrador, que constantemente evoca determinados episódios, por mais do que uma vez, ao longo da narrativa. São vários os exemplos: a conversa entre Lúcio e Ricardo, no Pavilhão de d'Armenonville, será

⁴⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 56. O mesmo tipo de discurso lacónico – justificado, precisamente, pelo mesmo tipo de sentimento de perplexidade – será evidenciado por parte de Lúcio, de um modo semelhante, após o episódio da americana.

⁴⁵⁹ ABREU, Manuel Viegas – *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991, pp. 57 e segs.. Abreu refere, no entanto, que o momento em que ocorre tal conversa constitui um «*intermezzo*» na narrativa, constituindo por isso um episódio com uma «*individualidade própria*», o que de algum modo contrapõe a interdependência organizativa que aludimos atrás.

⁴⁶⁰ ABREU, Manuel Viegas – *op. cit.*, pp. 62 e segs.. A partir deste raciocínio, Abreu referirá (ainda que em nossa opinião a questão se arraste para um lado demasiado psicologista) também a incerteza de Lúcio por não saber o seu lugar entre Marta e Ricardo, e o facto de tal «*traze[r]* a marca de uma *indecisão, incerteza ou dificuldade* de assunção de si próprio como *adulto*, digamos mesmo, revelam-no como uma *criança* perplexa que necessitasse ser *ensinada*.» (p. 64).

⁴⁶¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 15 [sublinhado nosso].

significativamente evocada em vários outros momentos, o que naturalmente atesta a importância do episódio, como já foi referido. Citem-se dois casos: durante a segunda estadia em Paris, o episódio vem à memória de Lúcio («E ao mesmo tempo – arrepiadamente, desarrazoadamente – acudiu-me à lembrança a estranha confissão que Ricardo me fizera uma noite, há tantos anos... no fim de um jantar... para o Bosque de Bolonha... no Pavilhão... no Pavilhão d'Armenonville...»); mais tarde, antecedendo o momento de *clímax* da história, Ricardo referi-lo-á literalmente:

“Sim! Sim! Triunfei encontrando-a!... Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? Esqueceste-o?... Eu não podia ser amigo de ninguém... não podia experimentar afectos... Tudo em mim ecoava em ternura... eu só adivinhava ternuras... E, em face de quem as pressentia, só me vinham desejos de carícias, desejos de posse – para *satisfazer* os meus enternecimentos, sintetizar as minhas amizades...”⁴⁶²

Verificamos, igualmente, que ao longo da história diferentes personagens têm o mesmo tipo de comportamentos; muitas vezes até as mesmas falas atribuídas. No primeiro caso, é significativo verificar que, a partir do estreitamento de relações entre Marta e Lúcio, este estabelecerá uma ligação muito próxima, mesmo do ponto de vista artístico, à que tinha com Ricardo aquando a estadia em Paris, facto que indicia, desde logo, a relação Marta/Ricardo:

As nossas palavras, de resto, apesar da nossa intimidade, somavam-se apenas numa conversa longínqua em que não apareciam as nossas almas. Eu expunha-lhe os enredos de futuras novelas, sobre as quais Marta dava a sua opinião – lia-lhe as minhas páginas recém-escritas, sempre numa camaradagem puramente intelectual.⁴⁶³

Da mesma maneira, o facto de Lúcio, no início, não se conseguir recordar de quaisquer pormenores relativamente ao princípio da relação entre Marta e Ricardo, repetir-se-á mais tarde, relativamente à sua relação com Marta:

E punha-me sobretudo a percorrer o começo da nossa ligação. De que modo se iniciara ela? Mistério... Sim, por muito estranho que pareça, a verdade é que eu me esquecera de todos os pequenos episódios que a deviam forçosamente ter antecedido. Pois decerto não começáramos logo por beijos, por carícias viciosas – – houvera sem dúvida qualquer coisa antes, que hoje não me podia recordar.⁴⁶⁴

⁴⁶² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 111 e 119, respectivamente.

⁴⁶³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 63.

⁴⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 91.

Esta dificuldade acabará por ser, quase acidentalmente, explicada pelo próprio Lúcio um pouco mais à frente, sem que este se aperceba: «parecia-me impossível recordá-los, como impossível é recordarmo-nos de coisas que nunca sucederam.»⁴⁶⁵

O mesmo tipo de analogia poderá ser estabelecido relativamente a determinadas falas das personagens. Logo no início da narrativa, Gervásio Vila-Nova referirá a Lúcio: «...não sou eu nunca que possuo as minhas amante; elas é que me possuem...»; mais tarde, será o próprio Lúcio que salientará, a propósito de Marta: «...E em verdade não fui eu que a possuí... ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...»⁴⁶⁶. E no último subcapítulo passado em Paris, antes da sua ida para Lisboa, Ricardo refere a Lúcio a imensa ternura que tem por Paris, rematando do seguinte modo: «Digo bem, numa ternura – uma ternura ilimitada. Eu não sei ter afectos. Os meus amores foram sempre ternuras...»; mais tarde, Lúcio evocará os seus sentimentos por Marta nos mesmos termos: «E sofri... ela era tão pouca coisa, mas a verdade é que sofri... sofri de ternura. Nunca lhe tive amor. Apenas ternura... uma ternura muito suave... penetrante... aquática... Os meus afectos, mesmo, foram sempre ternuras...»⁴⁶⁷.

Este tipo de relações encontra-se claramente relacionado com o comportamento de duplicidade inerente não só ao par Marta/Ricardo, mas também Lúcio/Ricardo, como aliás vimos no capítulo 4, «*Afectos, ternuras: representação do(s) sujeito(s) em A Confissão de Lúcio*». Mas, ao mesmo tempo, acaba por estruturar, do ponto de vista narrativo, a história de um modo circular, quase cíclico – reforçando, naturalmente, tais comportamentos e permitindo assim uma compreensão do desenlace.

Neste sentido, o desfecho da narrativa é laboriosamente preparado pelo narrador, através de indícios que vão evoluindo, tornando-se cada vez mais frequentes e claros. José Régio reforçará, aliás, este aspecto no estudo já citado. Para o escritor, o desenlace é de facto revelador; não será, no entanto, inesperado, uma vez que o mesmo será «magistralmente» preparado pelo narrador e pela sua crescente referência à estranheza de sensações, sentimentos e pressentimentos, sem os quais o final seria, aos olhos do leitor, absurdo⁴⁶⁸.

Uma das problemáticas fulcrais da narrativa será, desde logo indiciada por Gervásio Vila-Nova: a questão da *posse* e, inerentemente, as do *afecto* e *ternura*: «“Sabe, meu caro Lúcio – dissera-me o escultor, muita vez – não sou eu nunca que

⁴⁶⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 92.

⁴⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 16 e 76, respectivamente.

⁴⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 49 e 108, respectivamente.

⁴⁶⁸ Vide RÉGIO, José, *op. cit.*, pp. 235-7.

posso as minhas amantes; elas é que me possuem...”»; na página seguinte, Lúcio referir-se-á a Gervásio nestes termos: «A uma criatura como aquela não se podia ter afecto, embora no fundo ele fosse um excelente rapaz»⁴⁶⁹. Mas esta não será a única vez em que temáticas fundamentais para a compreensão da narrativa serão sugestivamente evocadas. Paralela à questão da *posse*, a da sexualidade será igualmente reproduzida logo no início da história, pela «americana fulva», a partir da defesa de alguns pontos de vista que irão constituir vectores-chave na narrativa: a voluptuosidade como arte, o que será comprovado na sua *performance*, mais tarde, e, particularmente, a *sexualidade espiritualizada*, expressa não só no espectáculo, mas também, e sobretudo, na relação entre Lúcio/Ricardo/Marta:

“Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez, a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. Venham cá, digam-me: fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze? (...) Pois nunca atentaram na estranha voluptuosidade do fogo, na perversidade da água, nos requintes viciosos da luz?.. Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – mas de desejos espiritualizados de beleza — ao mergulhar as minhas pernas todas nuas na água de um regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes eléctricas, luminosas...”⁴⁷⁰

A primeira referência à sexualidade, no âmbito da relação Lúcio/Ricardo, dá-se num momento significativo, perante a surpresa de Lúcio, que nunca ouvira o poeta falar neste termos (e esta surpresa ajudará a salientar ainda mais o facto): numa conversa momentos antes da revelação deste durante o jantar no Pavilhão d’Armenonville, a propósito de uma evocação de Ricardo sobre o «ser mulher»⁴⁷¹ (aliás muito próxima do que vemos no poema «Feminina»). Após o jantar, ocorrerá, pela boca do poeta, o primeiro indício claro, revelador do desenlace final: a referência ao facto de não poder ser amigo de ninguém por não ter afectos e, por arrastamento, por não conseguir possuir para que tal relação de amizade se estabeleça; «Logo eu só poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo»⁴⁷².

Os indícios tornar-se-ão cada vez mais claros com a entrada de Marta em cena. Recorde-se, como aludimos há pouco, que até este ponto da narrativa, Lúcio desempenhará de certo modo o papel de um espectador, pelo que as pistas fornecidas,

⁴⁶⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 16 e 17, respectivamente.

⁴⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 21-2.

⁴⁷¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 52-3.

⁴⁷² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 55 .

neste primeiro momento, indiciarão apenas os motivos e problemáticas tratadas, de um modo relativamente abrangente. Será portanto com o regresso a Lisboa por parte de Lúcio que o desenlace final será amplamente indiciado.

As primeiras impressões de Lúcio, à chegada, serão, no mínimo, intrigantes: os traços de Ricardo encontravam-se mais efeminizados. E os primeiros contactos com Marta serão ainda mais misteriosos, começando pela primeira referência ao seu casamento e à relação com o poeta:

Eu sabia já, é claro, que o poeta se casara há pouco, durante a minha ausência. Ele escrevera-me na sua primeira carta; mas sem juntar pormenores, muito brumosamente – *como se se tratasse de uma irreabilidade*. Pelo meu lado, respondera com vagos cumprimentos, sem pedir detalhes, sem estranhar muito o facto – também como se se tratasse de uma irreabilidade; de qualquer coisa que eu já soubesse, *que fosse um desenlace*.

[...]

De sua mulher, nem uma palavra... Lembro-me bem da minha perturbação quando, ao chegarmos ao meu hotel, reparei que ainda lhe não perguntara por ela. E essa perturbação foi tão forte, que ainda menos ousei balbuciar uma palavra a seu respeito, num enleio em verdade inexplicável...⁴⁷³

As pistas vão aumentando à medida que avançamos no capítulo: veja-se, por exemplo, a alusão à similitude entre Ricardo e Marta no que diz respeito às suas opiniões e modos de pensar («Curioso que a sua maneira de pensar [de Marta] nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, *aumentando* em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões.»⁴⁷⁴) e a referência, quase maliciosa, a propósito da primeira visão que tem de Marta: «Cheguei a invejar o meu amigo...»⁴⁷⁵.

Por outro lado, a suposta irreabilidade de Marta começa a ser cada vez mais indiciada: esta nunca alude ao amor pelo marido, «*como se tivesse pejo de aludir ao seu amor*», tal como, aliás, Ricardo: quando Lúcio lhe pergunta pela primeira vez como se iniciou o romance, «Ricardo empalideceu; murmurou quaisquer palavras e, logo, mudando de assunto, se pôs a esboçar-me o plano dum drama em verso que queria compor.»⁴⁷⁶. E o próprio poeta falará da mulher, aliás, como se Lúcio a conhecesse *a priori* – algo que parece ser, de resto, inexplicavelmente corroborado por este:

⁴⁷³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 58 .

⁴⁷⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 61 . Esta relação será, de resto, revisitada noutros momentos da narrativa; veja-se, por exemplo, o facto de ambos felicitem, de igual maneira, a última obra redigida por Lúcio (*vide* p. 103).

⁴⁷⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 65 .

E, facto extraordinário, notava eu hoje: ele referia-se a tudo isso como se se tratasse de episódios que eu já conhecesse, sendo por conseguinte inútil narrá-los, só comentando-os...

Mas havia outra circunstância, ainda mais bizarra: é que, pela minha parte, eu não me admirara, como se efectivamente já tivesse conhecido *tudo isso*, que, porém, olvidara por completo, e que a sua carta agora, vagamente, me vinha recordar.⁴⁷⁷

A questão da memória, como já foi referido no capítulo anterior, desempenhará um papel fulcral na representação de Marta. Não é por isso estranho que a primeira visão desta seja extremamente nebulosa, que ela «desapareça» durante a execução da peça «Além», de Narciso do Amaral ou que Lúcio não consiga reter os seus traços, pelo facto de os mesmos remeterem, significativamente, para Ricardo:

Evocando-a, nunca a lograra entrever. As suas feições escapavam-me como nos fogem as das personagens dos sonhos. E, às vezes, querendo-as recordar por força, as únicas que conseguia suscitar em imagem eram as de Ricardo. Decerto por ser o artista quem vivia mais perto dela.⁴⁷⁸

Paralelamente, assistimos a uma permissividade de Ricardo perante a maior aproximação de Lúcio a Marta – ao ponto de modificar significativamente o seu comportamento: «E – facto curioso – justamente depois de Marta ser minha amante é que tinham cessado todas as nuvens, é que eu via melhor a sua boa disposição – o seu orgulho, o seu júbilo, *o seu triunfo...*»⁴⁷⁹.

Por outro lado, a acção é escrupulosamente preparada pelo narrador para que a consumação da relação entre Lúcio e Marta se estabeleça: é a saída de cena de Warginsky, Luís de Monforte e os outros dois poetas, bem como da necessidade de trabalho de Ricardo (concluir a obra *Diadema*) que permitirá o estreitamento de relações.

As suspeitas culminarão nos indícios mais claro relativos ao desenlace final: o beijo dado a Ricardo («*O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira.*») e, quase imediatamente, a sensação dúbia em possuir Marta («...começou a parecer-me (...) que nunca a possuía inteiramente: mesmo que não era

⁴⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 83. Recorde-se a este propósito a primeira descrição de Marta traçada por Lúcio: «Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, *fugitiva*» (*vide* p. 60).

⁴⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 86. O destaque dado a «triunfo» é significativo, uma vez que será sob este pressuposto que Ricardo desvendará a Lúcio o mistério de Marta.

possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se “ela” fosse do meu sexo!»*⁴⁸⁰.

7.6. *Uma confissão nos meandros do fantástico*

A obra de Mário de Sá-Carneiro, sobretudo *A Confissão de Lúcio*, é frequentemente associada a uma certa dimensão do *fantástico*. A atribuição de tal natureza não é, no entanto, consensual.

Nuno Júdice, no prefácio a alguns textos de *Céu em Fogo* a que aludimos atrás, regista o falhanço do registo fantástico nos textos prefaciados («A Estranha Morte do Prof. Antena» e «Ressurreição») devido ao estilo poético utilizado, que anula os efeitos de crença no sobrenatural, e à «construção imagética» e uso de neologismos e galicismos, o que «denuncia constantemente o artifício literário pondo, portanto, em evidência a natureza ficcional do conto», quando um dos artifícios do fantástico será o de «...atrair o leitor ao universo do texto através de formas subtis em que as convenções literárias passem despercebidas»⁴⁸¹. Para além disso, nota Júdice, o elemento fantástico não parece ser, em Sá-Carneiro, directamente assumido, na medida em que este aspirava a um estatuto de romancista, de seriedade equiparável a Zola ou Flaubert e, portanto, pouco ligado a um tipo de literatura que não tinha tal «carimbo de seriedade»⁴⁸².

Já Maria Leonor Machado de Sousa, na obra *O «Horror» na Literatura Portuguesa*, destaca o facto de, no campo da ficção, Sá-Carneiro ser «exclusivamente um autor *negro*», justificando-o pela obsessão de temas como a loucura, a morte e o estranho; *A Confissão de Lúcio* será, nestes termos, a «obra-prima em que o sobrenatural é menos importante do que a tortura moral que provoca»⁴⁸³.

Num outro estudo, provavelmente o mais conhecido no âmbito desta questão, José Régio⁴⁸⁴ distingue, em diferentes obras do autor, mas com particular enfoque para *A Confissão de Lúcio*, alguns indícios relativos ao registo fantástico. No âmbito do texto aqui estudado (que o autor classificará «principalmente [como] uma novela fantástica –

⁴⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 87 e 89, respectivamente .

⁴⁸¹ JÚDICE, Nuno (prefácio) – *A Estranha Morte do Professor Antena*, pp. 6 e 5, respectivamente.

⁴⁸² Vide JÚDICE, Nuno – *op. cit.*, p. 5. Ainda que a hipótese nos pareça plausível, ela deixa de lado uma questão importante: o facto de o próprio Sá-Carneiro ter, como referência, os escritos de autores como Edgar Allan Poe.

⁴⁸³ SOUSA, Maria Leonor Machado de – *O «horror» na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1979, pp. 79-80.

⁴⁸⁴ Vide RÉGIO, José, «O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro».

– diremos que aflorando a Metapsíquica»⁴⁸⁵), Régio distingue dois alcances do termo: um facilmente perceptível, mas numa dimensão mais superficial, relativo ao deslumbramento face ao elemento do fantástico na percepção do mundo exterior; e um nível, mais profundo, referente ao nascer da «amizade rara» entre Lúcio e Ricardo, e, particularmente, à exploração do mundo interior daí decorrente:

Sobre um Sá-Carneiro sincero mas relativamente superficial ou banal no seu deslumbramento perante todas as aparências insólitas, luxuosas, ultracivilizadas, um Sá-Carneiro prevalece cuja atracção pelo estranho não é menos verdadeira, mas se refugia não em quaisquer aparências ou exterioridades, sim nas profundezas obscuras de um mundo interior inexplorado.⁴⁸⁶

Neste sentido, a dimensão mais relevante (e a «autêntica», dirá Régio) do fantástico registrar-se-á não tanto na intriga semi-policia da narrativa, mas, particularmente, nos domínios do que a imaginação consegue objectivar, isto é, a propósito do nascimento desta amizade e, sobretudo, as estranhas condições que a realizam. Como será evidenciado pelo autor, ainda que a história parta de um motivo vulgar – o adultério com o melhor amigo – cedo evoluirá para contornos estranhos: não é comum o adultério ser praticado com mais do que um amigo; nem ter a condescendência – e mesmo felicidade e adulação – do marido. Será, pois, desta relação de anormalidade que partirá o elemento fantástico da obra, como concluirá o autor: «...tudo o que inspire inquietação e pavor, – o escandaloso, o ambíguo, o monstruoso, o anormal, em suma, não terão relações com o fantástico, ou não o servirão às vezes?»⁴⁸⁷.

O registo fantástico parece assim apresentar na obra de Sá-Carneiro diferentes possibilidades de leitura, não raras vezes duvidosas. Com o intuito de esclarecer tal problemática, Lino Machado, no estudo «O Fantástico em ‘A Confissão de Lúcio’», e assentando nas propostas de Tzevan Todorov, procura explicar de que modo é que podemos encontrar traços desta dimensão na obra.

De acordo com o autor, o fantástico evidencia-se não por conter em si, necessariamente, uma dimensão «sobrenatural» dos factos, mas por nos fazer oscilar, enquanto leitores, entre duas interpretações possíveis, devido a determinados fenómenos não explicáveis pela ordem natural do mundo. Tais interpretações possíveis situar-se-ão ou no plano do *estranho*, no sentido de os acontecimentos não se enquadrarem no domínio da racionalidade, ou do *maravilhoso*, o traço que nos permite aceitar esta nova

⁴⁸⁵ RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁸⁶ RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 219. A questão coincide com a distinção de dois planos n’ *A Confissão de Lúcio*, estabelecida pelo autor no estudo.

⁴⁸⁷ RÉGIO, José, *op. cit.*, pp. 228-9.

ordem da realidade. Para além desta relação, o autor aponta ainda o cumprimento de três condições:

Em primeiro lugar, é preciso que a obra induza o leitor, nos limites do universo do texto, a tomar como real a existência das personagens que lhe são apresentadas, e a hesitar entre a visão natural e a sobrenatural dos eventos. A segunda condição é muitíssimo frequente, mas não obrigatória, na ficção fantástica. Quase sempre a hesitação a que o texto submete o leitor vem já experimentada por uma ou mais personagens, sobretudo porque a maioria das narrativas fantásticas é relatada na primeira pessoa (frequência compreensível, uma vez que a narração não omnisciente facilita a apresentação ambígua dos acontecimentos). A terceira condição impõe que, na fruição do género, evitemos tanto a interpretação alegórica (que faria da anormalidade dos factos narrados apenas um expediente, um meio de dizer outra coisa), quanto à recepção poética (que, aceitando como normal ou convencional a liberdade de combinações semânticas próprias da poesia, transformaria os eventos fantásticos em um conjunto de significados no qual, de saída, não se acreditaria). Esses dois modos de leitura podem diluir os efeitos do género, e devem ser evitados.⁴⁸⁸

Neste sentido, o autor confirmará a existência de determinados pressupostos, em *A Confissão de Lúcio*, que ajudarão a criar a sensação de «possível», de indeterminação; ligada ao fantástico, como o uso de palavras ou expressões evocativas de incerteza: por exemplo «parecia-me», «incerteza», «muito possível», entre outros; em contextos frásicos como «Warginsky só me irritava – sobretudo talvez pela sua beleza excessiva» ou «Marta é como se fora a minha própria alma»⁴⁸⁹. Por outro lado, esta sensação será também acentuada pelo facto de se evocarem traços físicos semelhantes entre várias personagens (veja-se por exemplo Warginsky e Gervásio Vila-Nova), o que contribui também para uma percepção difusa da realidade. Assim, esta será uma narrativa que obriga o leitor a «formular divergentes hipóteses interpretativas para entender o que de anormal o livro revela»⁴⁹⁰, pelo que poderemos falar da oscilação referida entre *estranho* e *maravilhoso* e, portanto, de uma dimensão fantástica na obra.

Parece-nos, no entanto, que, face às três condições expostas, a definição do elemento fantástico n' *A Confissão de Lúcio* é problemática em pelo menos uma delas: a terceira. Porque cremos ser difícil evitar uma certa interpretação alegórica dos factos narrados, justamente pela circunstância de a relação Lúcio/Ricardo/Marta pressupor, como notámos atrás, uma problematização da representação do *eu*, e, por arrastamento, do *outro*. E, também, pela possibilidade de recepção poética que a obra – tal como, de resto qualquer obra de Sá-Carneiro – parece ter. Como aludimos no início do presente

⁴⁸⁸ MACHADO, Lino, *op. cit.*, pp. 61-2.

⁴⁸⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 61 e 120, respectivamente.

⁴⁹⁰ MACHADO, Lino, *op. cit.*, p. 63.

capítulo, a definição de géneros em Sá-Carneiro é problemática, justamente pelo facto de o registo lírico se estender a toda a obra do autor – incluindo a sua obra epistolar⁴⁹¹.

A questão do género fantástico, no âmbito do trabalho de Sá-Carneiro, parece, por isso – pelo menos considerando os pressupostos atrás referidos – controversa. No entanto, cremos, esta questão, longe de ser prejudicial ao entendimento do seu trabalho, só vem, mais uma vez, acentuar a complexidade da escrita em Sá-Carneiro e, sobretudo, a dificuldade em circunscrever os seus textos a um só género ou registo literário.

⁴⁹¹ Para a compreensão de tal questão, *vide* por exemplo, MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, pp. 123 e segs..

A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*,
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

8. O ópio loiro: a vivência urbana

Até ao momento, tivemos em consideração os modos de representação em *A Confissão de Lúcio* respeitando apenas o domínio das personagens. Cabe-nos agora, neste ponto do trabalho, verificar de que modo é que tais representações se relacionam com o espaço físico envolvente, particularmente no que concerne ao espaço urbano e vivências psicológicas e sociais intrínsecas. Neste sentido, será importante não só verificar como é representado o espaço da cidade – sobretudo o de Paris – em *A Confissão de Lúcio*, mas também que efeitos é que tais representações têm no âmbito da auto e da hetero-representação dos sujeitos.

Para o entendimento de tais questões, parece-nos importante salientar, desde logo, dois aspectos cruciais no trabalho literário de Sá-Carneiro: a vivência do espaço urbano por parte do homem moderno e a representação mítica que é feita da cidade de Paris.

8.1. O homem moderno e a vivência do espaço urbano

As representações da urbe e do sujeito são dois tópicos indissociáveis no Modernismo. Recorde-se que, como vimos no capítulo 2, «A construção do *eu* na modernidade», convergem no homem moderno diferentes linguagens, artísticas e não só, provenientes essencialmente do mundo industrializado, e que «estimulam a reinterpretção da pessoa feita personagem, tendo em atenção um estádio civilizacional exteriormente pujante e eufórico, mas atravessado, no seu interior, por tensões e excessos de muito problemática harmonização»⁴⁹².

É, aliás, neste sentido que Maria Aliete Galhoz chama a atenção para o que designa de «a outra face do modernismo»: a náusea do homem moderno, que surge em paralelo – ou, diríamos, intrinsecamente ligada – com a euforia e o espírito de demanda:

As duas primeiras décadas do século XX são marcadas de uma crente euforia e aventura onde, de surpresa, a crise cai. Um mundo em dilatação, que se acreditava progressiva, desfaz-se. Em arte, quase paralela de experiência. De um cosmopolitismo que de Nova Iorque a Moscovo fazia procurar novas expressões, proclamar outros postulados, expor obras, para, sob o signo da pura justificação estética, concluir a validade dos seus múltiplos caminhos, rápida, a guerra. Acurraladas num impasse, vida e arte crispam-se com espanto vencido. E um

⁴⁹² REIS, Carlos – *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 1995, p. 461.

sentimento surge que se enraíza como uma força dominante na consciência do homem: a náusea.⁴⁹³

Esta dualidade é visível em quase todo o perfil estético-literário de Sá-Carneiro. A vivência eufórica, enérgica da modernidade, herança de um Futurismo de que o autor a princípio desconfia, mas que depois abraça, num fascínio crescente (ainda que por alguns considerado de um modo algo superficial⁴⁹⁴), e a experiência do tédio e o *spleen*, herança oitocentista do Decadentismo e Simbolismo, são sentimentos simultaneamente vividos pelas personagens de Sá-Carneiro e pelo próprio – isto é, tendo em consideração o modo como este se auto-representa em documentos biográficos. Sentimentos aparentemente contraditórios, mas numa relação verdadeiramente indissociável, dirá Reis, citando uma das justificações possíveis redigidas por Fernando Pessoa: «O dinamismo é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies decadentes»⁴⁹⁵.

Esta relação materializa-se, em Sá-Carneiro, numa visão urbana muito própria, com representações espaciais ciclicamente revisitadas nos seus diferentes textos. La Salette Loureiro⁴⁹⁶ é uma das autoras que procuram resumir os aspectos mais significativos de tal representação.

No capítulo que dedica a Sá-Carneiro, Loureiro começa por referir que o entusiasmo deste pela vida urbana e «estrondosos ruídos contemporâneos» já existia antes de Marinetti ter lançado os seus manifestos, o que mostra a sintonia já existente com as sensibilidades estéticas europeias de então. Com efeito, verifica-se que a cidade, em Sá-Carneiro, se associa ao que Loureiro entende que o autor designa por «a grande vida»: um misto de prazer, luxo, arte, loucura, ruído e progresso. Como extensões destes ambientes, encontramos o movimento do mundo moderno, patente numa

⁴⁹³ GALHOZ, Maria Aliete Dorez (preparação de texto e introdução) – *Orpheu*. 4.^a reedição do vol. I. Lisboa: Ática, 1984, p. XXXIII.

⁴⁹⁴ Esta leitura é, tal como o provincianismo associado à visão de Sá-Carneiro de Paris que iremos ver mais à frente, uma herança directa da leitura de Pessoa face a tais questões, e que é seguida em grande parte pela crítica. A este título, recorde-se que «Manucure», o poema mais ostensivamente futurista de Sá-Carneiro, é classificado por Pessoa como semi-futurista e «feito com intenção de blague» (vide «Tábua Bibliográfica» publicada na revista *Presença* 16, de Novembro de 1928). Ou como diria, anos antes, o mesmo Pessoa: «De nós, os primeiros da revista [*Orpheu* I], só Sá-Carneiro, embora não fosse futurista, tinha simpatia pelo futurismo» (vide PESSOA, Fernando – *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d [1986], p. 73).

⁴⁹⁵ REIS, Carlos (coord.) – *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990, p. 179. Vide também PESSOA, Fernando – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Edições Ática, s/d, p. 177.

⁴⁹⁶ LOUREIRO, La Salette – *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

luminosidade ofuscante⁴⁹⁷, muitas vezes fundida com ambientes sinestésicos, e numa musicalidade que o próprio Sá-Carneiro, segundo Loureiro, reconhece como «a partitura do movimento»⁴⁹⁸; encontramos também as mulheres luxuriantes, associadas a uma sexualidade feroz, e um *status* económico-social elevado (visível em determinados símbolos: o automóvel, os palácios sumptuosos, etc.). Todos estes elementos formaram uma *poética da cidade*, que converge em determinados espaços simultaneamente eufóricos e disfóricos, ligados tanto à reflexão e meditação artística, como ao amorfismo e degradação do *eu*: os cafés ou os *music-halls*. Por outro lado, tais ambientes parecem estar nitidamente associados, segundo a autora, ao facto de Sá-Carneiro assumir em muitos dos seus textos personagens principescas, vivendo, elas mesmas, essa vida de sonho (mesmo tendo em conta que tais exemplos evidenciem, também, a relação com elementos decadentistas).

Neste clima de efervescente urbanismo e cosmopolitismo, as referências à natureza, na obra de Sá-Carneiro, são quase inexistentes, aparecendo, na esmagadora maioria dos casos, quase sempre ligadas ao espaço da cidade e submetidas, portanto, à força criadora do Homem: jardins, quintas e congéneres. Com efeito, a natureza só é venerada em Sá-Carneiro quando integrável num todo adorado: é o que acontece, por exemplo, n' *A Confissão de Lúcio*, quando Ricardo de Loureiro evoca o seu amor por Paris e por todos os seus elementos constituintes: «“De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus boulevards, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico.”»⁴⁹⁹. E se espanto causa tal explicação por parte de alguém que se declara tão amante das máquinas e do progresso, a justificação é dada mais à frente pelo próprio Ricardo, numa síntese perfeita da condição do Homem Moderno de que falávamos há pouco: «Porque, no fundo, eu amo a vida. Sou todo de incoerências. Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida, entanto como nunca ninguém a admirou»⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ A este propósito recorde-se Clara Rocha a propósito da representação de Paris, «“Cidade-Luz”» que tanto fascina como ofusca; algo que é indissociável, segundo a autora, de um outro «mal da modernidade» que evoca a figura de Prometeu: o preço pela *novidade* – o poeta «pag[a] pela novidade o preço do Inferno» (vide ROCHA, Clara, «Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo» in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p. 40).

⁴⁹⁸ LOUREIRO, La Salette – *op. cit.*, p. 273.

⁴⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 44.

⁵⁰⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 45. Esta tendência é também visível, segundo a autora, no último projecto, não concretizado, de Sá-Carneiro – *Novela Romântica* – que tem como objectivo (vide carta a Pessoa datada de 23 de Agosto de 1915) congregar duas tendências tão antagónicas – as palavras são de La Salette Loureiro (*op. cit.*, p. 328) – como o Romantismo e o Modernismo.

Não espanta por isso que a espacialidade em Sá-Carneiro, excluindo os espaços «naturais» anteriormente citados, remeta quase sempre para uma paisagem edificada de labirintos, castelos, paços, torres, entre outros, elementos que, adverte Paula Morão, desligados do seu contexto, se afigurariam como positivos. No entanto, eles constroem um cenário de «luta mortífera», no sentido em que se relacionam com lexemas como «punhais», «gumes» e outros elementos cortantes. E tudo isto remete, continua a autora, para uma jornada cavaleiresca cuja derrota se inscreve logo à partida⁵⁰¹.

Estas relações conduzem-no, portanto, a uma relação intrínseca entre os espaços físicos envolventes e os estados psíquico-emocionais dos sujeitos literários em Mário de Sá-Carneiro. Maria José Meira⁵⁰², a propósito de tais questões e do modo como estas se concretizam no imaginário ficcional de Sá-Carneiro, evidencia o peso da viagem – física e emocional – na obra do autor e, inerentemente, a questão do desagregamento; da permanente procura de identidade e de sentido para a vida, fruto de uma insatisfação permanente. O mesmo explicará, como já vimos⁵⁰³, o gosto pela civilização e pela viagem por parte do próprio Sá-Carneiro e de muitas das suas personagens que, desde os primeiros contos, reúnem tais características. E se é verdade que a permanente evocação de Paris nas obras do autor recria um lugar de deslumbramento que remete para um herói recriado enquanto alguém sem ligação ou raízes a uma pátria, a capital francesa aparece também, por parte dos sujeitos em Sá-Carneiro, como uma obsessão artística incondicional, de carácter mítico – o que é visível, de um modo particular, n' *A Confissão de Lúcio*.

8.2. O mito de Paris

Paris, como se sabe, exerceu, particularmente a partir do século XIX, enorme fascínio em alguns escritores portugueses. Para além de Sá-Carneiro ou António Nobre, o mito de Paris fomentou o deslumbramento de uma larga faixa de artistas portugueses e europeus, particularmente nos de *Orpheu* (com excepção, naturalmente, de Pessoa).

⁵⁰¹ MORÃO, Paula – «Mário de Sá-Carneiro» in *Viagem na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 53.

⁵⁰² Vide MEIRA, Maria José, «A viagem no imaginário ficcional de Mário de Sá-Carneiro» in FALCÃO, Ana Margarida; NASCIMENTO, Maria Teresa; LEAL, Maria Teresa (org.) – *Literatura de Viagens. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Editora Cosmos, 1997, p. 481.

⁵⁰³ Vide nota 176.

Como refere Urbano Tavares Rodrigues⁵⁰⁴, a cidade deixou marcas na literatura portuguesa pelo prestígio enquanto foco cultural e pelos marcos de importância histórica (Iluminismo, Revolução Francesa, etc.). Esta influência será visível em duas vertentes mais ou menos distintas: uma que poderíamos designar como mais ligada a um crescimento pessoal, ou, como refere Tavares Rodrigues, «que aponta às praias oceânicas e se aprofunda em mistério, buscando-se na lonjura do próprio ser»; outra ligada a um plano mais social do indivíduo, «que visa, em consciente ascensão, assimilar modelos do mundo hiperculto, hipercivilizado, ou tido como tal»⁵⁰⁵.

Estas duas vertentes aparecem quase sempre em simultâneo em grande parte da obra de Sá-Carneiro. De facto, Paris reúne em si os vários elementos constituintes da tão ansiada modernidade, da venerada «Europa» que Ricardo de Loureiro tanto brada⁵⁰⁶: é a cidade que lhe transmite «os choques que apanha na corrente eléctrica da arte moderna»; a cidade que já absorvera o «xadrez supralírico de Mallarmé» e o «desregramento sensorial de Rimbaud»⁵⁰⁷. Estar em Paris representa, no início do século XX, a possibilidade de conviver com os artistas da modernidade, e este é um motivo de particular orgulho para Sá-Carneiro, ainda que, de facto, existam poucos registos de uma convivência efectiva deste com os movimentos artísticos efervescentes em Paris na altura. Na verdade, e partindo tanto das obras literárias, como dos escritos biográficos conhecidos, é o sujeito isolado, o espectador distante (no sentido de não participar directamente na vida parisiense) que mais encontramos nos textos de Sá-Carneiro. O sujeito que deambula pelas ruas de Paris, numa diligência de introspecção e auto e hetero-análise⁵⁰⁸, evocando, de algum modo, a figura do *flâneur* atrás referida⁵⁰⁹. E este tipo de vivência, ou de não-convivência parisiense será, como referem diversos autores, mais do que o fascínio pela grande metrópole e sua efervescência cultural, essencial para a formação da figura do poeta em Sá-Carneiro⁵¹⁰.

⁵⁰⁴ RODRIGUES, Urbano Tavares, «O mito de Paris na Literatura Portuguesa» in *Tradição e Ruptura. Ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

⁵⁰⁵ RODRIGUES, Urbano Tavares, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰⁷ RODRIGUES, Urbano Tavares, «O “Mago sem Condão” (do prefácio às cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa)» in *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*. 2.^a ed. ampliada. Cacém: Edições Ró, 1981, pp. 168-9.

⁵⁰⁸ A este propósito, La Salette Loureiro evoca o passeio de Domingo de Ricardo e Lúcio n’ *A Confissão de Lúcio*, bem como os episódios relatados nas cartas a Pessoa (dando como exemplo a redigida a 30 de Dezembro de 1912), salientando que tais deambulações podem constituir uma «forma de anestesiamiento» do sofrimento latente (*op. cit.*, p. 308).

⁵⁰⁹ Vide nota 53.

⁵¹⁰ Vide, por exemplo, SENA, Jorge de – *Fernando Pessoa e C^a Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 291; SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – *História da*

A sua estadia em Paris corresponde, de resto, saliente-se, ao período de maior produção literária.

Tal relação de proximidade com os grandes centros urbanos, não encontra, no entanto, eco em Lisboa. Em Sá-Carneiro há, nitidamente, uma atitude de desprezo para com a capital portuguesa, exactamente por esta surgir sempre, aos seus olhos, como antagónica do cosmopolitismo de Paris, isto é, como província ultrapassada. Esta oposição é aliás extensível à repulsa sentida, desta vez por parte de todos os órficos, pelo marasmo intelectual e artístico que se fazia sentir então na capital portuguesa e no resto do país. A dicotomia é particularmente visível numa passagem de «Ressurreição», onde o enaltecimento que se faz de Paris é habitualmente acompanhado pela oposição entre metrópole e província, donde resulta o enaltecimento da primeira, na forma de Paris e de todos os aspectos constituintes (os cafés, os *music-halls* e todos os elementos ligados ao cosmopolitismo) e o desprezo pela incompreensão da segunda – incompreensão que se estende, aliás, aos artistas que louvam tais cenários⁵¹¹. E a este propósito, Fernando Cabral Martins é elucidativo: o que está em causa não é a comparação entre estas duas cidades, mas uma luta de ideias e de postura: luta-se por Paris e contra Lisboa por aquela ser «lugar da ampliação que transborda dos limites da pequenez (física, económica, estética) de Lisboa»; daí o orgulho, em Sá-Carneiro, de ter «cortado» com Lisboa. Neste sentido, «o amor por Paris é o mesmo amor pelo mistério que a infância revela em toda a sua magnitude» (veja-se, a este propósito, «A Grande Sombra»), pelo que «o Novo é [...] aquilo que Lisboa não pode permitir»⁵¹².

Numa outra perspectiva, esta representação de Paris enquanto «espelho da modernidade» acarreta, por vezes, o amplamente citado olhar provinciano, que é, de resto, bastante caro a Sá-Carneiro. A acusação, recorde-se, parte pela primeira vez de Pessoa⁵¹³, cujo parecer influenciou determinadamente uma boa parte da crítica literária

Literatura Portuguesa. 16.^a ed. (corrigida e actualizada). Porto: Porto Editora, s/d, p. 1041; RODRIGUES, Urbano Tavares, *op. cit.*, p. 169.

⁵¹¹ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, pp. 206-7 e 221, respectivamente.

⁵¹² MARTINS, Fernando Cabral, «O narrador supremo», pp. 136 de *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon Publicações, 2000; pp. 272-3 de *Céu em Fogo*, respectivamente.

⁵¹³ «V. [Sá-Carneiro] é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si» (vide *Diário Ilustrado*, ano I, n.º 9, série II, 12 de Agosto de 1928 in PESSOA, Fernando – *O Provincianismo Português*. Lisboa: Editorial Nova Ática, 2006, p. 5).

vindoura no que concerne à relação de Sá-Carneiro com a cidade⁵¹⁴. A questão é, de facto, pertinente: que dimensão terá este olhar provinciano em Sá-Carneiro?

A avaliar pelas palavras de Pessoa, bastante. Sá-Carneiro reúne, pelo menos, dois dos três sintomas destacados por aquele como típicos da «síndrome provinciana»; a saber: o entusiasmo pelas grandes cidades e pelo progresso e modernidade⁵¹⁵. Este deslumbramento vai, no entanto, muito para além desta designada visão provinciana. Numa alusão à relação entre Sá-Carneiro, a cidade de Paris e as tendências futuristas que se faziam sentir, Dieter Woll salienta que «o acesso ao futurismo era-lhe fácil, tanto mais que a sua inclinação pela metrópole parisiense vinha ao encontro da glorificação futurista da vida moderna numa grande cidade.»⁵¹⁶. O mesmo significa que tal glorificação da cidade representa também a adopção de determinados pressupostos estéticos – neste caso do Futurismo – que estão ligados à construção da personagem real e literária em Mário de Sá-Carneiro.

Por outro lado, como reforça Cabral Martins, o mito de Paris que envolve Sá-Carneiro foi, em diferentes ocasiões, criado e reforçado por outros: a este propósito refere-se como exemplo a publicação, na revista *Contemporanea*, dos poemas «Abrigo», no primeiro número da revista, em 1922, e «Cinco Horas», no segundo número, segunda série, em 1926: no primeiro caso, o título é substituído por «Do Livro de Versos Deixado Inédito por Mário de Sá-Carneiro ‘Poemas de Paris’», o que se relaciona com a data e com o local que aparecem no fim do poema («Paris – Setembro de 1915»); no segundo caso, o mesmo título é transportado para nota ao poema. Nestas condições

[os poemas] ganham [...] uma pose europeia, um valor decorativo de estampa. O nome de Sá-Carneiro passa a significar o de um poeta de Paris. A sua morte, a sua cidade-símbolo, a sua literatura contribuem para modelar uma personagem escolhida como vítima por um deus obscuro.⁵¹⁷

Esta visão de Paris e de Sá-Carneiro é frequente em alguma crítica, que insiste em manter tal relação nesta tipologia mítica. Um exemplo elucidativo provém da conhecida biografia que João Pinto Figueiredo redige sobre Sá-Carneiro⁵¹⁸, que, como vimos atrás, reconstrói a vida do autor a partir das suas cartas e obras narrativas e líricas, não

⁵¹⁴ Vide, por exemplo, REIS, Carlos – *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, p. 179.

⁵¹⁵ PESSOA, Fernando – *op. cit.*, pp. 5-6. Ficará de fora o terceiro sintoma: a incapacidade de ironia.

⁵¹⁶ WOLL, Dieter – *Realidade e Identidade na Lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Delfos, 1968, p. 36.

⁵¹⁷ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 24.

⁵¹⁸ FIGUEIREDO, João Pinto – *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

fazendo, na maior parte dos casos, a necessária distinção entre sujeito real e literário (ou, pelo menos, tendo em conta a intencionalidade comunicativa que as representações do *eu* têm em Sá-Carneiro). E num dos muitos exemplos dados, tenta explicar a preferência do autor por Paris em detrimento de outras cidades:

Mas em Sá-Carneiro tudo é complexo, contraditório, variável, consoante o momento e a disposição, compreendendo-se assim que, habituado a conviver com a morte nos cafés, por vezes lhe tenha acontecido ficar neles *à espera da vida*.

Diante de um *Vermouth-cassis* ou de um *Pernod à l'eau* em que não tocava, o poeta aguardava ingenuamente a aventura, a maravilhosa oportunidade de ser o protagonista – feliz, infeliz, tanto fazia... – de uma bela história de amor... As aventuras, porém, só acontecem a quem acredita nelas e ele não acreditava em nada. Ei-lo forçado, pois, a reconhecer o seu fracasso –

*Nos cafés espero a vida
Que nunca vem ter comigo*

– E a assumir-se como mero espectador, como «...herói de novela/Que autor algum empregou»⁵¹⁹

Um pouco mais à frente, Figueiredo defende que a relação entre Sá-Carneiro e Paris resulta num apressar do suicídio do poeta:

Em Lisboa, estamos em crê-lo, tudo se haveria processado, não diremos diferentemente, mas, pelo menos, mais lentamente. O convívio com os amigos, os *potins* literários, a ama, o pai, o avô, os próprios cafés, onde não estaria só, mas acompanhado, tê-lo-iam impedido, durante algum tempo, de ver as coisas com uma tão obsessiva e cruel lucidez.⁵²⁰

Tais conjunturas e explicações são relativamente frequentes e deixam de lado uma vertente nem sempre interpretada: o facto de o próprio Sá-Carneiro, em determinados passos, reforçar, por vezes de modo irónico, o carácter mitológico da sua relação com Paris. Citemos dois exemplos provenientes de registos diferentes.

No poema «Caranguejola», como já evidenciámos, encontramos um sujeito lírico consciente da sua condição – e, sobretudo, consciente do valor mítico que tal condição pode atingir:

Justo. Um quarto de hospital – higiénico, todo branco, moderno e tranquilo;
Em Paris, é preferível – por causa da legenda...
Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda –
E depois estar maluquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...⁵²¹

⁵¹⁹ FIGUEIREDO, João Pinto – *op. cit.*, p.133;. Os versos citados são do poema «Cinco horas».

⁵²⁰ FIGUEIREDO, João Pinto – *op. cit.*, p.138.

⁵²¹ SÁ-CARNEIRO, «Caranguejola», vv. 29-32 in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*. 2.^a ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001, p. 123. Note-se que, como referimos no capítulo 3, «A maldita literatura: a construção de sujeitos reais e literários em Mário de Sá-Carneiro», só nesta quadra,

Por outro lado, em muitas das cartas escritas a Pessoa, encontramos a mesma visão consciente do misticismo com que se encara esta cidade. Os exemplos são muitos e evidenciam, como se disse, a construção da imagem do artista em Sá-Carneiro e, sobretudo, o lado absurdo e patético que tal construção muitas vezes tem:

ainda este ano no dia 1º de Janeiro, eu e o Pacheco e o Franco bebemos champanhe, com o fogão aceso, «fomos» Paris!... Vê: é toda esta futilidade, estas «mariquices», meu amigo, que eu lamento...⁵²²

Em Paris bocejo, é claro. Mas estou melhor. É outra ilusão. Tenho a força de a manter, entanto – e isso é lisonjeiro. Pequeninas coisas: a outra noite, o luar sobre a Praça da Concórdia, por exemplo, curou-me por uns poucos de dias. E o poder dizer mais tarde: «Quando os alemães tomaram Varsóvia, estava eu em Paris».⁵²³

A mesma ideia está patente, de resto, no subtítulo das «Cinco canções de declínio» – na altura em que Sá-Carneiro quis suprimir duas numa possível edição no *Orpheu* 3: «POEMAS DE PARIS»⁵²⁴.

Viver em Paris representará, em última análise, viver o mito. Daí, provavelmente, que tenha referido a Pessoa, numa carta já citada, que a estada em Paris tenha sido a sua ambição máxima, a sua «apoteose»⁵²⁵.

8.3. *Exploração do espaço em A Confissão de Lúcio*

Consideremos, por agora, o modo como estas questões de carácter «espacial» se concretizam n' *A Confissão de Lúcio*, dando-se particular enfoque à relação evidenciada com Paris.

A cidade é, de facto, o espaço físico com mais peso na obra. Ele é amplamente explorado no princípio da mesma, o que não se repete nos momentos vividos em Lisboa, onde a reflexão sobre o espaço circundante é substituída pela exploração do espaço interior de Lúcio – o que se justificará do ponto de vista da estruturação

temos acesso a uma auto-representação mítica que atinge três pontos essenciais: a figura do poeta de Paris; a figura do artista louco e a figura do poeta incompreendido (*vide* notas 116 e 117).

⁵²² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978, carta 34, p. 171.

⁵²³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. II. Lisboa: Edições Ática, 1979, carta 64, p. 48.

⁵²⁴ *Vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, carta 82, pp. 106-7. Destaque-se a semelhança com o fenómeno congénere descrito anteriormente por Cabral Martins (*vide* nota 518).

⁵²⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I, carta 105, pp. 167 e segs..

narrativa, já que, a partir deste momento, é o acesso ao íntimo desta personagem que nos prepara para o desenlace vertiginoso mas, de alguma forma, já esperado⁵²⁶.

É, portanto, Paris que tem o protagonismo nos primeiros dois capítulos da narrativa. Aliás, o amor pela cidade é um dos poucos traços comuns entre Lúcio e Ricardo. Como o próprio referirá a determinado momento, apesar de se compreenderem mutuamente, eram «duas criaturas muito diversas»⁵²⁷. O facto de ser em Paris que temos acesso a quase todas as conversas entre as personagens evidencia bem, aliás, a estreita ligação entre ambos e a capital francesa.

Os detalhes de tal amor são, contudo, largamente evidenciados não por Lúcio, mas por Ricardo. Para ele, Paris é «o único ópio loiro» para a sua dor, nutrindo pela cidade um amor extensível a todos os seus elementos (ou, como dirá depois, à «auréola» que envolve a mesma e que não é explicável), semelhante à saudade que se tem «pelo corpo duma amante perdida...» ou pela «carne nua duma amante doirada»⁵²⁸.

Esta identificação entre o elemento humano e a urbe, em contornos de manifesta sexualidade, é particularmente insistente na obra de Sá-Carneiro. E Paris aparece, muitas vezes, aos olhos de Sá-Carneiro ou de suas personagens enquanto elemento feminino, sendo, também, passível de ser «possuída» pelo sujeito: é o que vemos em Ricardo de Loureiro, mas também em Inácio de Gouveia, em «Ressurreição»; no sujeito poético de «Abrigo» ou no próprio Sá-Carneiro que, numa carta a Pessoa, regista esta equivalência sexual por intermédio dos verbos «ter» ou «possuir»⁵²⁹. E tal relação, simultaneamente carnal e espiritual, é, afinal, a única que pode permitir este envolvimento com a cidade:

Cumprindo a afirmação de que tudo o que o impressiona se lhe volve sexualizado, também Paris se torna num corpo/objecto de prazer. [...] O amor que [Ricardo] tem à grande Capital consubstancia-se numa relação corpo a corpo materializada nos percursos voluptuosos pelos agitados *boulevards*, na frequência dos inúmeros cafés, na vagabundagem pelos teatros e espectáculos de *music-hall*, nos convívios nos *ateliers* dos artistas. É, por assim dizer, a forma de entrelaçar a cidade consigo, como diz Ricardo de Loureiro.⁵³⁰

Acrescente-se que o poema «Abrigo», para além de evidenciar este tipo de relação sexualizada, encerra também uma outra ideia, aliás extensão desta última, também

⁵²⁶ Vide nota 469.

⁵²⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 44.

⁵²⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 44-5.

⁵²⁹ Vide carta a Fernando Pessoa de 13 de Julho de 1914: «Apenas não seguirei coberto na vitória maior, **possuindo** Paris, a executar a minha obra – justamente porque estou liberto e **tenho** Paris!» [sublinhado nosso] in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I, carta 34, p. 172.

⁵³⁰ LOUREIRO, La Sallete – *op. cit.*, p.307.

recorrente em Sá-Carneiro e desde logo sugerida pelo próprio título: o facto de, pelas características relatadas, Paris constituir o refúgio derradeiro para o sujeito; algo que também sucede com Lúcio, quando este regressa temporariamente à cidade para escapar à, chamemos-lhe, «confusão» vivida em Lisboa. O que sucede sem que não deixe de existir o mesmo sentimento de posse a que aludíamos há pouco: «De novo, urgindo-me de Europa, alastrando-me da sua vibração, se encapelava dentro de mim Paris – *o meu Paris*»⁵³¹. Por outro lado, convém não esquecer que a representação da capital francesa como «abrigo» acarreta outras implicações a que aludimos no capítulo 6, «*Um vago tempo asiático* – a vivência do tempo»: a relação com as questões da recordação, do esquecimento, da fuga psicológica e sentimentos daí decorrentes, o que é sintetizado pela máxima de Lúcio «*Esquecer é não ter sido*»⁵³² ou pelo narrador de «A Estranha Morte do Professor Antena»: «O homem é uma crisálida que se lembra»⁵³³.

Manuel Viegas Abreu, no estudo citado a propósito das comemorações do centenário do nascimento de Sá-Carneiro⁵³⁴, procurou compreender esta noção de «abrigo», acrescentando que Paris funciona como uma «cidade-refúgio» tanto para Lúcio, como para Ricardo: para este seria um «*abrigo genesíaco*» e para aquele um «*abrigo tranquilizador*» ou mesmo «*imobilizador*», se considerarmos a sua prisão. Partindo de tais funções, a visão de Paris por parte de algumas personagens de Sá-Carneiro não constituiria tanto um olhar provinciano, como certos autores acusam, sendo antes vista como um «*impulso de vida, gerador de uma obra*»⁵³⁵.

A questão complexifica-se, no entanto, quando Abreu procura enquadrar este sentimento de fuga e de refúgio no âmbito de episódios biográficos do próprio Sá-Carneiro, partindo de um muito particular e, até à data, pouco explorado: a breve estadia deste em Coimbra. Isto porque, segundo Abreu, há n' *A Confissão de Lúcio* uma passagem que evoca, indirectamente, este momento da vida real de Sá-Carneiro: o momento em que Ricardo deixa a Universidade e foge para Paris⁵³⁶. O paralelismo é corroborado pelo facto de, tal como Ricardo, também Sá-Carneiro ter sido um «estudante distinto» – pelo menos no Liceu, pelo que esta relação «não se trata, portanto, de um puro artifício novelístico ou invenção meramente literária, mas um

⁵³¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 106.

⁵³² Vide notas 384 e 389.

⁵³³ Vide nota 391.

⁵³⁴ ABREU, Manuel Viegas – *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.

⁵³⁵ ABREU, Manuel Viegas – *op. cit.*, p. 55.

⁵³⁶ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 38.

“curto-circuito” ou, melhor, de uma *transposição* com fundamento real⁵³⁷. E tal explicação, encarando este fenómeno como um mero «descuido» ou desabafo, obscura, em nossa opinião, o papel que a criação de uma (auto-)imagem pode ter, mesmo num plano biográfico. Dito de um outro modo, não se está a recusar a ideia, de resto inegável, de que existem pistas autobiográficas na obra de Sá-Carneiro; está-se sim a declinar o modo como estas são encaradas, já que tal olhar simplifica o «jogo» que Sá-Carneiro executa entre as suas personagens ficcionais e a sua própria, que é, também ela, de algum modo encenada nos documentos biográficos que melhor conhecemos – a sua correspondência. De resto, acrescente-se, convém não esquecer que a imagem (auto) representada em qualquer carta não se reduz a um mero «espelho d’alma» claro e evidente; há, também nela, um propósito de construção de uma imagem do sujeito, como evidenciámos no capítulo 3, «*A maldita literatura: a construção de sujeitos reais e literários em Mário de Sá-Carneiro*».

Este *ludus* de referencialidade autobiográfica é efectivamente significativo e abunda, como se sabe, em toda a obra de Sá-Carneiro, particularmente no que diz respeito à relação com a cidade de Paris. Com efeito, a cidade que se projecta em *A Confissão de Lúcio* e nas cartas a Pessoa, por exemplo, é muito semelhante, sendo mesmo possível identificar parecências notáveis entre as descrições feitas num e noutro caso; isto apesar de o cenário d’ *A Confissão de Lúcio* se distanciar, do ponto de vista cronológico, com o vivido por Sá-Carneiro, como já referimos atrás⁵³⁸:

Existe nesta narrativa uma referencialidade autobiográfica. Ela aparece logo na relação que as personagens estabelecem com Paris. A atracção pela grande capital é comum a elas e ao seu autor, e nos mesmos termos de Lúcio ou Ricardo se exprime Sá-Carneiro nas suas cartas (sobretudo as cartas a Pessoa). Com a particularidade de ser descrito no romance um ambiente muito mais próximo dos anos 12 e 13, anos fundamentais para a história da Vanguarda, em que Sá-Carneiro de facto habita Paris, do que dos anos finais do século XIX em que a ficção está situada: é outro caso de arrastamento da ficção para a autobiografia.⁵³⁹

O mesmo tipo de relação é também verificado em alguns poemas, particularmente nos redigidos já no final da sua vida. «Abrigo», «Cinco horas», «Caranguejola» e «Crise lamentável», escritos nessa fase (os dois primeiros a Setembro de 1915; o terceiro a Novembro de 1915; o último a Janeiro de 1916), centram-se, ao contrário dos

⁵³⁷ ABREU, Manuel Viegas – *op. cit.*, p. 42.

⁵³⁸ *Vide* nota 191.

⁵³⁹ MARTINS, Fernando Cabral, «Os vasos comunicantes» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 134-5. A este propósito, recorde-se também a evocação, na obra, de locais de deambulação parisiense vividos pelo próprio Sá-Carneiro (*vide* nota 177).

poemas que encontramos em *Dispersão*, na representação de um quotidiano parisiense cada vez mais estéril e amorfo. É significativo, aliás, que o lexema «Paris» apareça muito mais nestes últimos poemas. E, em todos eles, encontramos referências autobiográficas: em «Crise Lamentável», por exemplo, deparamo-nos com um sujeito poético que reconstrói uma representação do *eu* real que conhecemos de Sá-Carneiro, e que deseja «– Não mandar telegramas ao meu Pai, / – Não andar por Paris, como ando, às moscas.»⁵⁴⁰; em «Caranguejola», encontramos uma ligação autobiográfica na nomeação do sujeito poético como «Mário»⁵⁴¹.

Mas não é só da auto-contemplação e da representação do *eu* que vive *A Confissão de Lúcio*. A visão do *outro* e dos cenários circundantes é minuciosamente descrita, resultando daí a construção dos primeiros capítulos da obra; *grosso modo*, o momento em que se vive em Paris, contrariamente ao momento da estadia em Lisboa que, como vimos acima, é quase totalmente preenchida pelas reflexões de Lúcio.

É n' *A Confissão de Lúcio*, a par com «Ressurreição», que assistimos, com maior pormenor, à descrição de Paris como cidade-espectáculo. Um Paris grandioso, voluptuoso e moderno, que vive do fascínio, como postularia Marinetti, das variedades parisienses, dos *music-halls* e de todos os espectáculos susceptíveis de provocar a «excitação erótica e o maravilhoso imaginativo do espectáculo»⁵⁴². E tal preferência fervorosa pelo artificial urbano e respectivo imaginário luxuoso e erótico, se bem que comum em outras obras narrativas e líricas do autor, atinge o seu auge n' *A Confissão de Lúcio*, particularmente no episódio que narra o espectáculo da dançarina americana.

Já abordamos a importância de tal episódio no que concerne à construção da narrativa (capítulo 7, «Da *Confissão* à *Narrativa*: a construção textual»). No âmbito do presente capítulo – a exploração do espaço urbano – convém apenas salientar que ele apresenta, em total plenitude, um fenómeno muito explorado em toda a obra: a fusão entre espaço e personagens e, particularmente, entre os espectros físico e sensorial.

⁵⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*, p. 127, vv. 15 e 16.

⁵⁴¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 123, v. 23. Este fenómeno é identificado por Cabral Martins como «um procedimento da literatura modernista que leva às últimas consequências a sua antiga ascendência romântica, implicando a recusa da separação entre praxis social e arte [...] ou entre o texto e o corpo» (MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 67). O autor fornece, a este propósito, dois exemplos elucidativos: as nomeações dos protagonistas de *Em Busca do Tempo Perdido* («Marcel»), de Proust, ou de *O Castelo* («K.»), de Kafka (inicial que, acrescentando-se, também aparece em outras obras do autor, como *O Processo*). No panorama literário português, poderíamos citar ainda um outro exemplo significativo: o de António Nobre (*vide*, por exemplo, o poema «António»).

⁵⁴² JÚDICE, Nuno – *A Era do «Orpheu»*. Lisboa: Editorial Teorema, 1986, p. 33.

Com efeito, neste episódio assistimos a uma exploração sinestésica muito forte do que se passa na sala. Dificilmente conseguimos destringir a descrição meramente «física» do espaço das experiências sensoriais do sujeito: sensações fundem-se com ambientes cromáticos e luzes eléctricas, que desempenham uma função enfática importante, uma vez que acentuam o carácter sensorial e a dimensão «sexual» do espaço:

essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos. [...] *Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso a deixaríamos de ver.* [...] Sim, essa luz mágica ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos... Debaixo dela... Debaixo dela, toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias!...⁵⁴³

Por outro lado, este espaço é também um dos poucos onde assistimos a um descrever mais pormenorizado das figuras viventes na capital francesa – personagens bizarras e exóticas, de várias nacionalidades – que compõem a moldura humana cosmopolita da cidade – elemento que contribui também para singularizar Paris.

Mas não é só de personagens extraordinárias que vive Paris. A vivência urbana está também ligada aos «domingos de Paris»⁵⁴⁴; à vivência das gentes ditas «normais». E a relação entre as personagens de Sá-Carneiro e estas, tanto aqui como em outras obras, incluindo algumas das suas cartas, é dúbia – simultaneamente de ódio e inveja. Isto é, há em Sá-Carneiro uma complacência e atitude de artista superior em relação à burguesia de então, ao mundo dito «normal» e, por inerência, uma altivez em se sentir orgulhosamente só, algo que remete directamente para a questão da auto-representação do artista incompreendido tão comum em Sá-Carneiro. Mas esta condição é, no fim de contas, invejada pela plenitude que atinge. É por isso que, durante um passeio com Lúcio, ouvimos Ricardo referir que «afinal essa sua vida – “a vida de todos os dias” – é a única que eu amo. Simplesmente não a posso existir... E orgulho-me tanto de não a poder viver... orgulho-me tanto de não ser feliz... Cá estamos: a maldita literatura...»⁵⁴⁵. Esta será «a vida simples, *a vida útil*» à qual eles nunca poderão ascender, pela sua condição de artistas:

etéreos sonhadores de beleza, roçados de Além, ungidos de Vago... Orgulho! Orgulho! E entanto como valera mais se fôssemos da gente-média que nos rodeia. Teríamos, pelo

⁵⁴³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 29. Acrescente-se que na página seguinte, esta luz é designada como «sexualizada».

⁵⁴⁴ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 46-7.

menos no espírito, a suavidade e a paz. Assim temos só a luz. Mas a luz cega os olhos... Somos todos álcool! – *álcool que nos esvai em lume que nos arde!*⁵⁴⁶

As passagens são elucidativas. Elas evocam, mais do que a representação do *outro*, a auto-representação do *eu* e, particularmente, a sua condição de criador com todos os aspectos que lhe são intrínsecos: o artista enquanto portador do conhecimento – e daí «te[rem] só a luz» – ainda que seja este mesmo conhecimento o responsável pela condição descrita –; daí esta luz ser ofuscante e levar à auto-consumação⁵⁴⁷; daí a referência à «*maldita literatura*», expressão que aparece, como já referimos, com frequência ao longo da obra. Neste sentido, diríamos que se encena nesta representação, de algum modo, a figura de um Prometeu que se sacrifica pelo conhecimento, sem que contudo o ofereça aos comuns mortais, que apenas merecem, por parte da figura do poeta, desdém. Mas, paradoxalmente, Lúcio e Ricardo invejam, numa segunda perspectiva, aquilo que desprezam: a possibilidade de viver sem a dor que acarreta o conhecimento, o que se traduz num sentimento congénere ao que encontramos em «*Dispersão*»: «Porque um domingo é família, / É bem-estar, é singeleza, / E os que olham a beleza / Não têm bem-estar nem família»⁵⁴⁸. Será também este tipo de consciência, ainda que em circunstâncias diferentes, que levará o heterónimo Álvaro de Campos escrever anos mais tarde: «No tempo em que festejavam o dia dos meus anos, / Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma.»⁵⁴⁹.

Esta relação ambivalente da figura do poeta com a sociedade não é certamente nova para Sá-Carneiro. Partindo deste pressuposto, Dieter Woll sugere uma contraposição da obra *Dispersão* com *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, no que toca à busca do ideal por parte do artista, salientando que a diferença essencial é não existir em Sá-Carneiro uma construção tão, digamos, ascendente: com efeito, no caso do poeta português, a ânsia e o entusiasmo em atingir o ideal são superados pela insuficiência do Homem/sujeito, o que culmina sempre no derradeiro fracasso. Neste sentido,

Sá-Carneiro via-se incapaz de encontrar e defender um lugar dentro da ordem social, e até da própria vida, e transformava, consciente e deliberadamente, esta

⁵⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴⁷ Note-se, a este propósito, que, curiosamente ou não, a etimologia de «Lúcio» remonta a «luz». Vide MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 3.ª ed. vol. III. Lisboa: Livros Horizonte, 1977, p. 447.

⁵⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*, p. 33, vv. 17-20.

⁵⁴⁹ Vide «Aniversário», vv. 5 e 6 in PESSOA, Fernando – *Ficções do Interlúdio 1914-1935*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998, p. 174.

incapacidade num estado de liberdade artística, queixando-se, porém, frequentemente de que tinha de pagar bastante caro esta liberdade.⁵⁵⁰

Acrescente-se, para finalizar, que parece existir, no entanto, um momento, durante *A Confissão de Lúcio*, em que a plenitude da «vida normal» é atingida: quando Lúcio regressa a Lisboa para junto de Ricardo e evoca os primeiros momentos passados com este e Marta: «Em suma, tínhamos aportado. Agora sim: *vivíamos*»⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ WOLL, Dieter – *op. cit.*, p. 64.

⁵⁵¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 62.

9. *Agonias magentas*: representações da sexualidade

Cabe-nos agora, neste capítulo, analisar as representações da sexualidade que são feitas ao longo de *A Confissão de Lúcio*.

Importa desde já salientar que a presente análise se irá distanciar, na medida do possível, de um ponto de vista psicanalítico, sobretudo no que toca a possíveis relações autobiográficas; interessará sim verificar de que modo é que as diferentes questões ligadas à sexualidade são abordadas na obra e como é que as mesmas são determinantes na auto e hetero-representação das personagens e, por inerência, na construção da narrativa.

9.1. *A sexualidade conflituosa*

A representação da sexualidade em *A Confissão de Lúcio* reveste-se, nos seus vários planos, de um elevado grau de conflituosidade a que não são alheias outras questões, como a auto-representação do sujeito, nomeadamente no que concerne às questões da duplicidade e da indeterminação de um *real* objectivo. Tais condições recriam, não só em *A Confissão de Lúcio*, mas também em vários textos do autor, um mundo que se reveste de valores ambíguos, quase (pelo menos aparentemente) contraditórios. É, como adverte Paula Morão, «como se toda a sua existência se centrasse à volta de um universo mais ficcional que real, em que o Eu se vê como Eu-que-escreve, descentrando-se de uma vida comum»⁵⁵², o que cria um balancear de pólos que simultaneamente se tocam e se afastam.

A compreensão de tais questões é determinante para entendermos de que modo é que os sujeitos entendem e sentem os vários aspectos ligados à sexualidade ao longo de toda a obra de Sá-Carneiro. Um dos exemplos mais significativos – e, provavelmente o mais evocado – prende-se com a representação da figura de *Salomé* traçada no poema com o mesmo nome (e cuja imagem é frequentemente recuperada em vários textos do autor), que oscila justamente entre a sedução, o erotismo, a loucura e a morte, todos coincidentes numa mesma figura feminina. Esta *Salomé* – a que não são alheias outras figuras femininas de *A Confissão de Lúcio*, com particular destaque para Marta e a «americana fulva», – liga-se, de resto, a modelos femininos muito precisos, herdados do

⁵⁵² MORÃO, Paula – «Mário de Sá-Carneiro» in *Viagem na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 42.

Simbolismo, nomeadamente no que toca à perversão e ao cúmulo dos excessos do corpo e sensações. Mas – e é aqui que esta figura se distingue em Sá-Carneiro – tal representação não se reduz apenas a um mero decalque simbolista; incorpora também sensibilidades e sentimentos oriundos do próprio sujeito:

Em «Salomé» ou em «Bárbaro», em «Como Eu não Posso» ou em «Certa Voz na Noite Ruivamente», a «princesa» dançarina é uma figuração perversa do feminino, descendente de uma linhagem simbolista, mas excedendo-a enquanto representa, não a sinestesia, nem sequer o efeito dela sobre quem vê o seu bailado, mas o corporizar de sensações vindas do interior do próprio «eu», numa projecção do seu lado feminino, conflituoso e agressivo⁵⁵³.

Morão destaca ainda, neste âmbito, que a Salomé em Sá-Carneiro é objecto de um desejo que facilmente se aproxima da morte – exprimindo, neste sentido, a eliminação do masculino. Estamos, portanto, no domínio da relação próxima entre sexualidade e/ou amor (*Eros*) e morte (*Thanatos*)⁵⁵⁴, e que encontramos, em *A Confissão de Lúcio*, no episódio da dança da americana: aqui, a apoteose do espectáculo, a «realização sexual», surge com a morte simbólica da dançarina.

Invariavelmente, esta questão não pode ser dissociada de uma outra, recorrente em Sá-Carneiro: a ideia de posse⁵⁵⁵. Em *A Confissão de Lúcio*, a mesma reverte para a, digamos, «apreensão» não só dos sujeitos, mas também de toda a realidade circundante dos mesmos (e daí já termos destacado a sua importância no âmbito da vivência urbana parisiense), por intermédio de uma *ânsia sexual* que não se limita apenas à posse física, atingindo, como iremos ver mais à frente, uma dimensão espiritualizada nem sempre linear⁵⁵⁶. Recorde-se, por exemplo, a este propósito, o facto de Lúcio, a certo momento da narrativa, não possuir, mas sim ser possuído por Marta⁵⁵⁷. Tal inversão de papéis (activo/passivo) prender-se-á justamente, evocando as propostas de Júdice, com a alusão à figura materna e correspondente sentimento de culpa⁵⁵⁸.

⁵⁵³ MORÃO, Paula, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁵⁴ Vide a este propósito, por exemplo, GALHOZ, Maria Aliete, «Thanatos, Eros e Ícaro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.

⁵⁵⁵ Registe-se que o uso do termo – e, particularmente, da sua forma verbal – é recorrente em toda a obra. Ao todo, contamos vinte o número de vezes que formas do verbo «possuir» aparecem na narrativa. O substantivo «posse» aparece duas vezes.

⁵⁵⁶ Veja-se, a título de exemplo, a referência, por parte de Ricardo, num dos passeios com Lúcio, da sua «ânsia estonteada, *uma ânsia sexual*, de possuir vozes, gestos, sorrisos, aromas e cores!...» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 50.

⁵⁵⁷ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 76. Esta ideia será, de algum modo, indiciada logo no início da narrativa, quando Gervásio Vila-Nova refere que não possuía as suas amantes – elas sim é que o possuíam (*vide* p. 16).

⁵⁵⁸ JÚDICE, Nuno, «O século XIX e o Modernismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990, p. 59.

Fernando Cabral Martins destaca também esta relação indissociável da representação do *eu* e do *outro* no que diz respeito à ideia de *posse*. Com efeito, a concepção de desdobramento do «eu» que encontramos em *A Confissão de Lúcio* não será, neste sentido, tanto a da criação de um duplo⁵⁵⁹, mas a de uma «objectivação do ideal do Eu». Assim

A vontade de posse tem sido lida como marca de egolatria. Ora, pelo contrário (...) *A Confissão de Lúcio* pode ser lida, a par de *Dispersão*, como uma resposta narrativa ao desejo de encontrar o outro. Por isso reabilita a sexualidade. Mas uma outra sexualidade desta vez, luminosa: a da alma.⁵⁶⁰

Neste sentido, a personagem de Marta – e, particularmente, a sua *posse* – pode ser vista simbolicamente sob vários aspectos: como figuração do ideal erótico em Sá-Carneiro (note-se, por exemplo, a afinidade simbólica com o oiro, elemento que aparece frequentemente na descrição da personagem e dos encontros com Lúcio, e que aparece também a marcar cromaticamente o erotismo descrito no episódio da americana); como metáfora da alma (o próprio Ricardo se refere à personagem, a certa altura, como a sua alma⁵⁶¹; atente-se também no súbito «evaporar» de Marta ao som da peça de piano de Narciso do Amaral⁵⁶²); como metáfora da literatura (veja-se o episódio do desaparecimento ou da não reflexão de Ricardo no espelho⁵⁶³: há uma ideia de autonomia da imagem, de invenção artística, mas não num sentido apenas superficial, meramente ficcional, antes numa «ficção de segundo grau, que invade o espaço e o tempo das personagens da ficção do primeiro grau»⁵⁶⁴).

Curiosamente, esta «invasão» (e problemáticas que daí advêm) será de algum modo evocada pelo próprio Sá-Carneiro na penúltima carta redigida a Pessoa; neste caso, no que diz respeito à relação estabelecida entre o escritor, sua amante e as suas personagens:

⁵⁵⁹ A obra distinguir-se-á, neste sentido, de obras congéneres no que toca à exploração da representação em *duplos*: vide, por exemplo, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

⁵⁶⁰ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pp. 220-1.

⁵⁶¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 120.

⁵⁶² Vide nota 350.

⁵⁶³ Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 77.

⁵⁶⁴ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 243. Este aspecto é particularmente importante para compreendermos também a indeterminação de um real objectivo em que o sujeito se circunscreve (vide notas 299-300): como destacará Cabral Martins a propósito da *performance* da americana, «Se as relações entre diferentes planos de ficção podem ser transgredidos de tal modo, então a realidade, que é o plano a que todas as ficções se referem, pode também ser invadida por personagens (...) A realidade e a literatura fundem-se numa ultra-realidade».

Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens eu próprio, minha personagem – *com uma das minhas personagens*. (...) E você compreende todo o perigo para mim – para a minha beleza doentia, para os meus nervos, para a minha alma, para os meus desejos – de ter encontrado alguém que realize esta minha sede de doença contorcida de incerteza, de mistério, de artifício? «Uma das minhas personagens» – atinge bem todo o perigo?⁵⁶⁵

A questão é delicada. Esta convivência com a «personagem» parece constituir um meio para Sá-Carneiro atingir um ideal. Mas, longe de atingir a plenitude, esta realização parece criar um mal-estar, um sentimento que roça o pânico. Numa primeira leitura, poderíamos supor que tal se deve ao «vazio» que resulta numa fase posterior à realização completa do sujeito. No entanto, em Sá-Carneiro, o problema não reside apenas aí: o mais alarmante parece ser, justamente, a fusão de planos de representação (reais/literários) e, inerentemente, uma certa perda de controlo da situação. E a questão agudiza-se se considerarmos, sobretudo, que a ligação descrita se refere a uma relação fortemente sexualizada (e, ao que parece, a primeira e única do autor).

9.2. O episódio da «americana fulva»

No âmbito da sexualidade, um dos momentos mais intensos d' *A Confissão de Lúcio* regista-se no capítulo que relata a *performance* da «americana fulva». Ainda que denuncie o fascínio pelo espectáculo» parisiense⁵⁶⁶, o episódio não será gratuito⁵⁶⁷. Com efeito, o mesmo é determinante não só do ponto de vista estrutural, mas também no que toca à criação do ambiente profundamente sexualizado que irá marcar, a partir daí, a obra.

Do ponto de vista estrutural, é significativo que a «orgia de fogo» marque o primeiro encontro – e consequente amizade – entre Lúcio a Ricardo. E esta relação é de tal maneira intensa, que o episódio, não sendo claramente referido, é revisitado em diferentes passagens da obra. Fernando Cabral Martins destaca dois momentos: a

⁵⁶⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. II. Lisboa: Edições Ática, 1979, carta 113, pp. 180-2.

⁵⁶⁶ JÚDICE, Nuno – *A Era do «Orpheu»*. Lisboa: Editorial Teorema, 1986, p. 33.

⁵⁶⁷ Maria Alzira Seixo, por exemplo, ao classificar *A Confissão de Lúcio* como uma novela, justifica a inclusão do episódio a partir de esteticismos de época, «fugindo», por isso, à coerência global da obra: «A única excepção é a do episódio da americana (introduzido um pouco por gosto de escola e de época), de espírito nitidamente decadentista e em que o simbolismo da escrita atinge um excesso. O próprio autor tem disso consciência e justifica-se, perante o leitor, da sua inclusão (pp. 42-43)» (a justificação a que Seixo alude refere-se ao facto de nenhuma das personagens recordar mais o episódio durante a restante obra). Apesar de concordarmos com o enquadramento do episódio nas esferas simbolista e decadentista, julgamos que o mesmo tem uma função significativa na obra, como esperamos vir a demonstrar. *Vide SEIXO, Maria Alzira – Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. 2.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p.41.

circunstância de Marta usar, a certa altura, meias de malha metálica, numa evocação à malha semelhante usada pela americana na sua *performance*, ou o facto de Gervásio – personagem dominante na narrativa até este episódio – ser substituído por Warginsky: com efeito, as descrições efeminadas de ambos são tão próximas que Lúcio chega a referir literalmente que o seu corpo evocava o de Gervásio. Neste sentido, «o acontecimento aparentemente desligado que é a “Orgia do Fogo” encontra-se unido (...) pela permanência de elementos mais abstractos – a androgenia e a exaltação erótica»⁵⁶⁸.

Assim, a divisão da narrativa proposta pela inclusão deste episódio⁵⁶⁹ é apenas aparente. O episódio e tudo o que o mesmo antecipa – o estado de espírito permanentemente sinestésico, a noção de «sexualidade espiritualizada» continuamente sentida – acaba por funcionar como um indício do carácter da relação Lúcio/Ricardo/Marta; isto é, «o que fora *discurso figurado* na descrição da festa (com o qual se relataram tão-só alucinações), prenuncia o que, mais tarde, se tornará uma possibilidade de *evento literal* na novela»⁵⁷⁰.

Também neste episódio não conseguimos dissociar a relação intrínseca entre a exploração da sexualidade e a auto-análise do *eu*. É justamente neste sentido que Manuel Viegas Abreu evoca a capacidade do espectáculo da americana proporcionar um

isolamento reflexivo, do diálogo do eu consigo próprio, da densa reavaliação íntima que necessariamente precede as grandes decisões, o confronto com o conflito decisivo, o “crime” e a “morte [...] intrínsecos à *metamorfose* indispensável ao desenvolvimento da vida e à aceitação das suas contingências, da transitoriedade da existência humana, do seu “pathos” e, enfim, desse certo e ignoto transe transformador que é a morte⁵⁷¹.

Por outro lado, do ponto de vista sensorial encontramos, ao longo da obra, repetições das sensações vividas durante o acto da americana. A ideia de permanência num sonho, que percorre o estado de espírito das duas personagens que assistem à «*Orgia de Fogo*», é amplamente repetida por Lúcio nos vários encontros que tem com

⁵⁶⁸ MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 229. A proximidade das duas personagens é marcada, como distingue Cabral Martins, pelos próprios nomes, que já «Warginsky» acaba por ser um anagrama, com paragrama no que diz respeito à nasalidade do «i», de «Gervásio» (vide p. 228).

⁵⁶⁹ Recorde-se, a este propósito, o ensaio de José Régio («O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro» in *Ensaios de Interpretação Crítica*. 2.^a ed. Porto: Brasília Editora, 1990), e a divisão em dois planos distintos: um superficial, correspondente ao episódio da «americana fulva», e um outro mais profundo («a verdadeira confissão»), correspondente à intriga posterior entre Lúcio, Ricardo e Marta.

⁵⁷⁰ MACHADO, Lino, «O fantástico em ‘A Confissão de Lúcio’» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990, p. 65.

⁵⁷¹ ABREU, Manuel Viegas – *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991, p. 59. Nesta perspectiva, e tal como Cabral Martins, também Abreu destaca o facto de o episódio funcionar como uma «*unidade estrutural*» lógica na narrativa.

Marta (*vide* subcapítulo 5.6. *Marta e a dimensão onírica*). De certo modo, o episódio da americana funciona como «a alegoria de um mundo em que a coexistência do sonho e da realidade se torna possível»⁵⁷², pelo que, como Cabral Martins refere, o episódio funciona como «o grande paradigma interno da *Confissão de Lúcio*»⁵⁷³.

A este propósito não serão alheias as estratégias retóricas escolhidas pelo sujeito para descrever o deslumbramento com que assiste ao espectáculo – as comparações e imagens sugestivas, as súbitas sinestésias, o uso inesperado dos advérbios, a transformação de verbos intransitivos em transitivos, a adjectivação fortemente cromática – e que, como, referirá Régio, «extravagantemente espiritualizam o físico e materializam o espiritual ou anímico»⁵⁷⁴. E, neste sentido, a descrição do espectáculo e a própria, chamemos-lhe, irrealidade da «americana fulva» justificarão, de acordo com José Régio, as tendências fantásticas com que olhamos para a obra⁵⁷⁵.

9.3. A «sexualidade espiritualizada»

Como vimos, o episódio da «americana fulva» é paradigmático de alguns dos motivos essenciais em *A Confissão de Lúcio*. Um deles – e, provavelmente, o mais pertinente no que toca à representação da sexualidade em Sá-Carneiro – diz respeito ao conceito de «sexualidade espiritualizada». Existe, aliás, no episódio citado, uma passagem significativa, aquando da descrição do espectáculo: «Éramos todos alma. Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnis.»⁵⁷⁶ E a mesma é significativa num duplo sentido: não só por propor uma visão diferente, não platónica, entre o carnal/espiritual, mas também pelo facto de a sensação descrita ser próxima das que teríamos na comunicação artística⁵⁷⁷, o que de algum modo coloca – e este é a proposta,

⁵⁷² MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 229.

⁵⁷³ MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 242.

⁵⁷⁴ RÉGIO, José, «O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro», p. 213.

⁵⁷⁵ RÉGIO, José, *op. cit.*, p. 218.

⁵⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 32.

⁵⁷⁷ Veja-se o que antecede a passagem citada: «Entanto os delírios que as almas nos fremiam, não os provocavam unicamente as visões lascivas. De maneira alguma. O que oscilávamos, provinha-nos de **uma sensação total idêntica à que experimentamos ouvindo uma partitura sublime executada por uma orquestra de mestres**. E os quadros sensuais valiam apenas como um instrumento dessa orquestra. Os outros: as luzes, os perfumes, as cores... Sim, todos esses elementos se fundiam num conjunto admirável que, ampliando-a, nos penetrava a alma, e que só nossa alma sentia em febre de longe, em vibração de abismos. Éramos todos alma.» *Vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 31-2 [sublinhado nosso].

de resto, do espectáculo⁵⁷⁸ – a vivência da sexualidade no campo da experiência estética.

Alguns autores propõem que esta representação da sexualidade resulta de uma «ritualização da luxúria, do vício, (...) constante na obra de Sá-Carneiro e que, de certo modo, diviniza a sexualidade, ainda que de uma divindade demoníaca», consequência da «(...) permanente busca de beleza, mesmo que “errada, fundamentalmente errada”»⁵⁷⁹ que encontramos em Sá-Carneiro. Parece-nos, no entanto, que a questão não pode ser reduzida a uma simples opção estética subversiva. Nem cremos que tais escolhas possam ser vistas como «erradas» nem por parte dos sujeitos que encontramos nas obras de Sá-Carneiro, nem pelo próprio autor⁵⁸⁰. O que resulta desta fusão traduz-se, sim, em nossa opinião, numa outra maneira de olhar para a sexualidade, fundeada, em grande parte, pelos alicerces do Simbolismo: numa representação e vivência da sexualidade como algo essencialmente espiritual e que desafia, de algum modo, a concepção platónica do amor que marcou, moral e esteticamente, a Europa Ocidental em várias etapas, desde as trovas do Amor Cortês medieval aos retratos femininos influenciados pelo Petrarquismo. E, saliente-se, o próprio vocabulário utilizado pelos sujeitos em Sá-Carneiro corrobora continuamente esta ideia de espiritualidade: a propósito da *performance* da americana, destaca-se: «Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado erguia-se **litúrgico** entre mil cintilações irreais»; o lexema irá aparecer mais tarde também a propósito de Marta: «como eu me sentia pouca coisa quando ela se atravessava sobre mim, iriada e sombria, toda nua e **litúrgica**». E quando Lúcio troca impressões com Ricardo a propósito do espectáculo da «americana fulva», acrescenta que mais ninguém referiu o episódio «como se se tratasse dum **mistério d’Além** a que valesse melhor não aludir»⁵⁸¹.

De resto, a própria vivência da sexualidade na obra de Sá-Carneiro é conflituosa, não se comportando em possíveis concepções lineares estanques. Como notámos atrás a propósito do retrato traçado de *Salomé*, a percepção e apreensão desta encontra-se

⁵⁷⁸ Recorde-se que no primeiro encontro com a americana, esta defende, perante Lúcio, a voluptuosidade como forma de arte. Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 21-2.

⁵⁷⁹ LOUREIRO, La Salette – *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996, p. 287.

⁵⁸⁰ A citação provém de uma carta enviada a Pessoa: «Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada» (vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. II. Lisboa: Edições Ática, 1979, carta 69, pp. 70-1). A interpretação de que a beleza «errada» que se fala aqui é, de facto, esta beleza sexualizada, é, a nosso ver, discutível.

⁵⁸¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 32, 79 e 34, respectivamente [sublinhado nosso].

constantemente associada a elementos perversos, quase castradores. O retrato que é traçado da americana (e, no primeiro exemplo, também de Gervásio) é elucidativo de tal:

Como os dois perfis [Gervásio e a americana] se casavam bem na mesma sombra esbatidos – duas feras de amor, singulares, perturbadoras, evocando mordoramente perfumes esfíngicos, luas amarelas, crepúsculos de roxidão. Beleza, perversidade, vício e doença...⁵⁸²

A estátua inquietadora do desejo contorcido, do vício platinado... E de toda a sua carne, em penumbra azul, emanava um aroma denso a crime.⁵⁸³

O mesmo tipo de sentimento dúbio é, aliás, repetido na descrição do espectáculo da americana. Desde logo pela entrada no salão onde o mesmo irá decorrer – o primeiro sentimento a percorrer Lúcio, não obstante o clima altamente sexualizado que se irá seguir, é de «medo»⁵⁸⁴. E, durante o próprio espectáculo, as representações que se vão traçando evocam o mesmo tipo de sentimentos ambíguos: veja-se, por exemplo, o retrato traçado da terceira dançarina («Enfim, a terceira, a mais perturbadora, era uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos, doença, nas suas pernas de morte – devastadas.»⁵⁸⁵).

Neste sentido, esta reunião aparentemente contraditória entre alma e sexualidade resulta da «absoluta liberdade e violência do sentir», o que converge numa «intensidade desreguladora»⁵⁸⁶ que afecta não só Lúcio, mas outras personagens ao longo da narrativa. É o que justifica o facto de, na obra, qualquer desejo ser acompanhado de emoções fortes e muitas vezes contraditórias, e que é visível tanto no misto de emoções provocadas a Lúcio pelo espectáculo da americana, como também pelo fascínio e medo, por parte de Ricardo, das bailarinas dos *music-halls*.

9.4. Cor, luz, sentidos

O episódio que narra a *performance* da «americana fulva» vive, em grande parte, de uma questão recorrente na escrita de Sá-Carneiro: a importância concedida à luz e, em particular, às cores, nomeadamente no que concerne ao uso «sensitivo» das mesmas.

Em Sá-Carneiro, o trabalho na imagética da cor tem antecedentes estéticos importantes. O Simbolismo, como sabemos, será um deles, mas existem outras

⁵⁸² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 28.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸⁶ Vide MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, p. 230.

influências: recorde-se que, no domínio das artes plásticas, os contributos de vários artistas impressionistas foram decisivas para a Arte Moderna, sobretudo no domínio do cromatismo:

Conseguir que o espectador partisse do impacto cromático, antes de outras observações, tornou-se uma preocupação dominante. Maurice Denis, observando as conquistas feitas a partir do impressionismo, sintetizou a nova situação numa fórmula que se tornou célebre: lembrar que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores dispostas numa dada ordem.⁵⁸⁷

As luzes desempenham uma função enfática muito importante no ambiente criado durante o espectáculo da americana, fundindo-se muitas vezes com sinestésias de cor e sentidos de carácter profundamente sexual. A importância das mesmas é, aliás, desde logo, indiciada pela americana à chegada de Lúcio, Ricardo e Gervásio⁵⁸⁸, o que não será feito a despropósito: a partir das primeiras impressões de Lúcio, após a entrada no salão onde irá decorrer o espectáculo, é-nos referido que «o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação»⁵⁸⁹, o que acaba por ser paradigmático do ambiente sinestésico que se vive em todo o espectáculo. Não espanta por isso que a visão, provavelmente o sentido mais utilizado na representação que fazemos daquilo que nos circunda, tenha aqui um papel secundário na percepção desta luz «sensitiva», apreendida pelos sentimentos e/ou outros sentidos menos usuais, como o olfacto ou a audição⁵⁹⁰. É, em suma, uma «luz sexualizada»⁵⁹¹ que prepara e antecede o clímax que se seguirá.

Em estreito entrosamento com a luz, encontramos um uso expressivo da cor muito para além das simbologias convencionais, e que encontra as suas raízes na estética da sugestão proposta pelo Decadentismo e pelo Simbolismo oitocentistas. Este uso

⁵⁸⁷ GONÇALVES, Rui Mário, «Sentir a cor» in AAVV – *Românica. Cores*, n.º 14, 2005, p. 34. No mesmo artigo, o autor registará mais à frente: «O século XX foi o século da cor.» (p. 35).

⁵⁸⁸ Sobre a questão, a personagem referirá: «[entrem] Logo, é que eu desejo conhecer o vosso juízo... E, sobretudo, o que pensam das luzes...». Vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 27.

⁵⁸⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹⁰ *Ibid.* Citem-se alguns exemplos elucidativos: «essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos»; «Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso nós deixaríamos de ver»; «Debaixo dela, toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias!...». Curiosamente, a mesma sensação será evocada noutras passagens, particularmente durante os encontros com Marta: «...sentia-me arrastado [...] em uma nuvem de luz que me encerrava todo e me aturdia os sentidos – *mos não deixava ver*, embora eu tivesse a certeza de que eles me existiam bem lúcidos.» (p. 75).

⁵⁹¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 30. A própria gestão das luzes articula-se com as diferenças de intensidade que se irão sentir no espectáculo: «Mas de súbito toda a iluminação se transformou divergindo num resvalamento arqueado; e outro frémito mais brando nos diluiu então, como beijos de esmeraldas sucedendo a mordeduras» (*ibid.*).

transgride o episódio da americana, sendo explorado ao longo de toda a narrativa; é, aliás, como se sabe, um recurso amplamente utilizado por Sá-Carneiro em toda a sua obra.

José Carlos Seabra Pereira, a este propósito, no âmbito da lírica de Sá-Carneiro, realça o facto de esta simbologia cromática estar relacionada com questões tão diversas como a «Predisposição narcísica e lucidez corrosiva, vocação prospectiva e enleamentos esteticistas, grandeza inamovível e destino frustrante», e que se estendem muitas vezes – como é elucidado no episódio da americana – ao campo da «sugestão polifacética da erótica»⁵⁹².

Por outro lado, cada uma das tonalidades ou cores exploradas, não obstante o seu grau de coerência no âmbito do texto em que se inserem, nem sempre mantêm, de um modo linear, a mesma conotação, variando consoante os contextos.

O *roxo* e tonalidades afins (*magenta*, *lilás*) serão, provavelmente, as cores mais evocadas em *A Confissão de Lúcio*. Serão também as que condensam uma simbologia mais «coerente» no universo cromático em Sá-Carneiro: com efeito, estas surgem, na esmagadora maioria dos casos, em contextos que evocam, simultaneamente, ambientes de sensualidade e perversidade. Daí que surjam, em *A Confissão de Lúcio*, maioritariamente na descrição do espectáculo da americana («Era certo, juntamente com o ar, com o perfume **roxo** do ar, sorvíamos essa luz...»); «De novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo – terrível flor de carne a estrebuchar agonias **magentas...**»⁵⁹³) ou durante os encontros (ou evocação dos mesmos) entre Marta e Lúcio («Ah! como as horas que passávamos solitários eram hoje **magentas...**», continuando depois: «As nossas palavras tinham-se volvido (...) frases sem nexo, sob as quais ocultávamos aquilo que sentíamos e não queríamos ainda desvendar, não por qualquer receio, mas sim, unicamente, num desejo perverso de sensualidade.»; «[Marta dava-me] a trincar o seu sexo maquilhado, o seu ventre obsceno de tatuagens **roxas...**»; «Sim! Sim! – laivos de **roxidão!** – aquele corpo esplêndido, triunfal, dava-se a três homens»⁵⁹⁴). O mesmo tipo de sugestões sensoriais é explorado também na lírica, onde tais tonalidades surgem associadas não só a retratos femininos («Insónia **roxa**. A luz a virgular-se em medo (...), Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua, / Alastra-se para

⁵⁹² PEREIRA, José Carlos Seabra, «Rei-Lua, destino dúbio, legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990, pp. 186-7.

⁵⁹³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 29 e 33, respectivamente [sublinhado nosso].

⁵⁹⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 75, 76 e 96, respectivamente [sublinhado nosso].

mim num espasmo de segredo...»; «Leonina, ela arremessa a carne **arroxead**»;⁵⁹⁵), como também a estados de espírito que evocam sentimentos ligados unicamente ao próprio sujeito, mas comuns aos que encontramos nos episódios de *A Confissão de Lúcio* a que aludimos há pouco: um misto de deslumbramento e perversidade («Deliro todas as cores / Vivo em **roxo** e morro em som...»; «Volteiam-me crepúsculos amarelos, / Mordidos, doentios de **roxidão**»⁵⁹⁶). Finalmente, estas tonalidades aparecem ainda em contextos que evocam objectos ou ideais inatingidos pelo sujeito, não sem uma certa dose de sofrimento («Miragem **roxa** de nimbado encanto»; «Há **roxos** fins d'Império em meu renunciar»; «A dor magoada e duvidosa / Dum outro tempo mais **lilás**»⁵⁹⁷).

Ainda que, como referimos atrás, a exploração cromática tenha um universo próprio em Sá-Carneiro, tais conotações não serão alheias à simbologia cristã tradicionalmente atribuída ao *roxo* ou *violeta* enquanto cor do sofrimento e, por arrastamento, portadora de um certo índice de «segredo», já que, «por detrás [desta] vai realizar-se o invisível mistério da reencarnação»⁵⁹⁸.

Já o *azul* surge, em grande parte dos casos, associado à ideia de sonho, ideal; em consonância, portanto, com valores simbólicos, digamos, tradicionais («Correr no **azul** à busca da beleza.»; «Um pouco mais de **azul** – eu era além»; «Vêm-me lembranças doutro Tempo **azul** / Que me oscilava entre véus de tule – / Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.»⁵⁹⁹). No entanto, e mais uma vez, nem mesmo a cor tipicamente associada à tranquilidade e serenidade é percebida, em Sá-Carneiro, a partir de um só vector simbólico, pelo que, paralelamente, encontramos também outros exemplos que evidenciam um clima de receio e dor («Vejo o meu último dia / Pintado em rolos de fumo, / E todo **azul-de-agonia**»; «Na sua mágoa **azul** revive / A minha dor de mãos

⁵⁹⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*. 2.^a ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001: «Salomé», v. 1, 2-4, p. 68; «Certa voz na noite, ruivamente...», v. 5, p. 72, respectivamente [sublinhado nosso].

⁵⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «Inter-Sonho», vv. 12-3, p. 29; «Álcool», vv. 3-4, p. 30, respectivamente [sublinhado nosso].

⁵⁹⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «Partida», v. 37, p. 26; «Taciturno», v. 21, p. 81; «Elegia», vv. 39-40, p. 92, respectivamente [sublinhado nosso]. O mesmo tipo de sentimentos será evocado numa carta a Pessoa: «Meu amigo eu na vida andei sempre para “gozar”, para ser o principal personagem de mim próprio, o personagem principal da minha vida – mas hoje já não o posso ser, porque sei o papel de cor – e desempenhar-me só me pode fazer bocejar no grande tablado hoje para mim coberto de serapilheiras – serapilheiras em que se volveram, tapetes **roxos** que, na verdade, nunca existiram, mas que eu podia, sabia imaginar...», vide SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978, carta 34, p. 170, [sublinhado nosso].

⁵⁹⁸ CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, s/d, p. 697.

⁵⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «Partida», v. 16, p. 25; «Quasi», v. 2, p. 38; «Distante Melodia...», vv. 2-4, p. 77, respectivamente [sublinhado nosso].

finadas»; «O certo é que ao possuí-la eu era todo medo – medo inquieto e agonia: agonia de ascensão, medo raiado de **azul**»⁶⁰⁰).

Numa carta a Pessoa, Sá-Carneiro referirá que atravessa no momento «um período de grande tristeza, de melancolia **branca**, de não sei que saudade irrealizável.»⁶⁰¹. Na restante obra do autor, verificamos que a cor que resulta da junção de todas as tonalidades transmite o mesmo tipo de sentimentos: mágoa, dolência, solidão («Lajearam-se-me as Ânrias **brancamente**»; «Sozinho de **brancura**, eu vago – Asa / De rendas que entre cardos só flutua...»⁶⁰²).

Por outro lado, as tonalidades quentes revestem-se de outros valores de cariz muitas vezes apoteótico. São elas o elemento cromático mais marcante de todo o episódio da «americana fulva», pelo que a sua referência é constante, sobretudo no que diz respeito aos tons encarnados («E toda ela serpenteava em misticismos **escarlates** a querer-se dar ao fogo...»; «**vermelha** de brasas»⁶⁰³). Pela mesma ordem de ideias, tais matizes também surgem no âmbito dos encontros entre Lúcio e Marta («Por fim os nossos corpos embaralharam-se, oscilaram perdidos numa ânsia **ruiva**»⁶⁰⁴) e em situações congêneres na lírica. Um dos lexemas mais frequentes é o *fulvo*, que surge quase sempre em contextos ferozes, bélicos («Brandir a espada **fulva** e medieval»; «Mas a vitória **fulva** esvai-se logo...»; «E doente-de-novo, fui-me Deus / No grande rastro **fulvo** que me ardia.»⁶⁰⁵), sensorialmente próximos do espectáculo feérico da americana, também ela «fulva».

Já o *amarelo* surge em contextos diversos, que tanto remetem para a tradicional simbologia da indolência («De manhã, como sempre, em bocejos **amarelos**.»⁶⁰⁶), como para sentimentos de índole vária: medo, perversidade («Volteiam-me crepúsculos **amarelos**, / Mordidos, doentios de roxidão»; «Lá se ergue o castelo / **Amarelo** de medo»; «Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases; silvava-o uma brisa

⁶⁰⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «Dispersão», vv. 61-3, p. 35; «Sugestão», vv. 4-5, p. 79; *A Confissão de Lúcio*, p. 80, respectivamente [sublinhado nosso]. A este propósito – e em consonância, diríamos, com o que sucede com os sujeitos em Sá-Carneiro – Chevalier e Gheerbrant, assentando no cromatismo de Kandinsky, reforçam a ideia de que «Um ambiente azul acalma e tranquiliza, mas, ao contrário do verde, não tonifica, pois não fornece mais do que uma evasão sem apoio no real, uma fuga que, a longo prazo, deprime.» *Vide* CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁰¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. II, carta 78, p. 96 [sublinhado nosso].

⁶⁰² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*: «Apoteose», v. 7, p. 76; «O Pajem», vv. 1-2, p. 117, respectivamente [sublinhado nosso].

⁶⁰³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, pp. 32-3 [sublinhado nosso].

⁶⁰⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 76 [sublinhado nosso].

⁶⁰⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*: «Partida», v. 23, p. 26; «Escavação», v. 9, p. 28; «Além-Tédio», vv. 11-2, p. 42, respectivamente [sublinhado nosso].

⁶⁰⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «Manucure», v. 5, p. 51 [sublinhado nosso].

misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos*»⁶⁰⁷). Tal amplitude de valores emotivos encontra-se, de resto, relacionada com os diferentes valores simbólicos atribuíveis à cor na cultura ocidental: enquanto símbolo de luz e calor, de alegria e de energia; mas também de doença e loucura, de declínio e melancolia⁶⁰⁸.

Não conseguimos dissociar este tipo de tonalidades quentes e seus valores simbólicos com a imagem, também ela conotativa, do *fogo*. Este é o elemento fulcral no espectáculo da «americana fulva» (cujos cabelos são «de um ruivo incendiado»), o qual Ricardo muito apropriadamente designará de «*Orgia de Fogo*»⁶⁰⁹, na medida em que toda a *performance* vive sobretudo da incandescência, do fogo que se ateia e diminui consoante as intensidades do espectáculo e os gestos da americana. Mas não é só aqui que este elemento marca presença: recorde-se que no início da obra, Lúcio caracteriza Gervásio Vila-Nova como «Todo fogo! todo fogo!»⁶¹⁰; *Brasas...* e *A Chama* são títulos de obras ou peças escritas, respectivamente, por Ricardo e Lúcio. São numerosos os exemplos em que o fogo, ou elementos congéneres, são referidos literalmente na narrativa⁶¹¹. E o destino das personagens é também marcado por este: Marta desaparece, «evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama»⁶¹² e a morte de Ricardo será determinada pelo fogo – no caso particular, um tiro.

E, sobretudo, como é evidenciado por Clara Rocha, em *A Confissão de Lúcio*, a evocação do fogo funciona como metáfora da sexualidade e, por inerência, da amizade⁶¹³. Sabemos que a relação metafórica entre amor e fogo tem uma longa tradição na cultura literária portuguesa e europeia. No entanto, em Sá-Carneiro, a questão não tem tanto a ver com o fogo enquanto símbolo do calor da paixão, mas antes com um «ideal amoroso de fusão»⁶¹⁴; uma fusão «volatilizante e purificadora»⁶¹⁵ que aparece, indistintamente, no amor e na amizade.

⁶⁰⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «Álcool», vv. 3-4, p. 30; «Não», vv. 11-2, p. 69.; *A Confissão de Lúcio*, p. 28, respectivamente [sublinhado nosso]. A propósito dos versos citados do poema «Álcool», é interessante verificar, no âmbito do contraste tímbrico cromático, que as duas cores citadas são complementares, pelo que a sua junção, num mesmo contexto, intensifica cada uma delas. Vide GONÇALVES, Rui Mário, «Sentir a cor» in AAVV – *Românica. Cores*, n.º 14.

⁶⁰⁸ A este propósito, vide PASTOUREAU, Michel – *Dicionário das Cores do Nosso Tempo. Simbólica e Sociedade*, pp. 19-20.

⁶⁰⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 34.

⁶¹⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 16.

⁶¹¹ Vide por exemplo: «Um das destas criaturas que se nos enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! todo fogo!»; «“...Lume doido! Lume doido!... Devastação! Devastação!...”», in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 16 e 50, respectivamente.

⁶¹² SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 123.

⁶¹³ ROCHA, Clara, «Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo» in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p. 40.

⁶¹⁴ *Ibid.*

Finalmente, em todo este espectro de tonalidades, não poderíamos deixar de aludir a um elemento basilar na estética de Sá-Carneiro: o *ouro/oiro*.

Distinga-se, em primeiro lugar, a diferença desta tonalidade com as restantes cores:

a “Cor” e as cores já não apresentam natureza ominosa idêntica à do “Oiro” e fausto, pois não parecem trazer em si mesmas os germes destruidores; surgem antes, como depositárias da positividade indefinível, embora se pressintam vulneráveis perante forças adversas ou que já se deixem evocar como bem perdido.⁶¹⁶

Em *A Confissão de Lúcio*, tal como em outros textos do autor, o *ouro* marca os estados de espírito das diferentes personagens, em imagens que evocam tanto o lugar apoteótico e heráldico do metal como, simultaneamente, sentimentos doentios, indolentes, estagnados, numa justaposição herdada do Simbolismo e do Decadentismo. Um exemplo elucidativo encontra-se, mais uma vez, na descrição do espectáculo da americana, passagem paradigmática por excelência da justaposição de valores que aludimos: todo o seu corpo se encontra marcado pelas tonalidades do metal, desde os lábios, pintados de dourado, passando pelo corpo, após o vislumbre conseguido pela queda da túnica – «Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados – num ouro pálido, doentio.» –, e terminando no próprio desenlace espectacular da *performance*: «Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em oiro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranquilas, mortas também...»⁶¹⁷.

A mesma relação será, de resto, amplamente explorada na restante obra de Sá-Carneiro. Em grande parte da sua lírica – particularmente os poemas incluídos em *Dispersão*⁶¹⁸ – assistimos à evocação do *ouro* em atmosferas de valores dúbios: ora triunfais («Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz»; «Como ansiara, até ao espasmo e ao Oiro, / Toda essa Beleza inatingível»⁶¹⁹), ora ligados a sentimentos próximos da divagação e da morte («Tudo é Oiro no meu rastro (...) – se tudo quanto é dourado / Fosse sempre um cemitério?...»; «Mastros quebrados, singro num mar d’Ouro»; «Talhei

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ PEREIRA, José Carlos Seabra, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 32-3.

⁶¹⁸ O facto prender-se-á, segundo Dieter Woll, com a circunstância de os poemas de *Dispersão* deverem mais ao Simbolismo que os escritos posteriormente por Sá-Carneiro. Woll evidencia ainda, neste âmbito, a proximidade dos poemas de *Dispersão* com a estética de Baudelaire. Vide WOLL, Dieter – *Realidade e Identidade na Lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Delfos, 1968, pp. 49 e segs..

⁶¹⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*: «Partida», v. 42, p. 26; «Manucure», vv. 226-7, p. 61, respectivamente.

em sombra o Oiro do meu rastro...»⁶²⁰). São frequentes também as ligações com outros metais «falsos», numa alusão muito próxima ao valor descendente das míticas Idades do Homem e, inerentemente, ao sentido de perda («Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro, / Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...»; «E não há nenhum remoque / Que a regresse ao Oiro antigo!»; «Só de ouro falso os meus olhos se douram»⁶²¹).

Destaque-se, por fim, que o uso das cores na estética de Sá-Carneiro não é, por si, auto-suficiente. Na verdade – e já o reforçámos atrás – os valores expressivos e simbólicos são conseguidos mediante uma articulação com a exploração sinestésica de outros sentidos. Daí que, muitas vezes, assistamos a uma explosão cromática que traduz também, por arrastamento, uma explosão de sentidos. É o que verificamos em inúmeros exemplos retirados da lírica⁶²² ou em *A Confissão de Lúcio*, articulando-se com as atmosferas de forte cariz sexual evocadas: registre-se, a título de exemplo, o facto de, na túnica da americana, «*Todas as cores enlouquec[erem]*»⁶²³ e de esta união ser revisitada mais à frente, na descrição das várias luzes que iluminavam o salão, que «se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a»⁶²⁴.

Neste sentido, a exploração cromática na obra de Sá-Carneiro transcende o mero espectáculo visual, contribuindo para a construção do *real* em cada um dos textos. Será provavelmente por isso que o sujeito lírico da terceira das «Sete Canções de Declínio» reforçará, de modo significativo: «Só as Cores são verdadeiras»⁶²⁵.

9.5. Sobre a ambiguidade sexual dos sujeitos

⁶²⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «Não», vv. 7 e 25-6, p. 69-70; «Apoteose», vv. 1 e 11, p. 76, respectivamente.

⁶²¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*: «A Queda», vv. 5-6, p. 47; «Serradura», vv.15-16. p. 110; «Estátua Falsa», v. 1, p. 37, respectivamente.

⁶²² *Vide*, por exemplo: «Álcool»: «Batem asas d'auréola aos meus ouvidos, / Grifam-me sons de cor e de perfumes» (vv. 5-6); «Partida»: «A cor já não é cor – é som e aroma / Vêm-me saudades de ter sido Deus...» (vv. 51-2); «Como eu não possuo»: «Bebê-la em espasmos d'harmonia e cor!...» (v. 24); «Salomé»: «O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...» (v. 6); «Bárbaro»: « – Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta, / Ou a minh'Alma só, que me explodiu de cor...» in SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, pp. 30, 27, 41 e 68, respectivamente.

⁶²³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*, p. 27. A descrição surge antes do espectáculo, pelo que poderá funcionar como um indício do carácter apoteótico posterior; na mesma medida, o «bico do seio [que] despontava numa agudeza áurea» [*ibid*] funciona como um indício do clima sexual que se iria viver a seguir.

⁶²⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 29.

⁶²⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*, p. 99, v. 3.

No âmbito da sexualidade, um dos vectores que mais tinta faz correr no campo da crítica prende-se com uma certa ambiguidade sexual de alguns sujeitos em Sá-Carneiro⁶²⁶.

Nesta perspectiva, os exemplos que encontramos na lírica de Sá-Carneiro parecem atestar, nas palavras de La Salette Loureiro⁶²⁷, uma ideia de travestismo ou, porventura, de transexualismo, o que se relacionará, segundo a autora, com uma «sexualidade ambígua e complexa»: em «Manucure» e na primeira das «Sete Canções de Declínio», deparamo-nos, respectivamente, com o acto de maquilhar do próprio sujeito, bem como da auto-contemplação do efeito produzido («Na sensação de estar polindo as minhas unhas,» e «Deponho então as minhas limas, / As minhas tesouras, os meus godets de verniz, / Os polidores da minha sensação –»); «...E as minhas unhas polidas – / Ideias de olhos pintados... / Meus sentidos maquilados / A tintas desconhecidas...»⁶²⁸); em «Não», encontramos um sujeito que, no final do poema, evoca a possibilidade de ser um sujeito feminino («Se a minha alma fosse um Princesa nua / E debochada e linda...»)⁶²⁹; em «Feminina», deparam-nos com um sujeito que estende tal possibilidade ao longo de todo o poema⁶³⁰.

Parece-nos, no entanto, que as circunstâncias em que tais representações ocorrem não são totalmente desvendadas. Na verdade, esta ideia de travestismo não remete, necessariamente, para uma noção dúbia de sexualidade. Nos dias de hoje, por exemplo, não podemos estabelecer uma ligação unilinear entre alguém que se veste – ou mesmo se sente – no sentido inverso ao do seu sexo e a alteração do padrão sexual. O travestismo evoca apenas esta certeza: a possibilidade de alguém se poder representar, temporária ou permanentemente, por quaisquer que sejam os seus motivos, como um sujeito diferente. E é este princípio – pesem naturalmente as circunstâncias e períodos históricos diferentes – que deveremos ter em conta, em nossa opinião, na interpretação de tal questão. No poema «Feminina», por exemplo, não encontramos um sujeito

⁶²⁶ Vide, por exemplo, a este propósito, LOUREIRO, La Salette – *op. cit.*, pp. 284-9; LANCASTRE, Maria José de – *O Eu e o Outro. Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*, pp.41-9. Vide também BACARISSE, Pamela – *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*; BULGER, Laura Fernanda, «Ainda à Volta do Mistério da Confissão»; MARINHO, Maria de Fátima, «Mário de Sá-Carneiro e a Realidade Inverosímil» *apud* MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 225.

⁶²⁷ LOUREIRO, La Salette – *op. cit.*, pp. 284-9.

⁶²⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*: «Manucure», vv. 1, 46-7, pp. 51-2; «Sete Canções de Declínio» (2), vv. 21-2, p. 98, respectivamente. O mesmo estará relacionado, segundo a autora, com a ideia de artificialismo da beleza que encontramos em outras personagens femininas de Sá-Carneiro.

⁶²⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, vv. 66-7, p. 71.

⁶³⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p.144.

afectado por dúvidas de carácter sexual, mas sim dois: um *eu* masculino, que projecta por sua vez, num plano alegórico e sem marcas gramaticais que clarifiquem tal projecção (e daí a confusão sentida), um *eu* feminino. Neste sentido, encontramos dois planos em que «a voz feminina é (...) extraída, por assim dizer, da masculina: como um actor que representasse um papel.»⁶³¹, pelo que não será exacto ligar esta ideia a uma sexualidade dúbia, nem tão pouco associá-la à imagem de mãos cuidadas que encontramos em «Manucure», ou na primeira das «Sete Canções de Declínio», como vimos acima. O poema constitui, sobretudo, «uma peça para um actor»⁶³².

Nesta mesma perspectiva, Fátima Inácio Gomes, no trabalho exemplar elaborado no âmbito do imaginário sexual em Sá-Carneiro, procurará explicar a suposta homossexualidade evocada em «Feminina»:

O travestismo do enunciador, manifesto, especialmente, na lírica, remete igualmente para o onanismo: a mulher na qual se traveste o sujeito é o objecto de mediação do desejo do sujeito que se volta para si mesmo. (...) Por outro lado, convém salientar (...) que o desejo de feminilização encerra um forte anseio de viver o domínio que é atribuído à mulher
(...)

Para além da preferência que essa mulher daria a um «rapaz gordo e feio» (como não ver imediatamente o retrato do próprio poeta que, pateticamente, reclama a atenção para o seu modo extravagante como escusa da corpulência física?), é evidente a conotação do feminino com o poder, não o poder instituído, masculino, mas o poder sexual que a transforma numa déspota. (...) Este anseio de feminização não deverá, portanto, ser associado a uma pulsão homossexual, mas à frustração latente no sujeito que se sente inferiorizado fisicamente, impotente para exercer domínio no plano erótico.⁶³³

No que diz respeito aos textos narrativos, a referência a tal «ambiguidade sexual» é ainda mais precisa. Maria José Lencastre⁶³⁴ evoca, a este propósito, a possibilidade de lermos os mesmos principalmente à luz de dois vectores: homossexualidade recalcada e narcisismo, dois aspectos, de acordo com a autora, indissociáveis. Partindo de *A Confissão de Lúcio*, de textos de *Céu em Fogo* e de alguns poemas – com destaque para o já citado «Feminina» – a autora adverte que

boa parte da obra literária de Sá-Carneiro pode ser lida como um «retorno do recalcado» homossexual; ou melhor, como um «retorno do recalcado» trans-sexual pois, na sua obra, Sá-Carneiro não revela apenas uma simples homossexualidade. De facto, segundo as

⁶³¹ MARTINS, Fernando Cabral – *op. cit.*, p. 320.

⁶³² *Ibid.* Saliente-se que a situação descrita em «Feminina» é de algum modo evocada em *A Confissão de Lúcio*, quando Ricardo imagina o modo como se comportaria se fosse uma mulher (*vide* notas 439 e 472).

⁶³³ GOMES, Fátima Inácio – *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, pp. 46-7.

⁶³⁴ LANCASTRE, Maria José de – *O Eu e o Outro. Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1992.

definições da psicanálise corrente, o homossexual orgulha-se do seu sexo num desejo e exerce a própria sexualidade a partir dele. Sá-Carneiro, pelo contrário, tende a espelhar-se no outro sexo num desejo de travestismo, de identificação; a sua aspiração, em suma, consiste em assumir feições femininas.⁶³⁵

Considerando aquilo a que aludimos atrás, referente às noções de transexualismo e travestismo, bem como à sua não implicação na ideia de sexualidade ambígua, não podemos deixar de considerar discutível tal leitura. Existe, no entanto, uma questão que nos parece importante destacar: a possibilidade de interpretar esta homossexualidade latente como meio de entender e representar o próprio *eu*; no fundo, como forma de evidenciar um aspecto predominante em Sá-Carneiro: o onanismo. É, de resto, o que justifica o facto de Ricardo criar Marta como modo de, através dela, chegar a um outro homem, «o qual, no fundo, não é senão ele próprio»⁶³⁶, ou o facto de, mesmo quando, segundo a autora, Sá-Carneiro afirmar narrativamente a «homossexualidade latente em toda a sua obra e que, até então, não tinha encontrado a sua nítida expressão»⁶³⁷, fazê-lo no pressuposto de que a procura de alguém do seu sexo será, no fundo, a procura da sua própria imagem. Neste sentido, as novelas de Sá-Carneiro nunca poderão ser analisadas num único prisma – mesmo que esse seja o da homossexualidade latente – na medida em que nas suas obras encontramos sempre uma «ambiguidade auto-homo-heterossexual»⁶³⁸; algo que a autora identifica com o narcisismo.

Também António Quadros refere que a suposta homossexualidade evidenciada em «Ressurreição» é fictícia, por nos remeter novamente para o complexo de Narciso. A posse do *outro* – de qualquer outro, homem ou mulher – reduzir-se-á sempre, neste sentido, ao *mesmo*, a única realidade em Sá-Carneiro. A questão será também visível em *A Confissão de Lúcio*, onde o desenlace «absurdo» e «trágico», mais do que remeter para uma homossexualidade encoberta metaforicamente, visa a «procura dramática da *mesmidade* ou da identidade», já que Ricardo se mata a si, Marta e o próprio Lúcio (simbolicamente, já que este morre para o mundo a partir do momento em que é preso) «para que haja a reintegração do que se seccionara [...] em três partes: Ricardo, Lúcio e Marta, isto é, Mário de Sá-Carneiro, ele próprio e o Outro que é o Mesmo»⁶³⁹.

⁶³⁵ LANCASTRE, Maria José de – *op. cit.*, p. 43. A autora cita Francesco Osvaldo, no que se refere à possibilidade de um «retorno do recalcado» que existe na leitura de uma obra de ficção.

⁶³⁶ LANCASTRE, Maria José de – *op. cit.*, p. 41.

⁶³⁷ LANCASTRE, Maria José de – *op. cit.*, p. 49. A autora propõe esta ideia no âmbito da união final das duas personagens masculinas em «Ressurreição».

⁶³⁸ LANCASTRE, Maria José de – *op. cit.*, p. 45. O termo citado é proposto por Óscar Lopes na obra *Entre Fialho e Nemésio*.

⁶³⁹ QUADROS, António, «Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro» in *Céu em Fogo. Mário de Sá-Carneiro*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d, p. 23.

Nuno Júdice⁶⁴⁰ evoca igualmente, neste âmbito, os dois textos. Em «Ressurreição», afirma que tal homossexualidade constitui apenas uma fase de passagem para algo superior: o «fim da aprendizagem do erotismo que desemboca na revelação/relação com o **outro**»⁶⁴¹. A problemática, no entanto, não termina aqui:

Só que – o sabêmo-lo [sic] pela poesia – esse outro é, também, **eu próprio**, ou seja, o poeta projecta-se como um actor, olhando-se a si como um espectáculo – sobre o qual constrói o drama do seu personagem, o «esfinge gorda». Não será Etienne Dalambert, então, o desenho em **outro** de um **eu** perfeito, sem os defeitos físicos de Sá-Carneiro, permitindo finalmente a união com a actriz desejada? Sendo essa união um ritual de regeneração do corpo da mulher morta e do homem «monstruoso»?⁶⁴²

A propósito de *A Confissão de Lúcio*, Júdice referirá, num outro estudo⁶⁴³, que o amor de Lúcio por Marta é um reflexo de uma outra relação, «fruto do mito narcisista que exige a imagem do mesmo para se poder realizar», pelo que a destruição de Ricardo é a eliminação da «pulsão feminina da sua *psique*»⁶⁴⁴.

Noutra perspectiva, esta possibilidade de leitura do amor entre as personagens como reflexo simbólico de uma relação homossexual é algo de que, segundo Cabral Martins, o próprio Sá-Carneiro tem consciência, ao ponto de a glosar em episódios distintos de *A Confissão de Lúcio*. Os exemplos são vários: o beijo dado pelas três personagens – Lúcio, Ricardo e Marta, o momento em que Lúcio beija a nódoa negra de Marta feita por um amante ou a sensação dúbia que Lúcio evoca, a determinado ponto da narrativa, nos seus encontros com Marta – «Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu»⁶⁴⁵. Aqui, a homossexualidade existe enquanto elemento: «por um escrúpulo de realismo, os fantasmas de raiz homossexual são identificados um a um»⁶⁴⁶. Assim, e neste sentido, a posição do narrador no que se refere à homossexualidade latente não será moral – será estética.

⁶⁴⁰ JÚDICE, Nuno (prefácio) – *A Estranha Morte do Professor Antena*. Sintra: Colares Editora, 2000.

⁶⁴¹ JÚDICE, Nuno – *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ JÚDICE, Nuno – *O Processo Poético*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

⁶⁴⁴ JÚDICE, Nuno – *op. cit.*, p. 115.

⁶⁴⁵ *Vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 96.

⁶⁴⁶ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, p.227. Refira-se que este acontecimento acaba por ser, de algum modo, evocado logo no início da obra, pelo narrador, após a «*Orgia do Fogo*» e a constatação de que o que ficara na memória daquele episódio tinha sido o início da amizade com Ricardo de Loureiro: «Assim sucede com efeito. Referimos certos acontecimentos da nossa vida a outros mais fundamentais – e muitas vezes, em torno de um beijo, circula todo um mundo, toda uma humanidade.» *vide* SÁ-CARNEIRO, Mário de – *op. cit.*, p. 34.

Conclusão

Com o presente estudo, pensamos ter conseguido comprovar a nossa hipótese de trabalho principal: entender *A Confissão de Lúcio* enquanto um paradigma da interdependência entre a auto-representação e a hetero-representação, nomeadamente no que concerne ao modo como podemos subordinar a representação do *outro* – e, por inerência, a noção de *real* – à perspectiva de um *eu*.

Neste sentido, procurámos entender, em primeiro lugar, o modo como a representação do *eu* se concretizava em Mário de Sá-Carneiro, partindo, numa primeira análise, de diferentes textos do autor e, numa segunda, de *A Confissão de Lúcio*, procurando interpretar os modos de representação subjacentes à estruturação dos vários sujeitos.

A primeira conclusão a reter, neste âmbito, é a de que é possível entender a auto-representação não como um reflexo unilinear do *eu* autoral – algo que, como evidenciámos, é particularmente evocado na figura de Sá-Carneiro – mas como um *constructo* que se rege, em larga medida, pelos mesmos artifícios estéticos do mundo ficcional. Por esse motivo, procurámos destacar, no primeiro capítulo, as condicionantes que estão por detrás da procura do *eu* supostamente verdadeiro, oculto por detrás das máscaras do *eu* autoral, salientando alguns registos que, não estando directamente relacionados com *A Confissão de Lúcio*, estabelecem relações fortes com o texto de Sá-Carneiro: a *autobiografia*, particularmente o facto de o sujeito de enunciação ser, recorrendo às palavras de Lejeune⁶⁴⁷, não alguém que diz a verdade sobre si mesmo, mas alguém que diz que a diz, e a *confissão*, documento que exprime, mais do que qualquer outro, o desejo de doação do *eu* e, por inerência, a necessidade de absolvição.

Por outro lado, verificámos, tanto n' *A Confissão de Lúcio* como em outros textos – nomeadamente de cariz biográfico, como a correspondência trocada com Fernando Pessoa – que as referências autobiográficas são laboriosamente trabalhadas pelo próprio Sá-Carneiro. Neles, o autor reconstrói habilmente a(s) sua(s) representação(ões): por um lado, a de escritor incompreendido e maldito (o que é de algum modo reforçado pela sua paixão por Paris, o arquétipo ocidental da cidade dos escritores malditos); por outro, a do (escritor) louco (a que não será alheio a recepção de *Orpheu* por parte da esmagadora

⁶⁴⁷ Vide nota 21.

elite cultural da época, cujas críticas, paradoxalmente, irão enfatizar a insanidade enquanto condição artística). Mesmo a suposta ambiguidade sexual do(s) sujeito(s) em Sá-Carneiro, enquanto reflexo simbólico da homossexualidade, é estabelecida não só enquanto acto estético, quase provocatório (e neste âmbito, mais do que *A Confissão de Lúcio*, há que destacar «Ressurreição»), mas também, e sobretudo, enquanto meio de entender e representar o próprio *eu*, numa visão fundamentalmente onanista, o que configura a procura de alguém do mesmo sexo como uma busca, afinal, da própria imagem.

Por este motivo também, a relação do *eu* com o espaço circundante acaba por remeter irremediavelmente para o sujeito. O amor evocado, por parte dos vários sujeitos em Sá-Carneiro, por Paris, determina, por isso, acima de tudo, um enfoque no *eu*, por evidenciar uma condição artística incondicional, de carácter mítico. Neste sentido, a própria representação do *real* salienta, também, a representação do artista em Sá-Carneiro.

Neste sentido, a auto-representação em Sá-Carneiro encontra-se associada a uma *teatralidade da vida*, a noção que permite, afinal, entender os processos de construção do seu percurso biográfico, bem como o desdobramento/duplicidade de sujeitos, e que remete, afinal, para a consciência da construção da *vida* como congénere da construção subjacente a qualquer registo literário.

Esta noção de auto-representação tem, em *A Confissão de Lúcio* e na restante obra do autor, implicações significativas na relação com a hetero-representação.

De um modo geral, podemos circunscrever a figuração do *outro* enquanto dependente do *eu* que o representa. Há, portanto, entre as duas individualidades, uma relação significativa, por oposição e/ou semelhança. No entanto, como verificámos, esta relação complexifica-se em Sá-Carneiro, não só pelos modos como tal relação é estabelecida, mas, e sobretudo, pela própria natureza dos sujeitos, a que não são alheias as questões de fragmentação e perda subjacentes ao *eu* – a dispersão e identidade ambígua que constituem um dos *leitmotivën* essencial da modernidade.

A relação do *eu* com o *outro* circunscreve-se, por isso, a motivos muito peculiares em Sá-Carneiro, e recorrentes em todo o seu trabalho literário. Em *A Confissão de Lúcio*, a representação fragmentada de Lúcio acarreta a dispersão das personagens que lhe são próximas, o que salienta o motivo da *duplicidade* (não só de Ricardo e de Marta, como de muitas outras personagens, enfatizando-se a questão enquanto um dos temas

basilares da obra). A recorrência do *duplo* terá a sua manifestação mais evidente na representação de Ricardo-Marta, ligada tanto à fragmentação do sujeito, na perspectiva de Ricardo, como também à(s) representação(ões) estabelecida(s), por parte de Lúcio, do *outro*, o que justifica a oscilação de figurações entre o poeta e a sua mulher. Por outras palavras, este binómio parece resultar, num nível mais imediato, da acção de Ricardo (no sentido de este *criar* Marta) e, numa perspectiva menos evidente, da percepção do *outro* por parte de Lúcio. Neste sentido, o episódio do desvanecimento de Ricardo ao espelho reveste-se de um duplo significado: não só é evocado com orgulho pelo próprio poeta – o orgulho criador que estará subjacente à representação de Marta enquanto criação *sua* –, como ocorre justamente após o primeiro encontro sexual entre Lúcio e Marta (pelo que a sua não reflexão potencia um maior destaque à representação de Marta). Por outro lado, a própria percepção difusa do episódio por parte de Lúcio, como verificámos, acaba por reforçar a ideia de que o processo de duplicidade de Ricardo/Marta resulta de representações que o próprio estabelece.

Não surpreende, por isso, que esta relação extremamente interdependente entre o *eu* e o *outro* convirja, também, na relação de duplicidade estabelecida entre Ricardo e o próprio Lúcio. O desenlace da narrativa surge, aliás, como consequência desta identificação integral entre personagens – entre Ricardo e Marta, entre Ricardo e Lúcio. A possibilidade da fragmentação total dos indivíduos e das suas mútuas identificações é conseguida, sob um grave preço: o da morte. É este o preço a pagar pela fusão, pela plenitude da mútua compreensão a que Sá-Carneiro aludirá numa carta a Pessoa⁶⁴⁸.

Estamos, portanto, perante o mesmo tipo de jogos de duplicidade levados ao extremo da esquizofrenia no filme de Lynch⁶⁴⁹, tanto por parte das personagens femininas, como masculinas: também aqui, as primeiras nunca conseguirão, efectivamente, *possuir* as segundas, motivo pelo qual a repetição exaustiva, por parte de Pete Dayton, a Alice, de «I want you», seja silenciada, pela personagem feminina, com um elucidativo «you'll never have me!», finalizando de modo significativo a relação sexual – a última – que mantêm e evidenciando assim esta impossibilidade de *posse* como consequência da condição fragmentada e ambígua das representações tanto de Fred/Pete, como de Renée/Alice. Será, de resto, esta relação que estará na base do verso que finaliza o poema «Partida» («A tristeza de nunca sermos dois»): para além de

⁶⁴⁸ Vide nota 236.

⁶⁴⁹ Vide nota 9.

ênfatizar a condição de artista isolado e incompreendido a que aludimos há pouco, a angústia do sujeito poético resulta precisamente do facto de a posse total ser impossível.

É neste âmbito, também, que, n' *A Confissão de Lúcio*, a questão da *posse* se reveste de um carácter espiritual: o desejo é sentido não por intermédio do corpo, mas da *alma*, e portanto, será são a partir desta dimensão espiritual que a posse será concretizável enquanto forma de conhecer totalmente o *outro*, o seu «mundo interior». Assim, a *posse*, por parte de Lcio, de Marta (ou vice-versa, como o próprio evocará) não são constitui o mais claro indício do sucesso da criação de Ricardo, como surge como o meio final de estreitar os laços de amizade entre Lúcio e o poeta (noção que permitirá também, como vimos, entender a relação deste com Warginsky). A *posse* surge assim como resultado do desejo de encontrar o outro – daí que a esta dimensão *espiritual* corresponda uma prática *sexual*.

A Orgia do Fogo constitui, neste sentido, o paradigma interno da narrativa⁶⁵⁰ por vários motivos: por marcar, significativamente, o início da amizade entre Lúcio a Ricardo; por estabelecer, na figura da «americana fulva», a dupla relação sexualidade/amor (*Eros*) e morte (*Thanatos*) – recorde-se, a este propósito, a apoteose do espectáculo, onde o clímax sexual surge em estreita relação com a morte simbólica da dançarina –, e, particularmente, por definir o modo do entendimento do *real* na narrativa, pela possibilidade de coexistência de níveis real/ficcional ou realidade/sonho – na reprodução do que designámos, recorrendo às palavras de Cabral Martins, de «ultra-realidade»⁶⁵¹.

Mas este não parece ser o único sentido paradigmático da narrativa. Como comprovmos,  concebível interpretar a duplicidade Ricardo-Marta como resultado da representação dúbia que Lúcio faz do seu amigo, o que parece ser legítimo se nos recordarmos do facto de a construção do *real* na narrativa se encontrar, em grande parte, dele dependente. Esta relação põe em cena um outro aspecto: o modo como o desejo de encontrar o *outro* se encontra dependente do modo como o representamos aos nossos olhos, o que justifica a oscilação de imagens entre Ricardo e Marta. Por outras palavras, o nosso desejo dirige-se não tanto  noção abstracta de sujeito, mas  representação que fazemos desse mesmo sujeito. Por esse motivo, no texto de Wilde, o amor a Sybil Vane deixar de ser significativo para Dorian Gray a partir do momento em que a actriz deixa voluntariamente de querer representar; por esse motivo, a propósito do projecto de

⁶⁵⁰ Vide nota 574.

⁶⁵¹ Vide notas 299-300 e 565.

Novela Romântica, Sá-Carneiro evoca o amor, por parte de Heitor, a Helena não como dirigido à sua pessoa, mas à sua *lenda*⁶⁵². O desejo nasce da imagem que construímos, e é neste sentido que pensamos entender *A Confissão de Lúcio* como de algum modo encenadora de uma determinada visão das relações entre o *eu* e o *outro*.

Partindo das questões evocadas no âmbito da *performance* da «americana fulva», bem como das relações estabelecidas entre auto e hetero-representação, é também possível interpretar *A Confissão de Lúcio* enquanto problematizadora da representação da noção de *real*.

Como evocámos, a noção de perda do *eu* – se quisermos, a sua fragmentação – encontra-se intimamente relacionada com a noção de perda do mundo, uma relação que, como vimos, não poderá ser dissociada da crise do *eu* permanentemente evocada no Modernismo português, e que em Sá-Carneiro se revelará em duas questões indissociáveis: no âmbito da narrativa, o tema do *duplo*, e, na poesia, a problemática da dispersão do sujeito.

Neste sentido, a representação das personagens em *A Confissão de Lúcio* parece evocar a consciência de que a construção do *real* se encontra dependente da perspectiva de um sujeito – sobretudo, de Lúcio. A partir da sua narração, o *real* define-se na relação entre o espaço e o *eu*, o que justifica a representação de uma personagem enquanto dependente da representação da sua realidade envolvente – ou vice-versa. O mesmo significará que os elementos cuja apreensão não é totalmente assegurada – como o caso das dançarinas de *music-hall*, por parte de Ricardo, ou mesmo de Marta, por parte de Lúcio – não têm, efectivamente, uma existência assegurada na narrativa.

Por esse mesmo motivo, cremos não ser possível condicionar a visão dos mundos de Sá-Carneiro a uma dicotomia ideal/real, mas antes entender a noção de ideal como configuradora do *real*, o que é determinado, quase sempre, pela acção dos sujeitos. N’*A Confissão de Lúcio*, a questão pode ser distribuída pelas diferentes personagens, com particular destaque para Marta, que nos surge, para além de mediadora da relação Lúcio-Ricardo, como responsável, a par do episódio da americana, pela construção onírica da realidade.

Neste âmbito, o registo da *confissão* parece ter um peso determinante. Com efeito, o facto de ela pressupor, mais do que qualquer outro registo, uma intenção de

⁶⁵² Vide nota 156.

sinceridade na narração dos acontecimentos determina uma relação conflituosa com a natureza ficcional que a narrativa sustenta. Não é possível, por isso, determinar se estamos perante um discurso puramente «verdadeiro» ou puramente ficcional, e este balancear de pólos diametralmente opostos irá marcar fortemente a vivência do *real* na narrativa.

Por outro lado, convém recordar a existência de dois pressupostos, no âmbito da *confissão*, que condicionam a dicotomia atrás apresentada: numa primeira instância, o facto de a história ser construída a partir da perspectiva de um sujeito, portanto determinada por uma visão pessoal e necessariamente tendencial dos acontecimentos, o que impossibilita uma narração objectiva, como será desde logo evocado no início da narrativa. Numa segunda, o facto de este discorrer dos acontecimentos se encontrar subordinado à reconstituição do tempo a partir da memória de um sujeito, portanto de uma reconstituição temporal em retrospectiva, fortemente condicionada por fenómenos de selecção e distorção dos acontecimentos, e que de algum modo contribuirão, também, para a representação dos sujeitos de um modo descontínuo e fragmentado. A memória funciona, neste sentido, como um princípio gerador de identidade, pelo facto de a reconstituição de cada momento determinar a *vivência*, por parte das personagens, de tal momento; daí que o esquecimento seja a única forma de Lúcio se conseguir distanciar dos acontecimentos – quer durante o relacionamento com Marta, quer durante a sua estadia (e posterior saída) na prisão.

Face às condicionantes expostas, a representação do *real* em *A Confissão de Lúcio* só poderá ser construída não a partir de uma noção de mundo objectivo e único, mas enquanto uma realidade multifacetada e plurisignificativa – portanto, permeável a registos de natureza ficcional. Será precisamente por esse motivo que se evocam, ciclicamente, passagens que tendem a evidenciar a presença do artifício literário no interior da narrativa – sendo o caso mais significativo o da ligação que parece haver entre as vivências das personagens e os trabalhos literários por elas redigidos. A «maldita literatura» surge, assim, como meio de explicar esta vivência *pela* e *através* da literatura, pondo em cena os elementos constitutivos do processo literário – a auto-reflexividade do texto que marcará fortemente a modernidade.

O raciocínio pode ser, no entanto, invertido. Como salientámos a partir das propostas de Nelson Goodman, o mesmo tipo de relações podem ser estabelecidas na construção de mundos *a priori* não ficcionais, pela circunstância de podermos conceber a noção de diferentes mundos possíveis limitados a diferentes percepções pessoais, a

diferentes quadros de referência, a diferentes ênfases que colocamos em determinados aspectos. A concepção do *real* encontra-se, assim, condicionada por noções de *verdade* que são estabelecidas para nossa própria conveniência. É, portanto, neste sentido que destacamos a função paradigmática de *A Confissão de Lúcio*: a de reflectir esta concepção de mundos possíveis da ficção como parte integrante dos mundos ditos reais.

BIBLIOGRAFIA

Edições de Obras de Mário de Sá-Carneiro

- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
-
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Confissão de Lúcio*. reimpressão da 1.^a ed. de 1945. Lisboa: Edições Ática, 2000.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *A Estranha Morte do Professor Antena*. Sintra: Colares Editora, 2000.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1978.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. II. Lisboa: Edições Ática, 1979.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Cartas Escolhidas*. vol. II. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d [1992].
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Céu em Fogo. Mário de Sá-Carneiro*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Correspondência com Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Mário de Sá-Carneiro em «Azulejos»*. Lisboa: Contexto, 1986.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Mário de Sá-Carneiro. Poesias*. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Poemas Completos*. 2.^a ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – *Primeiros Contos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

Sobre Mário de Sá-Carneiro

- ABREU, Manuel Viegas – *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.
- AMARAL, Francisco Pinto do, «A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- BASÍLIO, Rita – *Mário de Sá-Carneiro: Um Instante de Suspensão*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, «Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- CASTEX, François – *Mário de Sá Carneiro [sic] e a Génese de «Amizade»*. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.
- COELHO, E. Macieira, «Da Medicina e Das Belas Letras: Mário de Sá-Carneiro – O Poeta, Ele e o Outro» in *Acta Médica Portuguesa 2001*, n.º 14, 2001.
- COELHO, Joaquim-Francisco, «Do Esfinge Gorda e suas esfinges» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- DIAS, Marina Tavares, «Mário de Sá-Carneiro em Lisboa: entre duas errâncias» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- FERREIRA, Ermelinda, «Auto-retrato em duplo: Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor» in *Revista Semeiar*, n.º 4, 2000.
- FIGUEIREDO, João Pinto – *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- GALHOZ, Maria Aliete – *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.
- GALHOZ, Maria Aliete, «Itinerário humano de Mário de Sá-Carneiro» in AAVV – *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916. Catálogo da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.
- GALHOZ, Maria Aliete, «Thanatos, Eros e Ícaro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- GOMES, Fátima Inácio – *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- GUEDES, Maria Estela – *Obra Poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

- JÚDICE, Nuno (prefácio) – *A Estranha Morte do Professor Antena*. Sintra: Colares Editora, 2000.
- JÚDICE, Nuno, “O modernismo do Orpheu na poética de Mário de Sá-Carneiro” in *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998.
- JÚDICE, Nuno, «O século XIX e o Modernismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- LACERDA, Alberto de, «A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- LANCASTRE, Maria José de – *O Eu e o Outro. Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1992.
- LISBOA, Eugénio, «José Régio e Mário de Sá-Carneiro: as afinidades electivas?» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- LOPES, Teresa Rita, «A viagem no tempo de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- LOUREIRO, La Salette – *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo, «Suicidária Modernidade» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- MACEDO, Helder, «O Sr. Rola Pereira. Recordação de uma recordação de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- MACHADO, Lino, «O fantástico em ‘A Confissão de Lúcio’» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- MAIA, João (introdução) – *Mário de Sá-Carneiro. Poesias*. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.
- MARGARIDO, Alfredo, «O cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- MARTINHO, Fernando J. B. – *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*. Lisboa: Hiena Editora, 1990.
- MARTINHO, Fernando J. B., «Mário de Sá-Carneiro e a geração de 50» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MARTINS, Fernando Cabral, «Os olhos futuristas» in *AAVV – Mário de Sá-Carneiro 1890-1916. Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

- MARTINS, Fernando Cabral, «Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- MEIRA, Maria José, «A viagem no imaginário ficcional de Mário de Sá-Carneiro» in FALCÃO, Ana Margarida; NASCIMENTO, Maria Teresa; LEAL, Maria Teresa (org.) – *Literatura de Viagens. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Editora Cosmos, 1997.
- MORÃO, Paula, «Mário de Sá-Carneiro» in *Viagem na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.
- MORÃO, Paula, «Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro» in AAVV – *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916. Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.
- MORÃO, Paula, «Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Ícaro e Dédalo: Mário de Sá Carneiro [sic] e Fernando Pessoa» in *Hospital de Letras*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s/d.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «O voo de Ícaro a partir de Cesário» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- NEMÉSIO, Vitorino, «Ocaso e dispersão de Mário de Sá-Carneiro» in *Conhecimento de Poesia. Jornal de Vitorino Nemésio 4*. 3.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, «Rei-Lua, destino dúbio, legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- PESSOA, Fernando «Mário de Sá-Carneiro visto por Fernando Pessoa» in *SÁ-CARNEIRO, Mário de – Loucura...* Aveiro: Estante Editora, 1993
- PIEDADE, Ana Nascimento, «Mário de Sá-Carneiro ou a reposição permanente dos enigmas» in AAVV – *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916. Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.
- QUADROS, António, «Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro» in *Céu em Fogo. Mário de Sá-Carneiro*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d.
- RÉGIO, José, «Mário ou Eu-Próprio – o Outro» in *Três Peças em Um Acto*. 3.ª ed. Porto: Brasília Editora, 1990.
- RÉGIO, José, «O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro» in *Ensaios de Interpretação Crítica*. 2.ª ed. Porto: Brasília Editora, 1990.

- ROCHA, Clara, «Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo» in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaio*s. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «O “Mago sem Condão” (do prefácio às cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa)» in *O Mito de Don Juan e Outros Ensaio*s. 2.^a ed. ampliada. Cacém: Edições Ró, 1981.
- SANTOS, Gilda, «Goyescas antevisões do *post-mortem*: Pessanha, Sá-Carneiro, e Caeiro» in RIBEIRO, Cristina Almeida *et al.* – *Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*. Lisboa: Edições Cosmos/Departamento de Literaturas Românicas – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.
- SAPEGA, Ellen, «Em busca da velada subtil: “Céu em Fogo”» in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.
- SENA, Jorge de, «ZAGORIANSKY – *Indícios d’oiro*» in *Estudos de Literatura Portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SIMÕES, João Gaspar, «Sá-Carneiro e Pessoa» in *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973.
- WOLL, Dieter – *Realidade e Identidade na Lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ed. Delfos, 1968.
- WOLL, Dieter, «Sá-Carneiro, Aquilino Ribeiro e o futurismo» in AAVV – *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916. Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

Outra Obras

- AAVV – *História da Literatura Portuguesa. Vol. 6. Do Simbolismo ao Modernismo*. Mem Martins: Edições Alfa, 2003.
- ALVES, Júnia de Castro Magalhães, «Implicações Teóricas no Estudo das Dimensões Refencial e Representativa de Textos Ficcionalis e Autobiográficos» in EARLE, T.F. (org. e coord.) – *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Tomo I. Oxford – Coimbra: Lidel, 1998.
- ARAÚJO, Ane Shyrlei, «Percepção Urbana e Literatura» in EARLE, T.F. (org. e coord.) – *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Tomo I. Oxford – Coimbra: Lidel, 1998.
- ARISTÓTELES – *Poética*. 3.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- AUERBACH, Erich – *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 5.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARREIROS, António José – *História da Literatura Portuguesa*. vol. II – Séculos XIX-XX. 8.^a ed. Braga: Editora Pax, 1979.
- BARRENTO, João, «Um Quarto de Século de Poesia Portuguesa» in *Revista Semear*, n.º 4, 2000.
- BEAUJOUR, Michel – *Poetics of the Literary Self-Portrait*. New York: New York University Press, 1992.
- BERRIO, Antonio García e CALVO, Javier Huerta – *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia (una introducción)*. 2.^a ed. Madrid: Ed. Cátedra, 1995.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques – *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- CASTRO, E. M. de Melo e – *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- CESAR, Constança Maconde, «A Ética da Alteridade» in HENRIQUES, Fernanda (coord.) – *A Filosofia de Paul Ricoeur*. Coimbra: Ariadne Editora, 2006.
- CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, s/d.
- COELHO, Jacinto do Prado (org.) – *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literária Galega, Estilística Literária*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1969.

- CONDE, Idalina, «O duplo écran na condição artística» in *BUESCU*, Helena Carvalhão e SANCHES, Manuela Ribeiro – *ACT 3 – Narrativas da Modernidade: a construção do outro*. Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Comparistas, 2001.
- CORREIA, Natália (selecção, prefácio e notas) – *Antologia de Poesia Erótica e Satírica*. 8.^a ed./4.^a tiragem. Lisboa: Antígona-Frenesi, 2005.
- CRUZ, Duarte Ivo – *O Simbolismo no Teatro Português*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1991.
- CUADRADO, Perfecto E., «Algumas reflexões “pedagógicas” a propósito da modernidade» in HATHERLY, Ana e LOPES, Silvina Rodrigues (org.) – *Os Sentidos e o Sentido. Homenageando Jacinto do Prado Coelho* (Actas do colóquio organizado pelo Instituto de Estudos Portugueses – Faculdade de Ciências Exactas e Humanas – Universidade Nova de Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, entre 18-19/Janeiro 1996). Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- ECO, Umberto – *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. 10.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- FERNANDES, Luís Martins, «Desvelamento da identidade pessoal no discurso sobre o outro em Miguel Torga e Unamuno» in AZEVEDO, Orlanda *et al.* (ed.) – *ACT 11 – Identidade com/sem limites. Identity with(out) limits?* Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Comparistas, 2005.
- FOUCAULT, Michel – *As Palavras e as Coisas*. Coimbra: Edições 70, 2005.
- FOWLER, Roger (ed.) – *A Dictionary of Modern Critical Terms*. 4th ed. London & New York: Routledge, 1993.
- FRADA, João J. C. – *Guia Prático para a Elaboração e Apresentação de Trabalhos Científicos*. 2.^a ed. rev. e aum. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.
- FRANÇA, José-Augusto – *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- FRANÇA, José-Augusto, «“Vanguarda ideológica” e “vanguarda literária”» in *Colóquio/Letras*, n.º 23, Janeiro 1975.
- FRANCO, Luísa Mellid, «Autobiografia e Ficção» in EARLE, T.F. (org. e coord.) – *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Tomo II. Oxford – Coimbra: Lidel, 1998.
- FRAZÃO, Fernanda e BOAVIDA, Maria Filomena – *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa: Amigos do Livro Editores, 1983.
- FRIEDRICH, Hugo – *Structure de la Poésie Moderne*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

- GALHOZ, Maria Aliete Dores (preparação de texto e introdução) – *Orpheu*. 4.^a reedição do vol. I. Lisboa: Ática, 1984.
- GALHOZ, Maria Aliete Dores (preparação de texto e introdução) – *Orpheu* 2. 3.^a reedição do vol. II. Lisboa: Ática, 1984.
- GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, Antonio (eds.) – *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- GONÇALVES, Rui Mário, «Sentir a cor» in AAVV – *Românica. Cores*, n.º 14, 2005.
- GOODMAN, Nelson – *Modos de Fazer Mundos*. Lisboa: Edições Asa, 1995.
- GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 2.^a ed. Lisboa: Difel, s/d.
- GUIMARÃES, Fernando – *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- GUIMARÃES, Fernando – *Os Problemas da Modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- GUIMARÃES, Fernando – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- HARRINSON, Charles – *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- HAWTHORN, Jeremy – *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*. 2nd ed. London: Edward Arnold, 1994.
- JÚDICE, Nuno – *A Era do «Orpheu»*. Lisboa: Editorial Teorema, 1986.
- JÚDICE, Nuno – *O Processo Poético*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- JUNQUERA, Juan José – *The Black Paintings of Goya*. London: Scala Publishers, 2003.
- LE GOFF, Jacques *et al.*, *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- LEJEUNE, Philippe, «Definir autobiografia» in MORÃO, Paula – *ACT 8 Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- LISBOA, Eugénio – *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- LOPES, Óscar – *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária/2*. 2.^a ed. rev. e aum. Porto: Editora Inova, 1972.
- LYNCH, David – *Lost Highway. Estrada Perdida*. Lisboa: Atalanta Filmes, 2002 (suporte DVD).

- MACHADO, Álvaro Manuel – *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 3.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- MAH, Sérgio – *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- MARINHO, Maria de Fátima – *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- MARINHO, Maria de Fátima – *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MARTINS, Fernando Cabral – *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon Publicações, 2000.
- MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- MITCHELL, W. J. T. – «Representation» in LEUTRICCHIA, FRANK e McLAUGHLIN THOMAS (eds.) – *Critical Terms for Literary Theory*. Chicago: Chicago University Press, 1990.
- MOISÉS, Massaud – *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 14.^a ed. S. Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- MOISÉS, Massaud – *As Estéticas Literárias em Portugal. Vol. III. Século XX*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- MORÃO, Paula – *Irene Lisboa. Vida e Escrita*. Lisboa: Presença, 1989.
- MORÃO, Paula (Org.) – *ACT 8 – Autobiografia. Auto-Representação* (Actas do colóquio com o mesmo nome organizado pelo Centro de Estudos Comparatistas entre 4-6 Dezembro 2002, na Faculdade de Letras de Lisboa). Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Comparistas, 2003.
- MORÃO, Paula, «O Secreto e o Real – Caminhos Contemporâneos da Autobiografia e dos Escritos Intimistas» in AAVV – *Românica. Biografia e Autobiografia*. n.º 3, 1994.
- MORNA, Fátima Freitas (apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária) – *A Poesia de Orpheu*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.
- NICHOLLS, Peter – *Modernisms. A Literary Guide*. London: MacMillan Press, 1995.

- PALMA-FERREIRA, João – *Literatura Portuguesa. História e Crítica*. vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s/d [1985?].
- PASTOUREAU, Michel – *Dicionário das Cores do Nosso Tempo. Simbólica e Sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- PELOSO, Silvano, «“O Poeta é um fingidor”: paradoxo e modernidade» in RIBEIRO, Cristina Almeida *et al.* – *Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*. Lisboa: Cosmos/Departamento de Literaturas Românicas – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.
- PEREIRA, José Carlos Seabra – *História Crítica da Literatura Portuguesa*. vol. VII. *Do Fim-de-século ao Modernismo*. (coord. Carlos Reis). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1995.
- PESSOA, Fernando – *Ficções do Interlúdio 1914-1935*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.
- PESSOA, Fernando – *O Provincianismo Português*. Lisboa: Editorial Nova Ática, 2006.
- PESSOA, Fernando – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Edições Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando – *Páginas Sobre Literatura e Estética*. 2ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d [1994].
- PESSOA, Fernando – *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d [1986].
- PLATÃO – *Ion*. Mem Martins, Editorial Inquérito, 1999.
- PLATÃO – *República*. 7ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- REIS, Carlos – *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 1995.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- REIS, Carlos (coord.) – *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ROCHA, Clara Crabbé – *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.
- RIMBAUD, Arthur – *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «O mito de Paris na Literatura Portuguesa» in *Tradição e Ruptura. Ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. 16.^a ed. (corrigida e actualizada). Porto: Porto Editora, s/d.
- SARAIVA, Arnaldo – *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Subsídios para o seu Estudo e para a História das suas Relações*. Porto: s/e, 1986.
- SARAIVA, Arnaldo (preparação de texto, introdução e cronologia) – *Orpheu* 3. Lisboa: Ática, 1984.
- SEIXO, Maria Alzira – *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. 2.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- SEIXO, Maria Alzira, «O processo feminino e a transformação, tónicas da história, segundo Jules Michelet» in *Discurso do Texto*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.
- SEIXO, Maria Alzira – *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- SENA, Jorge de – *Fernando Pessoa e C^a Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- SILVA, Vítor de Aguiar e – *Teoria da Literatura*. 3.^a ed. rev. e aum. Coimbra: Almedina, 1973.
- SILVA, Vítor de Aguiar e, «A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa» in *Diacrítica*, n.º 10, 1995.
- SILVESTRE, Osvaldo, «Modernismo» in BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* (dir.) – *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. vol. 3 – LE-PA. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999.
- SONTAG, Susan, «O artista como sofredor exemplar» in *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de – *O «horror» na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1979.
- STEINER, George – *Gramáticas da Criação*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- TAGG, John – *El Peso de la Representación. Ensayos Sobre Fotografías e Historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- TODOROV, Tzvetan – *Introdução à Literatura Fantástica*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- WILDE, Oscar – *O Retrato de Dorian Gray*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- WILDE, Oscar – *Intenções. Quatro Ensaios Sobre Estética*. 2.^a ed. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.