

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

NEIDE MEDEIROS KAZAN

O INSÓLITO EM A *CONFISSÃO DE LÚCIO*,
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

São Paulo
2010

NEIDE MEDEIROS KAZAN

**O INSÓLITO EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*,
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

São Paulo
2010

K23i Kazan, Neide Medeiros.

O insólito em “A confissão de Lúcio de Mario de Sá-Carneiro”
/ Neide Medeiros Kazan – 2010.

93 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

Bibliografia: f. 90-93.

1. Literatura fantástica. 2. Literatura portuguesa. 3. Duplo
(Literatura). 4. Sá-Carneiro, Mário. I. Título.

CDD 808.89

NEIDE MEDEIROS KAZAN

**O INSÓLITO EM A *CONFISSÃO DE LÚCIO*,
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Alexandre Huady Torres Guimarães
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª Ana Maria Domingues de Oliveira
UNESP- ASSIS

A meu marido Allen e a minhas filhas Hellen e Evelyn; a meus pais, Plácido e Maria Joana (*in memoriam*), pelos modelos que foram para mim.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi, por ter me introduzido no mundo literário e pela amabilidade e compreensão em momentos difíceis.

À minha amiga Maria Lucília de Carvalho, pelo apoio constante e pela amizade incondicional.

Ao meu marido, minha eterna e verdadeira gratidão por ter estado sempre ao meu lado, incentivando-me e propiciando condições para que eu me concentrasse nesta árdua e gratificante jornada.

Às minhas filhas, porque, neste período, demonstraram que a união supera todos os obstáculos, e porque acreditaram na realização deste trabalho.

À Mariana Albuquerque, minha amiga e companheira de curso, pela disponibilidade e atenção com que, tantas vezes, me ouviu.

À Capes, pela Bolsa Parcial concedida para o custeio de meus estudos .

Ao MackPesquisa, pelo incentivo financeiro destinado à editoração.

RESUMO

O propósito desta dissertação é fazer uma análise de *A confissão de Lúcio*, narrativa de Mário de Sá-Carneiro, a partir da aplicação da teoria do duplo e do fantástico no processo de construção da narrativa, não deixando ainda de mencionar a função exercida pelo narrador de 1ª pessoa, pois ele se apresenta como confiável, mas narra sua história a partir de uma memória que é questionável. Quanto ao duplo, a obra será analisada com base, principalmente, nos estudos teóricos de Otto Rank e Freud e, com relação ao fantástico, o apoio advirá das concepções de Todorov. O tema do duplo aparece na referida obra, em especial na criação de um insólito triângulo amoroso, composto por Lúcio, Ricardo e sua enigmática esposa, que, supostamente, constitui uma duplicação do marido, fato que possibilita mais de uma leitura da estranha aventura narrada por Lúcio.

Palavras-chave: Duplo; Literatura portuguesa; Fantástico.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze *A confissão de Lúcio* (*Lucio's confession*), a narrative by Mário de Sá-Carneiro. This study will be based on the theory of the double and the fantastic applied in the process of the narrative construction. An investigation of the role of the first-person narrator in this novel is also aimed at, because, in this narrative, he is presented as trustworthy, but narrates his own story revealing a questionable memory. Concerning the theory of the double, this work will be analyzed based, mainly, on Otto Rank's and Freud's theories, and relating to the fantastic, the support will come from Todorov's conceptions. The double theme appears in the narrative especially in the creation of an unexpected love triangle, composed by Lúcio, Ricardo and his enigmatic wife (Ricardo's supposedly double), which makes it possible for the reader to have more than one strange understanding of the adventure experienced and narrated by Lúcio.

KEYWORDS:The Double; Portuguese Literature; the Fantastic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – NO RASTRO DE A CONFISSÃO DE LÚCIO	9
CAPÍTULO 1 – O DUPLO E O PERCURSO DO FANTÁSTICO EM A CONFISSÃO DE LÚCIO	13
CAPÍTULO 2 – O NARRADOR SOB SUSPEITA.....	23
CAPÍTULO 3 – A DISPERSÃO DA PERSONAGEM LÚCIO E A CRIAÇÃO DO DUPLO	43
CAPÍTULO 4 – NO CAMINHO ENTRE O ESTRANHO E O FANTÁSTICO	66
CAPÍTULO 5 – ENTRE A IMAGINAÇÃO E A REALIDADE: AS MUITAS POSSIBILIDADES DE PERCEBER O MUNDO.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
BIBLIOGRAFIA	90

INTRODUÇÃO – NO RASTRO DE A CONFISSÃO DE LÚCIO

A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, foi publicada em 1914. Sá-Carneiro, um dos participantes do modernismo português, apresenta, nesta obra, uma narrativa que se estrutura em torno de um narrador em 1ª pessoa, que, em uma carta-confissão, propõe-se relatar um fato — que ele mesmo julga inverossímil — nos mínimos detalhes e de forma imparcial, uma vez que não tem nada a ganhar ou a perder com essa confissão, pois já cumpriu a pena pelo crime de que foi acusado.

Assim, o narrador coloca-se perante o leitor como confiável, comprometido com a clareza e a autenticidade dos fatos. No entanto, ele apresenta marcas em sua escrita que sugerem incerteza e insegurança diante do fato narrado — um posicionamento subjetivo, impreciso, que o coloca sob suspeita quanto à sua credibilidade.

Quanto ao tema do duplo, na referida obra ele realiza-se em torno de um inusitado triângulo amoroso, e a intriga se constrói, portanto, por meio de um mistério. A ação se inicia em 1895, quando Lúcio, um escritor de novela então com vinte e três anos, está em Paris para estudar Direito. Contudo, os estudos logo são deixados de lado, pois, para ele, viver em Paris é a grande sensação, tanto que, por meio do amigo Gervásio, conhece a vida boêmia da cidade e mantém contato com diferentes pessoas: boêmios, artistas, intelectuais. Lúcio acaba sendo apresentado ao poeta Ricardo de Loureiro por quem sente uma grande afinidade.

Depois de alguns meses de intensa convivência entre ambos, Ricardo retorna a Lisboa e Lúcio fica sem entender o motivo que levara o amigo a partir. Nesse período de separação, os dois correspondem-se muito pouco. No ano seguinte, Lúcio vai para Lisboa e Ricardo vai encontrá-lo na estação de trem. Lúcio percebe uma mudança na feição do amigo e, ao mesmo tempo, estranha o fato de Ricardo ter se casado com Marta, uma mulher bonita e misteriosa, que vem a tornar-se amante de Lúcio.

Posteriormente, Lúcio descobre que Marta tem outro amante, o que lhe desperta ciúmes e, ao mesmo tempo, raiva por Ricardo não posicionar-se diante de uma situação tão constrangedora. Depois de envolver-se profundamente com Marta, a ponto de quase enlouquecer, Lúcio volta para Paris e isola-se de seus conhecidos. Casualmente, ele encontra Santa-Cruz de Vilalva, um empresário, que lhe pede para encenar sua peça “Chama”. Retorna a Lisboa e queima o texto original da peça, por não ter sido aceito pelo empresário o novo desfecho elaborado por Lúcio.

Ricardo esclarece que Marta é uma criação sua. Em seguida, ambos se dirigem à casa de Ricardo, que aparenta agitação e está decidido a acabar com o mistério de Marta. Ao chegarem, eles sobem ao aposento do casal, onde, supostamente, Marta estaria e, ao adentrarem o cômodo, Ricardo saca uma arma e atira em Marta, matando-a. No entanto, quem cai ao chão, morto aos pés de Lúcio, é Ricardo. Marta desaparece e Lúcio, então, é acusado pelo assassinato de Ricardo.

Pelo desenvolvimento da fábula, é possível depreender que Marta é o duplo de Ricardo, e Lúcio, duplo de Ricardo. Mas o caso de duplicidade se torna complexo por estar, indireta e sugestivamente, apoiado num episódio ocorrido em Paris, que foi a “Orgia de Fogo”, espetáculo coreográfico apresentado no palácio de uma certa americana ruiva. Essa ligação, ao que tudo indica, parece contribuir para problematizar a compreensão da dinâmica do conflito. Além do espetáculo, outro elemento complexificador reside na confissão que Ricardo faz a Lúcio de que não consegue ser amigo de alguém do mesmo sexo, exceto se um dos dois mudar de sexo. A presença desses elementos e a complexidade da narrativa tornam instigante a análise do duplo.

Assim sendo, esta dissertação analisará esse triângulo amoroso à luz da teoria do duplo, buscando indícios, na narrativa, para propor uma interpretação para o seguinte enigma: seria Marta o desdobramento de Ricardo, uma projeção de seus desejos? Ou ela seria fruto da imaginação de Lúcio, de um delírio seu relacionado a uma possível loucura? Pretende-se procurar elucidar esse enigma, tendo-se por base as considerações teóricas presentes em “O estranho” de Freud, em *O duplo*, de Otto Rank. Além disso, serão considerados outros estudos sobre o duplo, que integram trabalhos mais abrangentes sobre a obra de Sá-Carneiro, como, por exemplo, o desenvolvido por Fernando Cabral Martins.

Em *A confissão de Lúcio*, a personagem Lúcio é marcada pelo confronto entre um *eu* real, que representa a maneira como o narrador se enxerga, e um *eu* ideal,

que diz respeito a seu desejo. Essa identidade é constituída de forma ambígua, difusa, “o que representa a crise do eu ou a sua dispersão” (MARTINS, 1997, p. 234). Desse modo, para discorrer sobre o tema do duplo, é preciso também abordar o tema da identidade, uma vez que a criação do duplo está relacionada à crise identitária, pois o desdobramento e a duplicidade perturbam o ser, que percebe sua incompletude.

Na abertura da obra, Lúcio justifica o fato de não ter se defendido da acusação de assassinato. Segundo sua versão, os acontecimentos vivenciados por ele, que poderiam inocentá-lo, fogem ao âmbito do real, uma vez que o fenômeno do duplo em *A confissão de Lúcio* se constitui em clima de mistério. Assim sendo, esta dissertação abordará o fantástico, na referida obra do escritor português, segundo as considerações teóricas tecidas por Todorov (2004, p. 148) de que a narrativa fantástica se estrutura quando paira uma dúvida sobre fatos sobrenaturais ou sobre um acontecimento regido pelas leis naturais. Todorov (Ibidem, p. 150) parte da ideia de que o fantástico consiste no modo como a hesitação provocada pelo sobrenatural e sentida pelas personagens se sustenta na narrativa.

Todorov (Ibidem, p. 156) considera, ainda, o fantástico como fronteira entre os gêneros maravilhoso e estranho, o que significa que, a partir do momento em que se tem uma explicação racional sobre um acontecimento, o texto deixa de ser fantástico, passando para o âmbito do estranho; caso o fato seja aceito sem questionamentos, então o texto passa a pertencer ao universo do maravilhoso. A partir dessas distinções ocorrem determinadas subdivisões de gênero, existindo, portanto, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico maravilhoso, o maravilhoso puro.

É importante também comentar, nesta dissertação, que Sá-Carneiro, por conta de valer-se do Simbolismo, cria uma linguagem inusitada, pois esta é expressa por meio de cores (“todo o horizonte difuso que o seu rodopiar suscitava, nevoidamente [...]”) (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 3) e por meio de objetos translúcidos como a luz (“Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para um ponto quimérico do espaço” (Ibidem, p. 32), o que acaba por instaurar na narrativa um tom de mistério, de vago, de oculto e, por conseguinte, um tom sugestivo que amplia as possibilidades de significados.

Sá-Carneiro apresenta também uma vertente decadentista ao construir personagens que não se integram à sociedade e que, portanto, apresentam um

sentimento de isolamento; Ricardo, por exemplo, enxerga-se da seguinte maneira perante a sociedade: “sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dúvida, uma nódoa — que todos consideram, e que entretanto em parte alguma é admitido” (Ibidem, p. 42). Como se nota, o interesse pelo universo interior e secreto das personagens valoriza o mistério e propicia que o fantástico seja instaurado na narrativa.

A leitura da obra de Sá-Carneiro convida a uma aventura que se desenrola por meio de perguntas sem respostas e que, portanto, acaba sendo marcada pela amplitude e pela multiplicidade de significados.

CAPÍTULO 1 – O DUPLO E O PERCURSO DO FANTÁSTICO EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*

Como este trabalho tem a intenção de examinar o insólito em *A confissão de Lúcio*, é conveniente que este primeiro capítulo seja um capítulo teórico, que ofereça as bases para se poder avançar no estudo proposto.

Antes de examinar a questão do duplo e do fantástico, é importante trazer o significado do vocábulo “insólito”, já que ele integra o título desta dissertação e, por isso, esse exame deve preceder o dos termos mencionados no título deste capítulo. “Insólito”, do latim *insolitu*, refere-se a tudo aquilo que não seja habitual ou que saia da normalidade; tudo que seja extraordinário, anormal. Assim, muitos episódios de *A confissão de Lúcio*, antes de serem enquadrados no estranho ou no fantástico, são, no mínimo, insólitos.

Quanto ao Duplo, ele é definido por Cunha (2009)¹ como “uma entidade que duplica o *eu*, destacando-se dele e automatizando-se a partir desse desdobramento. Gera-se a partir de um *eu* original, adquirindo existência própria”. Essa autora propõe dois modos para o processo de duplicação do *eu*, endógena e exógena. O primeiro processo de duplicação pode realizar-se de dois modos: quando o duplo é a extensão, o perfeito desdobramento do *eu*, que, com ele, partilha traços, assumindo, assim, o estatuto de “sombra”; ou quando o duplo é criado a partir de uma relação de contraste, confirmando, dessa maneira, uma relação bilateral de adversidade e oposição.

Cunha (Ibidem), ainda quanto ao processo de duplicação endógena, acrescenta que o duplo se constitui a partir de uma relação de interioridade e exterioridade com o *eu* do qual se originou, refletindo seu interior e assumindo seu

¹ CUNHA, Carla. Duplo. CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm> (ISBN: 989-20-0088-9). Acesso em: 23 maio 2010. O título em questão (*E-dicionário de termos literários*) tem se apresentado como bastante útil para a consulta na área de Teoria Literária e merece credibilidade por estar sob a coordenação e supervisão do Prof. Dr. Carlos Ceia, da Universidade Nova de Lisboa. Além disso, o verbete traz contribuições importantes para o estudo do Duplo.

exterior, diferenciando-se, portanto, do *eu* original. Um duplo é criado a partir de um *eu* que detém conhecimento da sua interioridade, para exteriorizá-la por meio de outro *eu* que o imita, duplicando-o. Esse outro *eu*, criado a partir do *eu* original, ganha autonomia e outra essência, que se distingue do original, passando a ser o *outro*.

Já o segundo modo de duplicação, a exógena, estabelece-se quando o duplo se configura como uma entidade que não se forma a partir do interior de um *eu*, mas, sim, a partir do momento em que, por uma identificação anímica, reconhece em alguém a possibilidade de ser o seu duplo. Assim, a duplicidade estabelece-se pela identificação entre dois *eus*, em que cada um deles é duplo do *outro*, como reflexos de si mesmos. Esse processo de duplicação do *eu* enquanto cópia de outro *eu* pode acontecer em forma de identificação — ou duplo positivo — ou de oposição — duplo negativo.

O fenômeno do duplo está presente desde os primórdios da história da humanidade. A ideia de dualidade no ser humano é intrínseca à sua existência: vida/morte, masculino/feminino, homem/animal, matéria/espírito, bem/mal etc. O mito do duplo foi abordado na religião, na literatura, no folclore e em grandes produções cinematográficas, o que atesta ser esse assunto instigante e provocador.

As antigas lendas nórdicas e germânicas falam da aparição do duplo, que também indicaria o presságio de morte. No antigo Egito, o Ka é um duplo, ou melhor, a manifestação das forças vitais que sobrevivem à morte do corpo, sendo, pois, o princípio que tem existência independente do corpo do qual foi moldado.

Na concepção religiosa judaica cristã, mais especificamente no Gênesis, Deus cria o homem uno, unidade esta que é quebrada com sua cisão. A partir de então, tem-se uma duplicação, um desdobramento do homem que resulta em seu enfraquecimento, e ele passa a ser concebido, portanto, como um ser duplo por natureza: “A estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes: concepção que está presente nas religiões tradicionais, na separação entre alma e corpo” (BRAVO, 1997, p. 267).

No Ocidente, até o final do século XVI, o mito do duplo simboliza o homogêneo, o idêntico (Ibidem, p. 263-265). Assim, a primeira manifestação do duplo na literatura concerne aos irmãos gêmeos, aos sócias. A semelhança física entre duas personagens, a ponto de haver troca de identidades, é um tema abordado nas comédias de Plauto (224 a.C.-182 a.C.). Em uma dessas comédias,

Os menecmas (195 a.C.), dois irmãos, que são gêmeos idênticos, de mesmo nome, não se conhecem, fato este que acaba provocando um rebuliço na trama, pois, sem querer, um acaba usurpando o lugar do outro, além do que muitas pessoas ficam estarecidas ao se defrontarem com dois seres idênticos.

Esse assunto é retomado por Shakespeare em sua obra *A comédia dos erros* (1592-1593): a duplicação do número de gêmeos ou, mais especificamente, de um par de “gêmeos-patrões” e um par de “gêmeos - criados”, provoca confusão quanto à identidade das personagens, confusão que só se desfaz ao final da trama. Tanto em *Os menecmas* quanto em *A comédia dos erros* a questão da identidade não é colocada em discussão, pois o duplo estabelece uma substituição momentânea, havendo, ao final, o reconhecimento do ser original, o que acaba por reafirmar a unidade do ser.

O século XVII apresenta uma perspectiva diferente sobre a existência humana, voltada para o interior do ser e destituída da ideia de unidade da consciência, “da identidade de um sujeito único e transparente” (Ibidem, p. 267). A obra *Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, marca essa mudança, na concepção do duplo, do homogêneo para o heterogêneo, pois Dom Quixote se apropria de outra identidade, no desejo de ser um herói dos romances de cavalaria: ao desdobrar-se, ele passa a interiorizar um outro mundo, ou seja, ele passa a criar “para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais do que objetivar seu drama interior” (Ibidem, p. 267).

Como se nota, almas gêmeas, irmãos siameses, sombras, espelhos, espectros são manifestações do duplo que apareceram, na literatura, ao longo do tempo. Mas o período de maior incidência do duplo ocorreu no século XIX, durante o movimento romântico: Jean-Paul Richter utiliza o termo *doppelgänger*, que se traduz como “duplo”, “segundo eu”, “aquele que caminha ao lado”. Em *O duplo* (1939), Otto Rank, psicanalista e seguidor de Freud, apresenta uma visão psicológica da manifestação do duplo na literatura, dos reflexos em espelhos, sombras, espíritos protetores, enfatizando o tema da dupla personalidade, que já havia sido tema central na literatura clássica, mas que, na Alemanha da era romântica, acaba sendo retomada com maior ênfase.

Ainda segundo Rank (Ibidem, p. 7), o fenômeno do duplo tem suas raízes no folclore, em superstições e nos antigos costumes religiosos. Segundo ele relata, foi por meio da sombra e do reflexo que o homem viu, pela primeira vez, sua forma,

sombra e reflexo, os quais, mais tarde, passaram a representar sua alma. Para esse autor, a invenção do duplo tinha a função de “negar a morte e garantir a imortalidade do indivíduo cuja sombra, pelo menos, continuaria a existir depois do desaparecimento da personalidade material”. (Ibidem, p. 105) Desse modo, o medo da morte, da destruição completa do *eu*, permitiu a criação do primeiro duplo do corpo: a alma imortal.

Nesse sentido, o duplo é uma forma que impede a chegada da morte, uma vez que não possibilita ao *eu* coincidir-se consigo mesmo. No entanto, é também diante da morte que o *eu* se constitui como sujeito uno, passando a coincidir consigo mesmo, eliminando a ilusão de ser outro, porque a morte extirpa a sombra, o sonho, o fantasma, isto é, o duplo desse *eu*. Em *A confissão de Lúcio*, Ricardo não se vê refletido no espelho do guarda-vestido do aposento do casal, no momento em que Marta se encontra no quarto de Lúcio; essa perda da imagem refletida no espelho representa o desdobramento de sua personalidade.

Rank (Ibidem, p. 44) coloca também que, nas histórias sobre o duplo, a morte do protagonista devida ao assassinato de sua segunda personalidade equivale ao suicídio, uma vez que esse fato destrói a personalidade corporal que comporta sua imortalidade. Em *A confissão de Lúcio*, o narrador tenta justificar sua inocência por meio desse raciocínio. Na cena do crime, quando Ricardo atira em sua esposa Marta por esta ter sido a causadora da separação dos dois amigos, quem cai morto aos pés de Lúcio é o próprio Ricardo, já que Marta é o duplo de Ricardo, um desdobramento de sua personalidade. Lúcio, então, tem, diante de si, uma situação inusitada, estranha, sendo acusado de homicídio.

Um outro aspecto do duplo na obra de Rank (Ibidem) concerne ao fato de que ele o aborda em uma leitura psicanalítica, tal qual Freud, que trata desse tema em seu estudo “O estranho”— ou *Das unheimliche* —, no qual afirma que o duplo, apesar de parecer estranho, está presente desde a infância na mente das pessoas e que, ao reaparecer, provoca uma sensação de estranheza e inquietação. Freud, inclusive, observa que o sentimento de estranheza que provoca temor tem origem na perda da distinção entre imaginação e realidade.

Importa ressaltar que Freud (1996, p. 238) comenta, nesse estudo, sobre as poucas pesquisas desenvolvidas pelas teorias estéticas quanto a sentimentos opostos, ou mais especificamente, sentimentos de repulsa e aflição relacionados à sensação de estranhamento que algumas obras literárias provocam no leitor.

Segundo o psicanalista, de um modo geral, os trabalhos extensos sobre estética tendem a preocupar-se demais com o que é belo, atraente e sublime.

Quanto ao estranhamento, Freud (Ibidem, p. 238) analisa um artigo escrito por Jentsch, um médico-psicólogo, que versa sobre o fato de o estranhamento provocar uma sensação subjetiva, que difere de leitor para leitor e, sobretudo, que se realiza a partir da incerteza intelectual, isto é, de uma hesitação que remete esse leitor àquilo que é novo e não familiar. Aliás, o psicanalista utiliza a palavra alemã *unheimlich* como oposto de *heimlich*, isto é do que é familiar, de onde se infere que a sensação de estranheza ocorre quando se está diante de algo que não se sabe como abordar.

Para Freud, a definição de Jentsch é insuficiente quando estabelece o estranho como algo não familiar, tanto que ele faz um levantamento, em vários idiomas, de palavras relacionadas à sensação de assustador e acaba encontrando, para a palavra alemã *heimlich*, os possíveis significados: familiar, doméstico, íntimo, oculto, místico, franco, amigo, amistoso; e para seu oposto, *unheimlich*,² as seguintes acepções: algo inquietante, esquisito, misterioso; tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que veio à luz. Portanto, é a partir desse estudo que Freud (Ibidem, p. 243) define “estranho” como aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido. Aliás, a questão é mais aprofundada na medida em que ele aponta para a ambiguidade do termo *unheimlich* que “oscila entre o familiar e o desconhecido. [Freud] relaciona tal ambiguidade com a sensação de inquietude do sujeito pelo retorno do material recalçado (portanto conhecido), o qual volta sob a forma de algo desconhecido e assustador” (HANS, 1996, p. 231).

Como forma de ilustrar essa sensação de estranhamento, Freud analisa o conto “O homem da areia”, do escritor Hoffmann, cuja narrativa principia com as recordações de infância de Nataniel, que giram em torno da misteriosa morte de seu pai. Quando criança, Nataniel ouvia de sua mãe e de sua babá a história do homem da areia, que retirava os olhos das crianças que ficavam acordadas. Um dia, ao tentar descobrir a aparência do homem de areia, Nataniel reconhece-o na aparência medonha do visitante Copélio. É interessante ressaltar que Hoffmann instaura no texto a dúvida sobre se Copélio realmente está prestes a lançar labaredas de fogo nos olhos de Nataniel ou se isso é um delírio do menino. Aliás, a vida adulta dessa

² Definição de Schelling. Ver FREUD, Sigmund. O estranho. *Obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII, p. 242.

personagem gira em torno de situações relacionadas aos olhos, tanto que ele se apaixona por uma boneca, cujos olhos foram colocados por Coppola. Certo dia, Nataniel surpreende Coppola levando essa boneca, só que sem os olhos, da casa de Spalanzani, que apanha no chão os olhos e os arremessa ao peito de Nataniel, que acaba por surtar ao recordar a morte do pai, que se mistura com mais essa experiência.

Para Freud, essa situação vivenciada por Nataniel demonstra que o medo de perder ou ferir os olhos representa o medo relacionado à castração imposta pela imagem do pai severo durante a infância. Já Jentsch estabelece como condição de estranhamento, a incerteza intelectual do leitor diante do que pode ser realidade ou delírio da personagem. Desse modo, Freud trabalha o tema *estranho* apresentando situações que causam estranhamentos e inquietações no leitor.

Assim como no conto “O homem da areia” analisado por Freud, na obra *A confissão de Lúcio* também há a presença desse estranhamento e inquietude na formação do triângulo amoroso entre Ricardo, Marta e Lúcio, sendo que este estranha a existência de Marta e se inquieta com isso. Esse estranhamento pode ser interpretado como uma aflição, um temor, uma aversão a uma situação incômoda de incerteza, que deveria manter-se oculta, mas que se manifesta. Mário de Sá-Carneiro deixa o leitor sem saber se a história está sendo conduzida para o campo do real ou para o da imaginação. Essas impressões, sentimentos e experiências estão relacionados ao assustador, que, por conseguinte, remete ao familiar, recurso este utilizado na literatura e diretamente relacionado ao tema do duplo.

No caso de *A confissão de Lúcio*, a personagem Lúcio identifica-se com Ricardo, sua alma gêmea, pois ambos têm a mesma sensação de inadequação ao mundo e ambos são artistas, como se pode observar nesse trecho: “As minhas conversas com Ricardo — pormenor interessante — foram logo, desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 40). Ricardo, por sua vez, projeta seus desejos mais íntimos em Marta e, por isso, desdobra-se em um outro, passando a ser ele mesmo e o outro simultaneamente.

Todorov (2004, p. 37) é um dos teóricos que se dedica aos estudos sobre a narrativa fantástica. Esse autor entende o fantástico como um fato que se define

pela incerteza suscitada nas personagens e no leitor implícito³. A hesitação, pois, é a base do fantástico. Assim, um acontecimento considerado sobrenatural deve provocar hesitação nas personagens e no leitor implícito quanto à sua veracidade. Nesse tipo de narrativa, nem as personagens nem o leitor sabem explicar ao certo a que se deve a situação de estranheza, sendo, portanto, a narrativa permeada pela dúvida. Há uma busca de explicação para o sobrenatural vivenciado, configurando essa busca uma tentativa de verificar se se trata de um acontecimento que pode ser explicado de modo racional ou de um evento irreal. Assim, para Todorov (Ibidem, p. 37), “O fantástico implica, pois, uma integração de leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”.

Desse modo, na narrativa de Sá-Carneiro, Lúcio, assim como o leitor, vivencia dúvidas em relação à misteriosa presença de Marta, o que acaba instaurando a ambiguidade na obra. O trânsito entre irrealidade / realidade, verdade / ilusão gera, por seu turno, uma hesitação que se sustenta durante toda a narrativa.

Ainda de acordo com Todorov (Ibidem, p. 153-154), a manutenção da ambiguidade no texto fantástico pode ser obtida por meio de recursos como o uso dos verbos no pretérito imperfeito e da modalização, que podem ser encontrados em *A confissão de Lúcio* no momento em que Lúcio, ao relatar o estranho desaparecimento de Marta, afirma estar duvidando daquilo que vê: “E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi — sim, na realidade vi! [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 68). O mesmo pode ser observado na sensação de Ricardo quanto ao acontecimento vivenciado por Lúcio:

— Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora, que ela suscita. São véus rasgados sobre o Além — o que a sua harmonia soçobra... Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma se precisou condensar para a estremecer — se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz (Ibidem, p. 69).

Nesses fragmentos, a hesitação faz-se notar nas falas das personagens, por não haver informação precisa sobre o acontecimento relatado, de modo a manter a ambiguidade na narrativa, o que acaba sustentando o fantástico. Aliás, Todorov

³ “É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens” (TODOROV, 2004, p. 37).

(2004, p. 155) afirma que, quando não há mais hesitação na narrativa, o fantástico desaparece, e, ao deixar de existir, a narrativa acaba sendo enquadrada ou no gênero estranho ou no gênero maravilhoso, que são gêneros vizinhos.

No gênero maravilhoso, um fato insólito, que foge às leis naturais, é aceito sem questionamento. O leitor e as personagens desse tipo de texto se defrontam com situações inusitadas, mas não questionam a ocorrência desses fatos sobrenaturais na narrativa. É como se o leitor já estivesse preparado para encontrar, nesse tipo de texto, um mundo imaginário, irreal que é possível ser aceito sem haver estranhamento.

Já as situações em que o sobrenatural, o insólito, o extraordinário têm uma explicação racional fazem com que o texto passe a enquadrar-se no gênero estranho, uma vez que a inquietude provocada na personagem pela ocorrência do sobrenatural é eliminada, restituindo ao leitor a sensação de normalidade, de uma situação possível.

Assim sendo, Todorov (Ibidem, p. 151) acrescenta que o fantástico se configura não apenas pela existência de um fato estranho que promove a hesitação no leitor e na personagem, mas também pelas questões relacionadas à interpretação do texto, isto é, a maneira como o texto é lido pode interferir na questão de se considerar uma narrativa como pertencente ou não ao gênero fantástico. O teórico pondera, ainda, que nem o alegórico nem o poético podem sustentar o fantástico, estabelecendo, deste modo, três condições para o fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um tema da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. (Ibidem, p. 30)

Todorov considera, portanto, que as explicações na esfera do sobrenatural ou do natural apresentada no final da obra não eliminam a característica própria do fantástico, já que a hesitação que se mantém durante boa parte da narrativa. Ele também acaba subdividindo o estranho e o maravilhoso em subgêneros: fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso.

Em *A confissão de Lúcio*, o narrador mostra-se, na abertura da obra, empenhado em esclarecer uma situação que ele mesmo considera uma aventura estranha, não se importando, contudo, se essa situação, que tornará seu relato incoerente, irá levá-lo a cair em descrédito. Assim sendo, logo de início, já se instala no leitor, a dúvida que lhe possibilitará ler essa aventura estranha de Lúcio de modo diferente, ou melhor, de acordo com sua atitude diante do fato narrado: pode-se escolher uma leitura de cunho sobrenatural ou natural, caso se interprete a narrativa como uma história fictícia, inventada a partir da memória, dos delírios, dos sonhos do narrador. A obra apresenta elementos que fundamentam a narrativa fantástica: a hesitação, a ambiguidade e a subversão da realidade.

Todorov (Ibidem, p. 35-40) distingue duas funções para o fantástico, a social e a literária. A primeira vale-se do sobrenatural para tratar de temas proibidos, pois “a condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que ocorre no próprio indivíduo, proibindo-o de abordar temas tabus” (Ibidem, 161). Assim, por meio do fantástico, é possível abordar temas de difícil abordagem, como os que se referem à psicose e ao uso de drogas, uma vez que a sociedade condena e reprime tanto um quanto o outro. Desse modo, o uso do sobrenatural possibilita abordar um tema por outro viés.

Já a função literária do sobrenatural está relacionada à própria natureza da narrativa elementar, que se constitui de dois movimentos: equilíbrio ou desequilíbrio e a passagem do desequilíbrio para o equilíbrio. O elemento sobrenatural intervém para modificar, romper o equilíbrio (ou desequilíbrio). De acordo com Todorov (Ibidem, p. 163), todo texto fantástico é uma narrativa, pois o elemento sobrenatural modifica o equilíbrio anterior, vindo a constituir a trama, que é um elemento essencial da narrativa. Ele acrescenta também que a recíproca não é verdadeira, pois, apesar de haver uma afinidade entre a narrativa fantástica e o maravilhoso, este realiza mudanças mais rápidas.

Como é possível perceber, tanto a função social quanto a função literária do sobrenatural podem ser consideradas como transgressão a uma norma instituída pela vida social ou pelas situações instauradas em uma narrativa, visto que a intervenção do elemento sobrenatural rompe com as regras pré-estabelecidas.

Não é nossa intenção investigar a função literária ou social do fantástico nessa obra de Sá-Carneiro. Embora seja possível dizer que, em *A confissão de Lúcio*, o fantástico pode ser usado para tratar de temas interditos.

O que é nosso objetivo é examinar a narrativa com vistas a compreender o sentido do duplo e procurar interpretar, tanto quanto nos for possível, a relação Lúcio-Ricardo-Marta. É o que se pretende fazer a partir do próximo capítulo, dedicado ao estudo do narrador, figura bastante responsável por criar a sensação de insólito na obra.

CAPÍTULO 2 – O NARRADOR SOB SUSPEITA

Poder-se-ia dizer que, em *A confissão de Lúcio*, os acontecimentos são relatados por um narrador em 1ª pessoa. Mas dizer apenas isso não dá conta da análise. Os próprios críticos que se debruçam sobre essa obra reconhecem nela um momento em que o *eu* que narra é protagonista dos acontecimentos narrados e um outro em que ele tem uma visão limitada dos acontecimentos.

De fato, na estrutura de *A confissão de Lúcio*, o leitor atento pode identificar, no mínimo, duas partes. Uma primeira sobrepõe-se às demais e funciona como moldura para um segundo relato, feito em analepse pelo protagonista, que acaba de sair da prisão, onde passou dez anos, condenado por um crime do qual ele assegura ser inocente. Essa primeira parte se situa em uma espécie de “Prefácio”, ou “Advertência”, e continua no que poderia ser considerado um “Posfácio”, que finaliza a exposição feita no “Prefácio”. Nesta parte, ele é o protagonista e é também o narrador.

A segunda parte corresponde ao relato da experiência insólita vivida pela personagem, que relembra os acontecimentos desde o início de sua amizade com M. Loureiro, isto é, com Ricardo Loureiro, até o final dramático dessa relação, com o crime do qual ele foi acusado e pelo qual cumpriu uma pena de 10 anos. Numa primeira seção desta segunda parte da narrativa, Lúcio é mais um narrador observador, e sua atenção está toda voltada para Ricardo. Este é, portanto, o protagonista e para ele converge o olhar de Lúcio, o narrador-observador.

No entanto, depois que Marta entra em cena, em Lisboa, Lúcio passa de narrador-observador a narrador-protagonista, pois o foco da ação volta-se para o caso amoroso entre ele e Marta, a mulher de Ricardo. Nesta etapa, porém, ele, enquanto narrador, vai se tornando gradativamente menos confiável à medida que se envolve no seu desdobramento e na obsessiva paixão pela mulher do amigo.

Para Martins, Lúcio é um narrador estranho, pois “não é o protagonista de sua narrativa nem é espectador, está entre as duas coisas e é as duas coisas ao mesmo

tempo”. (1997, p. 235) Um bom exemplo para ilustrar sua condição de personagem é a passagem em que ocorre o crime. A ação é toda protagonizada por Ricardo; é ele que conta a Lúcio que Marta é uma criação dele; leva o amigo até sua casa e o crime é, então, cometido. Segundo o narrador-personagem, o crime é cometido por Ricardo. Mas as evidências contradizem-no, pois o revólver cai aos pés dele, Lúcio, e quem morre é o amigo, e não Marta. Em síntese, Lúcio assiste à cena e, ao mesmo tempo, de um modo inexplicável, protagoniza-a; e, depois, é ele também o narrador da mesma cena.

Na primeira parte, contudo, ele não é testemunha; é narrador-protagonista e dirige-se ao leitor. Como se estivesse produzindo um prefácio, orienta-o quanto ao teor do que irá ler em seguida. Conta-lhe sobre a decisão de, após os mencionados dez anos de reclusão, relatar sua desventura, o que realmente aconteceu no dia do crime e os fatos que contribuíram para o dramático desfecho de sua insólita experiência. Pretende romper o silêncio de todos os anos em que se mostrou indiferente sobre sua situação, não se pronunciando, nem mesmo negando seu envolvimento, tendo permanecido calado até mesmo durante seu julgamento, guardando para si seu segredo.

Independentemente da necessidade de que alguém o absolva, Lúcio está decidido a pronunciar-se e demonstra preocupação com a veracidade dos fatos que vai relatar. Essa preocupação, segundo ele, justifica-se porque os acontecimentos que compõem sua aventura são estranhos ou, até mesmo fantásticos, e podem ser considerados inverossímeis.

Com base na teoria das visões na narrativa de Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1974), é possível analisar o posicionamento ambíguo do narrador de *A confissão de Lúcio* como uma oscilação entre as visões “por detrás” e “com” propostas por esse teórico. A narrativa construída por Sá-Carneiro é organizada em torno de um narrador que se distancia de si mesmo, desdobra-se em um outro, para fazer uma reflexão sobre sua vida. Desse modo, faz comentários menos ingênuos ao falar sobre o outro: “Depois, olhando melhor, nem era só do seu passado que ignorava tudo — também duvidava do seu presente” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 87).

Segundo Pouillon (1974, p. 62), na visão “por detrás”, o autor, “em lugar de situar-se no interior de uma personagem, pode tentar distanciar-se da mesma, não para vê-la do exterior, para ver os seus gestos e ouvir simplesmente as suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica”. Isso

condiz com a intenção do autor de *A confissão de Lúcio*, que é a de mostrar um narrador mais preocupado com o respeito à objetividade de seu relato, um modo de sustentar melhor a ideia de imparcialidade.

Por outro lado, a “visão por detrás” muda para visão “com”, ao recordar a história, tornando-se outro, um *eu* que conta a história a partir de uma visão que se limita ao próprio saber da personagem. É por meio da visão desse narrador-personagem que o leitor passa a conhecer as personagens e os acontecimentos.

Pode-se dizer que, ao contar a história após ter cumprido uma pena de dez anos, o narrador tem uma visão diferente sobre o acontecimento, pois já não é o mesmo que vivenciou a história que está sendo narrada. A escolha do narrador em 1ª pessoa foi providencial, uma vez que a obra, denominando-se “confissão”, permite a esse narrador uma maior credibilidade e diminui a distância entre a história escrita e a história vivida, visto ser um *eu* que testemunha os acontecimentos.

Ao querer falar sobre si mesmo pelo viés das lembranças, percebe-se um narrador que se perdeu de si mesmo pelo emaranhado de recordações, tornando-se outro ao distanciar-se de si para compreender o que se passou com ele. A dualidade desse narrador coloca em dúvida a confiabilidade do seu relato, como pode ser constatado no trecho abaixo:

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...

[...] E só me lembrava — conforme narrei — do primeiro encontro das nossas mãos, do nosso primeiro beijo... Nem de tanto, sequer. A verdade era esta: eu sabia apenas que deveria ter havido seguramente um primeiro encontro de mãos, uma primeira mordedura nas bocas... como em todos os romances... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 98).

Em síntese, há, então, um *eu* que organiza o modo de contar sua história por conhecer os acontecimentos, e há também um outro *eu*, que é um narrador-personagem retomado pela memória daquele que conhece toda a história. Esse modo flexível de visões de narrador camufla o autor e confunde o leitor, por dar a perceber a construção de um narrador preocupado em ser sincero, ao mesmo tempo em que tenta ganhar a confiança do leitor ao seguir pelo viés intimista que o aproxima desse leitor, apesar de se apresentar confuso e constituído de incertezas.

Fernando Cabral Martins (1997, p. 231) diz que “os acontecimentos de *A confissão de Lúcio* produzem o máximo de efeito sobre o leitor exatamente porque são contados por um narrador em 1ª pessoa”. Mas ressalta ainda a impossibilidade de isenção e objetividade de um narrador como esse, que é o que Lúcio, no início, deseja ser: imparcial e objetivo, fiel à verdade dos fatos. Diz Martins:

O uso de 1ª pessoa tem uma ambiguidade de base. Por mais que o narrador faça protestos de objetividade e isenção, há uma suspeita que logo se instala: o seu ponto de vista, dado que coincide com o de uma personagem da narrativa, não pode deixar de ser parcial e deformante. A história contada por ele não pode deixar de ser apenas uma versão possível, e não a única. (Ibidem, p. 231)

A fim de examinar mais de perto os movimentos do narrador, convém retomar suas próprias palavras. A narrativa inicia-se no presente de Lúcio, *in ultima res*; ou seja, o leitor, na abertura, tem conhecimento dos mais recentes acontecimentos da vida do protagonista:

Cumpridos dez anos de prisão [...] eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência.

Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei é nulo. [...] (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 15).

Já de início, Lúcio informa ao leitor seu sentimento de desolação. E dá indício de seu desinteresse pela vida e pela opinião alheia sobre seu caso, criando no leitor a expectativa de uma confissão não tendenciosa. Afinal, ele está “morto para a vida e para os sonhos. Nada podendo esperar e coisa alguma desejando...” (Ibidem, p. 15).

Mas, embora o narrador tenha vivenciado os fatos que narra, nem por isso seu discurso é totalmente confiável. Não é sem razão que o “ouvinte”/leitor pode desconfiar de suas palavras; o narrador constrói um discurso cheio de dúvidas e paradoxos:

Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam

.....
.....

[...] Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de fatos. E, para a clareza, vou me lançando em mau caminho — parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará — estou certo — a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 16).

Merece destaque, no fragmento acima, a preocupação manifesta do protagonista com a “clareza” de sua exposição. Mas observa-se que esse desejo de clareza contrasta com a falta de “lucidez” e de “coerência” da confissão, o que, segundo ele pensa, está atrelado à natureza “inverossímil” dos fatos narrados. Existe, de fato, uma consciência dele em relação a pouca clareza de seu relato (“parece-me”), que contrasta com a certeza da incoerência e lucidez do resultado final desse mesmo relato (“estou certo”), seja por causa da estranheza dos acontecimentos, seja por causa da falta de sanidade mental do narrador (o que não está dito por ele, porém fica implícito ao longo do discurso).

A desconfiança do leitor quanto à condição psicológica do narrador aumenta logo na abertura do relato, quando ele expressa sua dificuldade em assumir seus próprios atos: “Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando” (Ibidem, p. 19). Nesse enunciado, o sujeito não manifesta sua responsabilidade pelo seu ingresso na Faculdade (“achou-se lá, sem saber como”). Ao longo da narrativa, outros dados vão contribuindo para aumentar ainda mais a desconfiança em relação à saúde mental do narrador — trata-se de dados ligados à sua percepção defeituosa do real. Um deles ocorreu no episódio da audição de música, quando Lúcio teve a sensação de ver Marta desaparecer da poltrona que estava ocupando até então:

A prova de que o meu espírito andava doente, muito doente, tive-a uma noite dessas — uma noite chuvosa de dezembro...

Narciso do Amaral decidira-se enfim a executar-nos o seu concertante. Além, que terminara há muitas semanas e que até hoje só ele conhecia.

Sentou-se ao piano. Os seus dedos feriram as teclas...

Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num *fauteuil* ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista.

Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta.

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... (Ibidem, p. 68).

Outros episódios podem confirmar essa suspeita quanto a não confiabilidade do narrador. Mas, nesse episódio, essa desconfiança se dá em função de seu modo de percepção, que se altera, ao que parece, sempre que ele entra em contato com a arte. Nesse caso, a música parece ter propiciado sua alteração de visão. Logo que chegou a Paris, foi a Orgia de Fogo, no palácio da americana, que causou impressões profundas em seu ser, a ponto de o leitor poder perguntar-se se tal acontecimento não apresentaria uma relação de causalidade com a experiência de amizade vivida com Ricardo Loureiro em Paris e, depois, em Lisboa, com os estanhos episódios de desdobramento, de déjà vu e de alucinações. O próprio Lúcio lança sutilmente essa hipótese (com respeito ao início da amizade com Ricardo) ao dizer, no final da primeira parte (na verdade, parece retoricamente afirmá-lo):

Quanto à americana fulva, não a tornei a ver. O próprio Gervásio deixou de falar nela. E, como se se tratasse de um mistério de Além a que valesse mais não aludir — nunca mais nos referimos à noite admirável.

Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido — mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de Loureiro.

Assim sucede, com efeito. Referimos certos acontecimentos de nossa vida a outros mais fundamentais — e muitas vezes, em torno de um beijo, circula todo um mundo, toda uma humanidade.

De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro — *desse encontro que marcou o princípio da minha vida?* Ah! sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado... (Ibidem, p. 37).

Outro fator que contribui para desacreditar nesse narrador reside na distância temporal entre o momento da enunciação e a época em que os fatos ocorreram: são dez anos e a memória não consegue reproduzir todos os fatos exatamente como aconteceram. Existe, primeiro, o risco de alguns dados serem esquecidos ou modificados por uma possível reinterpretação deles à luz do presente; segundo, a hipótese de que, sendo a confissão de uma vivência da ordem do desejo erótico, parte dos eventos tenha sido recalcada no inconsciente. Quem defende essa hipótese é Paula Morão, no artigo “Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro”, publicado na revista Colóquio/Letras nº 117-118, p.67-73. Segundo a autora, o narrador opera uma seleção, “no terreno escorregadio e lacunar de eventos traumáticos”. Mas, acrescenta ela:

[...] desenha-se uma complexa relação com a temporalidade, pois se altera a noção de tempo físico pela evidência da subjetividade e da duração: ritmo e velocidade veem-se perturbados. “Por isso os dez anos [da pena] esvoaçam-se como dez meses”, enquanto num só instante se enormiza e varre à medida que rege a sucessão — “é que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida” (MORÃO, 1990, p. 70).

No caso de Lúcio, no início é o consciente que regula o plano de escritura da confissão. Por isso ele sobrepõe a intenção de manter-se fiel ao compromisso com a verdade ao atributo inerente a qualquer confissão, que é o de ser (a confissão) memorialista e, portanto, orquestrada pelo tempo psicológico e pela duração, incompatíveis com o tempo da sucessão cronológica.

Assim, pautando-se no seu desejo de ser fiel aos fatos, Lúcio qualifica sua “confissão” como um “documento”, sugerindo a ideia de um escrito legitimado, em uma referência implícita ao ato jurídico, em que a confissão deve ser espontânea e comprometida com a veracidade.

Esclarecendo, no ato jurídico a confissão é o depoimento de alguém que narra o que aconteceu porque presenciou o episódio; como uma testemunha que assegura a alguém a autenticidade de um fato, apresentando provas daquilo que foi dito. Mas, também na esfera jurídica, só a confissão, por si só, não é considerada prova absoluta, não dispensa outras investigações que busquem a materialidade do crime e a certeza da autoria. Mas, no contexto da narrativa de Sá-Carneiro, Lúcio deseja apenas falar e, segundo reafirma no Posfácio, quer apenas que o leitor creia em sua sinceridade.

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 justificativa é inverossímil — embora verdadeira (SÁ-CARNEIRO, 1991, p.135).

Na verdade, trata-se do efeito de sinceridade que Sá-Carneiro deseja produzir. Segundo o crítico Fernando Martins Cabral explica, esse efeito de sinceridade, embora pareça real, é artificial, literário, ou melhor, teatral. Referindo-se ao modo de produção da poesia de Sá-Carneiro, o crítico diz que há uma ansiedade de Sá-Carneiro em coincidir com o que escreve, mas ocorre que ele só sente depois

de composta a poesia. Por meio desse mecanismo compositivo, o *eu* que se reconhece no poema fica sendo, ao mesmo tempo (segundo o crítico), sujeito e objeto do poema. Como objeto, o *eu* é também “posto em cena”, em um procedimento típico da teatralidade. A esse respeito é importante citar as palavras do próprio Martins:

Os múltiplos processos de produzir o efeito de coincidência entre o autor e o sujeito dos poemas ou o protagonista das narrativas vão de par, em Sá-Carneiro, com a consciência desses processos e a modulação desse efeito. Apesar da artificialidade inerente às palavras, a sua aposta — de começo perdida- é torná-las literariamente sinceras (1997, p. 172).

Para compreender o processo de criação do autor e como aparece nele a sinceridade, o crítico examina as cartas que Sá-Carneiro escreve a Fernando Pessoa, buscando nelas o que existe a respeito do elemento em questão. Destaca, em uma carta de três de maio de 1913, a respeito de *Dispersão*: “Depois de composta a poesia, vi que era *sincera*” (Ibidem, p. 173). Na mesma carta, o autor comenta o modo de produção de n outro poema: “... de súbito, comecei a escrever versos, mas como que automaticamente [...]. A seguir, compus, sem uma rasura, mais de metade das quadras que lhe envio [...] (Ibidem, p. 173).

E, para o que vem sendo focalizado aqui, interessam as seguintes palavras do mesmo crítico:

Finalmente, esta estranha sinceridade de Sá-Carneiro toma a forma de uma urgência em coincidir com o que escreve: ele sente “só depois de composta a poesia”.

.....

Mais tarde, as últimas cartas recobrem e integram, do modo que analisei, os últimos poemas. Estes relevam, assim, de um gênero novo, síntese do epistolar e do lírico, e — na medida em que o “eu” se desdobra em sujeito e objeto do poema — também do dramático. O “eu” é, por todos os meios textuais, posto em cena. Ou é ele próprio uma cena.

Assim, a sinceridade se torna teatralidade (Ibidem, p. 173).

Em alguns momentos de *A confissão de Lúcio*, fica bem evidente a referência à transformação do sentimento vivido em literatura. Por exemplo, no episódio em que Lúcio compara Ricardo e Gervásio e contrasta o esnobismo deste e a autenticidade dos sentimentos do primeiro:

Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os esnobismos de Vila-Nova. Porém, nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. Quando muito, *sentido já como literatura*. Efetivamente 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... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 43).

Nesse sentido, é possível identificar um movimento, no processo criativo de Sá-Carneiro, um movimento que nasce no inconsciente e culmina no consciente; desse modo, o tom de confessionalismo e sinceridade é retoricamente forjado no consciente. Algo semelhante se dá quando o “autor” Lúcio sente que se confundem e trocam de lugar os planos da literatura e da realidade:

Mas, juntamente com a ideia lúcida que descrevi, sugerira-se-me durante a leitura outra ideia muito estrambótica. *Fora isto: pareceu-me vagamente que eu era o meu drama — a coisa artificial — e o meu drama a realidade. (grifos nossos)*.

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 desvairos 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 (Ibidem, p. 108).

Fernando Martins comenta esse traço da escrita carneiriana (o efeito de sinceridade) e explica que se trata da ilusão da presença da biografia literária de Sá-Carneiro em sua obra, mais um exemplo do efeito de teatralidade recorrente nos trabalhos do autor.

Também se identifica algo semelhante no jogo entre 1ª e 3ª pessoas presente no título da obra: *A confissão de Lúcio*. O leitor espera um narrador em 3ª pessoa, narrando a estranha experiência de Lúcio, e não um narrador em 1ª pessoa, como é o que ele vai encontrar. Na verdade, o título sugere a participação do escritor, do autor implícito, como se ele fosse um regente que orquestrasse os rumos da lembrança, no sentido de conferir fidelidade aos fatos narrados.

No entanto, tem-se um narrador que se apresenta com uma visão ambígua dos fatos. Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 25), em *O narrador ensimesmado*, afirma ser preciso prestar atenção ao que o narrador vê e o que não vê, pois essa questão está relacionada à intenção do autor implícito. Em *A confissão de Lúcio*, o autor implícito fornece pistas sobre o mistério de Marta, acrescentando comentários que ele julga pertinentes à suposta fala de Ricardo.

No fragmento a seguir, o autor implícito parece dar indícios da não confiabilidade do narrador, ao sugerir que a imaginação perturbada acaba interferindo na narração dos acontecimentos.

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

— Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestido e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado 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, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não dissera nada disso. Apenas eu — numa reminiscência muito complicada e muito estranha — me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo deveria ter dito (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 81).

É possível, portanto, reconhecer um narrador confuso, que diz lembrar-se de falas que Ricardo, na verdade, não dissera (segundo o próprio Lúcio depois acrescenta). Como não suspeitar do relato de um narrador que, na abertura da obra, propõe-se a narrar apenas fatos, mas, nas recordações, apresenta uma situação imaginada ou um lapso de memória, como, por exemplo, não se lembrar como se deu o primeiro contato com Marta? Ao chegar a Lisboa, Lúcio foi direto para um hotel, acabando de ser conduzido por um criado a uma sala escura: “Fui pouco a pouco distinguindo os objetos... E, de súbito, sem saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado no sofá, conversando com o poeta e a sua companheira...” (Ibidem, p. 60).

Logo adiante, há um reforço do tom de mistério em torno da figura de Marta, bem como a sugestão de uma situação de irrealdade:

Sim. Ainda hoje me é impossível dizer, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi 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 (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 60-61).

Mistério e irrealidade mantêm-se quando ele relata fatos dos quais não se recorda:

E um dia de triunfo, finalmente, descobri-lhe no seio esquerdo uma grande nódoa negra... Num ímpeto, numa fúria, coleí a minha boca a essa manha — chupando-a, trincando-a, dilacerando-a... Marta, porém, não gritou. Era muito natural que gritasse com a minha violência. Pois a boca ficara-me até sabendo a sangue. Mas o certo é que não teve um queixume. Nem mesmo parecera notar essa carícia brutal... 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... (Ibidem, p. 102).

Esse tipo de atitude do narrador afeta sua credibilidade, uma vez que não distingue sonhos e delírios da realidade.

É, portanto, pelo ponto de vista de Lúcio que todos os acontecimentos são narrados. O mistério em torno de Marta, as incertezas, as ambiguidades, só têm existência porque Lúcio, da posição em que está, narra os fatos.

Em *A confissão de Lúcio*, o autor implícito, em alguns momentos, tece comentários, apresentando suas impressões, sugerindo situações. Ele tem conhecimento de que a estrutura da narrativa impõe um limite mais ajustado que o obriga a ser mais coerente do que a vida real.

Como o elemento temporal é bastante importante na construção da narrativa, é conveniente voltar a focalizar o modo como ele é trabalhado no contexto de *A confissão de Lúcio*.

O tempo é um aspecto importante em qualquer texto de ficção e, na obra sob análise, esse elemento está relacionado à própria composição da ambiguidade do narrador, que organiza seu relato em um jogo entre o presente e o passado. Aqui, o relato dos acontecimentos vividos no passado, as sensações que esses acontecimentos deixaram são recuperadas pelo narrador, remodeladas pela ação do tempo. Assim, a maneira de enxergar os fatos do passado pela memória não é igual à do momento em que eles foram vivenciados, de modo que o narrador não se

reconhece como o mesmo que era na história anterior à recuperada pelas suas lembranças:

Por este tempo, houve também uma época muito interessante na minha crise que não quero deixar de mencionar: durante ela eu pensava muito no meu caso, mas de forma alguma me atribular — friamente, desinteressadamente, como se esse caso se não desse comigo (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 97).

Massaud Moisés destaca, em *A criação literária* (1994), o tempo cronológico como relacionado às alterações do dia marcadas pelo relógio, pelas mudanças na natureza, disposto em dias, semanas, meses, anos, estações etc. Em *A confissão de Lúcio*, o tempo rememorado pelo narrador, o tempo passado, simula uma preocupação em ordenar esse tempo segundo a ordem dos acontecimentos, um modo de aparentar mais objetividade em seu relato:

Por 1895, [...] (Ibidem, p. 17).

No dia seguinte [...]. Dez minutos não tinham decorrido [...] (Ibidem, p. 21).

Decorrido um mês, eu e Ricardo éramos não só dois companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros, [...] (Ibidem, p. 39).

Correram meses, seguindo sempre entre nós o mesmo afeto, a mesma camaradagem (Ibidem, p. 51).

No dia seguinte, de novo nos encontramos, [...] Após dez meses, nos fins de 1896, [...] Ricardo resolveu regressar para Portugal [...]. Estivemos um ano separados. [...] E em dezembro de noventa e sete chegava. Lisboa. (Ibidem, p. 59).

Durante seis meses a nossa existência foi a mais simples, a mais serena (Ibidem, p. 62).

Decorreram meses. Chegara o verão (Ibidem, p. 65).

Voltara o inverno, e, com ele, os serões artísticos [...] (Ibidem, p. 68).

As minhas entrevistas amorosas com Marta realizam-se sempre em minha casa, à tarde (Ibidem, p.91)

As imprudências de Marta aumentavam agora dia a dia (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 92).

Escolhi a manhã de domingo [...] todas as tardes de domingo [...]. Estávamos em 1899 [...] (Ibidem, p. 103).

Outubro de novecentos principiara (Ibidem, p. 119).

E foram então os últimos seis meses da minha vida (Ibidem, p. 112).

Mas o narrador usa, em seu relato, além do tempo cronológico, uma outra forma de expressar o tempo. Sem a preocupação de mostrar essa marcação do tempo de forma rígida, traz à tona outra lógica, a das sensações, das digressões, com a intromissão do narrador no tempo presente, em suas lembranças.

O próprio narrador diz contar sua história à medida que recorda, alertando para a possibilidade de esse retorno ao passado ser parecido com a atividade da mente, que traz à tona os acontecimentos, relacionando as sensações anteriores com as do presente, por meio do fluxo de consciência.

Tem-se a informação de que os fatos narrados aconteceram em torno de 1895 a 1900; contudo não há preocupação em delimitá-los com exatidão. Ao utilizar estações e meses sem determinar o ano, percebe-se a ideia de circularidade do tempo, que sugere vaguidão, insegurança, incerteza em “Decorreram meses. O verão chegou” (Ibidem, p.65). Pressupõe-se um verão de qualquer um desses anos anteriores ao da enunciação. Há outras ocorrências do mesmo tipo:

Largas horas, solitário, eu meditava nas singularidades do artista, [...]. Hoje mesmo, volvidos longos anos, é essa a minha única certeza, e eis pelo que eu me limito a contar, sem ordem — à medida que me vão recordando — os detalhes mais característicos da sua psicologia, como meros documentos na minha justificativa (Ibidem, p. 46).

Foi neste tempo que a intimidade com a mulher do meu amigo mais se estreitou — intimidade onde nunca a sombra de um desejo se viera misturar [...] (Ibidem, p. 65).

A partir dessa noite, a minha obsessão ainda mais se acentuou (Ibidem, p. 71).

De novo, por algum tempo, as ideias se me desanuviaram; [...] (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 72).

Foi uma tarde triste, chuvosa e negra de fevereiro. Eram quatro horas [...] (Ibidem, p. 80).

A nossa ligação, sem uma sombra, foi prosseguindo (Ibidem, p. 83).

Mas este período de calma bem pouco durou (Ibidem, p. 84).

Ora, por esta época, eu encontrei-me por vezes de súbito a tratar o meu amigo por tu (Ibidem, p. 88).

Acrescenta Moisés que há certas divergências entre o tempo marcado pelo relógio e o tempo marcado pelas sensações, pelo universo interior. Assim ele caracteriza o tempo psicológico:

É que o tempo psicológico se opõe frontalmente ao outro: como o próprio adjetivo “psicológico” sugere, ainda na mais corriqueira de suas conotações, essa forma de tempo aborrece ou ignora a marcação do relógio. Tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos, pelas vivências, em suma, que, como sabemos, não têm idade: pertence a experiência mais corriqueira, repetida diariamente, saber como não significa nada, em última análise, afirmar que determinada sensação ocorreu há dez anos, vinte dias etc. (1994, p. 107)

Em síntese, o tempo é apresentado por um tempo físico (objetivo) marcado pelos anos, dias, meses, estações e por um tempo psicológico (subjetivo), marcado pelas recordações, sensações, impressões do narrador. E isso resulta a ideia de imprecisão, de vaguidão, de sugestão, de incerteza em relação à história contada. Para Benedito Nunes:

O primeiro traço no tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualificativo, por oposição ao tempo físico da natureza e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros [...].(1998, p.18-19)

Desse modo, é possível pensar essa variação em relação à percepção da duração do tempo como algo subjetivo, que apresenta uma ligação com o grau de intensidade de sensações, sentimentos percebidos em um acontecimento em determinado momento da vida de cada indivíduo.

Para Lúcio, por exemplo, os dez anos vividos na prisão passaram muito rápido; ele reservou apenas duas páginas do seu relato para fazer alguns comentários sobre esse tempo de cárcere. Pois, para ele, os dias pareciam os mesmos, sem novidades, um descanso para sua alma, por isso a sensação de velocidade do tempo. Além do mais, o propósito dele é narrar fatos que colaborem em sua busca por justificar a sua inocência:

Passaram velozes os meus dez anos de cárcere [...]. Os meses corriam serenamente iguais (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 113).

Ah! foi bem curta! sobretudo para mim... Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer (Ibidem, 1991, p. 16).

Em outros momentos o protagonista tem a sensação de que o tempo passa lentamente. Como neste trecho: “Demorei-me ainda largas horas a rever o meu estranho dia” (Ibidem, p. 109).

Como não é possível desvincular as categorias de tempo e espaço, é preciso agora examinar como se constrói a relação das personagens com o espaço nessa obra de Sá-Carneiro. A questão do espaço está relacionada ao tempo psicológico, pois se vincula às recordações do passado, tal como são agora imaginadas. Mas o espaço do presente da enunciação relaciona-se ao tempo físico: trata-se do Portugal provinciano, lugar onde Lúcio decidiu viver até o fim de seus dias, lugar que se contrapõe à agitação de Paris, à vida cultural, às novidades, ao requinte.

No espaço ligado às recordações de Lúcio, recriados pela memória para compor os fatos narrados e vividos por Lúcio, Paris é descrita como a cidade dos sonhos, da boemia, dos restaurantes, dos cafés e teatros, da agitação, das novidades, dos artistas.

Quase todas as experiências espaciais em Paris, são externas, coletivas, e nelas se dá o início da amizade entre Ricardo e Lúcio, ambos conhecendo e

desfrutando de tudo que a cidade pode proporcionar. Essa cidade dá início às lembranças de um passado que vem à tona com evidências que pretendem justificar o crime. Paris é o lugar em que Lúcio estabeleceu contato com Gervásio, conheceu Ricardo, a americana e outros artistas.

Essas lembranças são trazidas muitas vezes com marcas temporais vagas, e os espaços são, muitas vezes, apresentados sem muitos detalhes ou sem muita nitidez, evocando um narrador confuso quanto ao fato narrado.

A casa da americana é descrita como um espaço cênico, com jogo de cores, um espaço de sonho, de imaginação, de delírio e de sensualidade, criando, assim, uma atmosfera de êxtase, de expectativa nos convidados:

[...] um magnífico palácio da Avenida do Bosque, todo iluminado através de cortinas vermelhas, de seda [...] uma grande sala elíptica, cujo teto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por coluna multicores [...]. Ao fundo, um estranho palco erguido sobre esfinges bronzeadas, do qual degraus de mármore rosa — se descia uma larga piscina semicircular, cheia de água translúcida (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 19-20).

Todo o cenário mudara — era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos de amarelos [...] (Ibidem, p. 31).

Essa luz — evidentemente elétrica — provinha uma infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias — mas sobretudo de ondas [...] espaço quimérico (Ibidem, p. 32).

De forma que a luz total era uma projeção da própria luz — em outra luz (Ibidem, 1991, p. 32).

Raiaram mais densas as luzes, mais agudas e penetrantes, caindo agora, em jorros, do alto da cúpula (Ibidem, p. 34).

Ah! sem dúvida amizade predestinada aquela, que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado (Ibidem, p. 37).

O próprio traje da americana completa esse cenário excêntrico:

Envolvia-a uma túnica de tecido muito singular, impossível de descrever. Era como que uma estreita malha de fios metálicos — mas dos metais mais diversos — a fundirem-se numa cintilação esbraseada, onde todas as cores ora enclavinavam ululantes, ora se dimanavam, silvando tumultos astrais de reflexos. Todas as cores enlouqueciam na sua túnica. [...] A estátua inquietadora do desejo contorcido, do vício platinando... E de toda sua

carne, em penumbra azul, emanava um aroma denso a crime (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 35).

Como em um passe de mágica, a grande sala do palácio da americana se transforma em um ambiente de mistério, pouco nítido, apesar da iluminação; pela gama de sensações aguçadas no narrador, que se coloca com um olhar introspectivo sobre acontecimentos experimentados. Esse cenário sintetiza a ideia da voluptuosidade da arte, com luzes, corpos, aromas, fogo e água:

Todo o cenário mudara — como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos amarelos — não sei por que, pareceu-me assim, bizarramente —, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação. Declaro-me impotente para a descrever.

Era luz — evidentemente elétrica — provinha de uma infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias — mas, sobretudo, de ondas que projetores ocultos nas galerias golfavam em esplendor. [...]

De forma que a luz total era uma projeção da própria luz — em outra luz, seguramente, mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa — um fluido novo. Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamos-la mais do que a víamos. [...] (Ibidem, p. 31- 32).

[...] o marulhar de sua carne ondeante; o álcool dos seus lábios que num requinte, ela dourara — [...] todo o horizonte difuso que o seu rodopiar suscitava, nevoidamente... (Ibidem, p. 35).

[...] num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas (Ibidem, p. 36).

O espetáculo da americana é o auge das sensações de prazer e de mistério. E a luminosidade do palácio assume outra função, além de ornamento; a partir de sua projeção sobre o ambiente, essa se luz torna outra, criando, nesse espaço, uma atmosfera de prazer, ao penetrar nos corpos e liberar as mais estranhas combinações de sensações.

A percepção de uma atmosfera insólita na festa da americana é uma sugestão de um possível desdobramento dessa atmosfera, no conflito vivido por Lúcio na casa de Ricardo, em Lisboa.

O deslocamento de Ricardo e Lúcio para Portugal altera a relação da personagem com o espaço, tem-se um espaço mais íntimo das casas de Ricardo e Lúcio.

A estação de Lisboa, quando, depois de um ano, Lúcio decide ir a Lisboa para rever o amigo, é o lugar de transição, que vai transportar Lúcio para o delírio, para a irrealidade, para o clima de mistério:

Ricardo esperava-me na estação Cheguei. Um criado estilizado conduziu-me a uma sala escura, pesada, *ainda que jorros de luz a iluminassem* [...] eu tive a mesma sensação que sofremos se vindos do sol, penetramos numa casa imersa em penumbra. (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 59).

Fui pouco a pouco distinguindo os objetos... E, de súbito, se saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado em um sofá, conversando com o poeta e sua companheira... (Ibidem, p. 61).

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

A entrada de Lúcio na casa de Ricardo estabelece uma relação com as sensações vivenciadas na festa da americana, o cenário nebuloso que traduz o clima de mistério. A partir daí, a narrativa toma um outro rumo e a intriga se torna mais densa e instigante. Lúcio passa a frequentar a casa de Ricardo com um pequeno grupo de amigos. Depois cessam as reuniões noturnas e Lúcio e Marta estreitam a amizade. É no quarto de Lúcio que acontecem os encontros amorosos.

A casa é um espaço íntimo, o lugar que abriga o devaneio, que permite sonhar, o lugar das lembranças. Nas palavras de Bachelard (1988, p. 26), “as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós”. Não há descrição desse espaço fechado, acolhedor, que Lúcio reconhece, mas não exterioriza esse lugar do passado do seu interior, de suas memórias.

Há, na obra em análise, um deslocamento das personagens Lúcio e Ricardo em um movimento: Lisboa-Paris-Lisboa-Paris-Lisboa, caracterizando uma dualidade no plano espacial, duas cidades que representam valores opostos. Lisboa, a tradição, a terra natal, o conservadorismo e a tranquilidade. E Paris, o lugar da boemia, da vida noturna, das dançarinas, dos movimentos nos cafés.

Lúcio vai para Paris por estar decepcionado com Ricardo e por saber que Marta tem outro amante. Essa viagem é a maneira encontrada para não enfrentar

uma situação desconfortável, o modo de fugir de si mesmo. Algum tempo depois, ele retorna a Lisboa com um novo final da peça “Chama”, que ele, depois, destrói no fogo, com a recusa, pelo empresário, das mudanças sugeridas por ele. Nesse retorno, Lúcio encontra Ricardo, que lhe confessa sobre a criação de Marta, conduzindo ao desfecho do triângulo amoroso, com a destruição de Marta. Trata-se de uma possível tentativa de Ricardo de eliminar a dispersão de Lúcio, que, na busca de sua identidade, encontra-se no outro e acaba se perdendo dentro de si mesmo, entre a imaginação e a realidade:

Sem vontade própria, esvaído, em silêncio, eu acompanhava-o como que arrastado por fios de ouro e lume, enquanto ele se me justificava [...] (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 126).

Em cima de um móvel- uma carta... [...] Era um grande sobrescrito timbrado com um brasão a outro... (Ibidem, p. 128).

Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama... (Ibidem, p. 130).

Assim, é no espaço íntimo, no interior da casa, que Ricardo decide extinguir uma criação, assim como Lúcio destrói sua peça no fogo. E Ricardo atira em Marta. Tem-se um mistério com o desaparecimento de Marta e a morte de Ricardo, assim como ocorrera no desfecho do espetáculo da americana.

Na abertura da narrativa, o tipo em itálico é usado pelo autor implícito como recurso gráfico para marcar a presença do narrador, que se propõe escrever sua confissão, induzindo o leitor a relacionar seu relato a um fato verídico. Ao mesmo tempo, ele prepara o leitor em potencial para a possibilidade de não haver coerência e lucidez na narrativa, apesar de deixar explícitos os esforços desse narrador em relatar os fatos da forma mais clara possível.

Ao ler a abertura, tem-se a impressão de que a narrativa será conduzida por relatos minuciosos dos fatos, de forma confiável, criando uma expectativa no leitor que será quebrada ao longo da narrativa, o que coloca o narrador sob suspeita.

Esse jogo entre os dois planos (o da realidade e o da ficção) torna-se, nesta obra de Sá-Carneiro, um elemento estrutural da narrativa, isto é, passa do plano da criação para o plano da estrutura da obra; desse modo, cria-se uma espécie de jogo de espelhos, em que as imagens se sobrepõem, se misturam e acabam confundindo o leitor. No caso, por exemplo, do final da narrativa, o nome que aparece é o de

Mário de Sá-Carneiro, e não o de Lúcio, criando-se uma confusão entre os dois autores: quem seria, afinal, o autor da narrativa? Lúcio? Sá-Carneiro?

CAPÍTULO 3 – A DISPERSÃO DA PERSONAGEM LÚCIO E A CRIAÇÃO DO DUPLO

O sentido da dispersão apresentada pela personagem Lúcio pode ser buscado tanto no interior da própria novela quanto nos demais textos que compõem a obra de Sá-Carneiro, especialmente nos 12 poemas agrupados sob o título de *Dispersão*, de 1914. O fenômeno também é comentado nas cartas trocadas entre ele e Fernando Pessoa no período entre 1911 e 1916, desde o início da amizade que os uniu até o final trágico da vida de Sá-Carneiro, sendo que, na correspondência, o sentimento é, às vezes, atribuído a personagens de seus contos, às vezes a si próprio, o que possibilitaria interpretar a dispersão ou o desdobramento de suas personagens como tematização de seu próprio estado de espírito.

Embora não seja o caminho que este estudo pretende trilhar, a correspondência com Pessoa viabiliza essa hipótese; nela é possível ler Sá-Carneiro confidenciando suas profundas contradições da alma, as muitas incoerências que percorrem sua vida interior, entre elas a de estar em sua amada Paris e, ao mesmo tempo, sentir-se aborrecidíssimo; ter saúde e, mesmo assim, sentir-se infeliz ao extremo; não ter preocupações e, ao mesmo tempo, sentir uma desolação ilimitada (SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 31). O autor também se refere a suas oscilações de humor, que se manifestam por alternâncias de energia e passividade, o que, segundo Sá-Carneiro, Pessoa diz julgar preferíveis à regularidade do estado de entusiasmo de certos artistas (ele dá o exemplo de Teixeira Pascoais):

Eu, por mim, meu caro amigo, embora saiba muito bem que hei de escrever mais livros, não o acredito nestes períodos de aniquilamento. A este respeito devo-lhe dizer que me parece aproximar-se uma época de energia — após tantos meses de passivismo. Veremos... Que outro tanto lhe sucede, eis o que do coração desejo e acredito. Ah! como eu compreendo e sinto as linhas que você escreve: “Ainda assim eu não trocaria o que em mim causa esse sofrimento pela felicidade de entusiasmo que têm homens como o Pascoais”. Isto — que ambos sentimos — é do artista em “nós” misteriosamente; os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoais, sofrem de “pouca arte” (Ibidem, p. 47).

Ao lado da oscilação de humor, que Sá-Carneiro julga produtiva no contexto da sua vida, há também, pode-se dizer que em contrapartida a essa oscilação, períodos que ele chama de “anestesiamento”, em que ele mergulha na realidade cotidiana e sua alma como que desaparece. Diz ele ao amigo Pessoa:

Meu querido Amigo:

Você vai-me perdoar. À sua admirável carta, à sua longa carta, eu vou-lhe responder brevemente, desarticuladamente. É que no instante atual atravesso um período de *anestesiamento* que me impede de explanar ideias. Este anestesiamento resume-se em levar uma vida oca, inerte, humilhante — e doce contudo. Outros obtêm essa beatitude morfinizando-se, ingerindo álcool. Eu não; procedo de outro modo: saio de manhã, dou longos passeios, vou aos teatros, passo horas nos cafés. *Consigo expulsar a alma* (sublinhados nossos). E a vida não me dói. Acordo momentos, mas logo ergo os lençóis sobre a cabeça e de novo adormeço (SÁ-CARNEIRO, 1958, p. 43).

Os dois trechos parecem, até certo ponto, dar conta daquilo que constitui a dispersão tanto na vida de Sá-Carneiro quanto na sua obra. É possível extrair de ambos um aspecto positivo, que é a inquietude, típica do artista, e outro, aparentemente negativo, que se pode interpretar como a aceitação passiva da vida real. As palavras de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa sugerem que ele vivia entre esses dois polos, todavia desejando mais o primeiro, que lhe propicia o contato com a Arte, do que este, que ele chama de “anestesiamento”.

Se, nas cartas, puderam ser identificados, entre outros, esses momentos em que o autor comenta sua oscilação de humor, seu desajustamento em relação à vida, outros dados podem ser colhidos nos 12 poemas que, sob o título geral de *Dispersão*, compõem, segundo o crítico Fernando Cabral Martins, uma epopeia em 12 cantos, representando a viagem pelo mundo interior do sujeito Sá-Carneiro. O próprio poeta diz ao amigo Gilberto Rola Pereira: “Reunirei uma série de 10 ou 12 poesias numa plaquette sob o título de *Dispersão*. Essas poesias têm um elo entre si e descrevem o estado de abatimento orgulhoso de mim próprio — a dispersão de mim próprio” (MARTINS, 1997, p. 120).

A identificação dos 12 poemas de *Dispersão* com a narrativa (gênero em que, tradicionalmente, inclui-se a epopeia) pode, de fato, ser comprovada no mínimo pelo título do primeiro e último poemas — “Partida” e “A Queda”, indicando início e fim da viagem épica do sujeito poético. No primeiro, a ideia de viagem épica é introduzida

no título e mantida ao longo das estrofes: a vibração otimista do sujeito poético mantém-se até a última estrofe; só então ela é substituída pela tristeza ao constatar sua condição de isolamento: “Ao triunfo maior, avante pois / O meu destino é outro — é alto e raro/ Unicamente custa muito caro: / A tristeza de nunca sermos dois...” (SÁ-CANEIRO, in PAIXÃO, 2001, p. 37) Esse enunciado é revelador da sensação de marginalidade do *eu*, que, por seu sentimento de estranheza diante do real, sente-se incapaz de identificar-se com o comportamento do burguês típico da sociedade do final do século XIX e começo do século XX.

Segundo estudo de Fernando Cabral Martins, o tema da vida como um lugar comum reaparece como *leitmotiv* em cinco dos poemas de *Dispersão*, em forma de lamentos proferidos pelo sujeito poético por não poder trilhar o caminho do burguês comum, em função do seu inelutável destino de artista. Em “Dispersão”, o lamento encontra-se inclusive na 5ª estrofe, em que o sujeito poético evoca os ambientes familiares dos domingos de Paris: “Porque um domingo é família / É bem-estar, é singeleza. / E os que olham a beleza / Não têm bem-estar nem família”. (SÁ-CARNEIRO, in PAIXÃO, 2001, p. 47)

Na estrofe 15 de “Dispersão”, o sujeito equipara a morte à dispersão total (“Eu sinto que a minha morte / minha dispersão total / Existe lá longe — ao norte, / Numa grande capital”), evocando a ideia de que o sofrimento e os desejos se anulam quando se atinge o Nirvana, como creem os budistas. Massaud Moisés, a respeito dessas manifestações íntimas na poesia de Sá-Carneiro, faz referência ao:

[...] anestesiamiento nirvânico do corpo, logo tornado estranho à custa de não mais ser “localizado”, sentido como entidade concreta, em suma, desmaterializado, como se pode ler na 9ª estrofe do mesmo poema: Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que projeto: / Se me olho a um espelho, erro / Não me acho no que projeto. (1972, p. 306)

Muito importante para a compreensão de *A confissão de Lúcio* é o nono poema de *Dispersão*, pois é o seu tema que está desenvolvido na “narrativa”. Assim, desvendá-lo ajuda a compreender o sentido do fantástico da relação entre Lúcio, Marta e Ricardo e ajuda a interpretar o desfecho da narrativa. Por essa razão, convém transcrevê-lo aqui:

Como eu não possuo

Olho em volta de mim. Todos possuem
Um afeto, um sorriso ou um abraço.
Só para mim as ânsias se diluem
E não possuo mesmo quando enlaço.

Roça por mim, em longe, a teoria
Dos espasmos golfados ruivamente:
São êxtases da cor que eu fremiria.
Mas a minh'alma para e não os sente!

Quero sentir. Não sei... perco-me todo...
Não posso afeiçoar-me nem ser eu:
Falta-me egoísmo para ascender ao céu.
Falta-me unção pra me afundar no lodo.

Não sou amigo de ninguém. Pra o ser
Forçoso me era antes possuir
Quem eu estimasse — ou homem ou mulher.
E eu não logro nunca possuir!...

Castrado d'alma e sem saber fixar-me,
Tarde a tarde na minha dor me afundo.
— Serei um emigrado doutro mundo
Que nem na minha dor posso encontrar-me?

**

Como eu desejo a que ali vai na rua.
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...
Como eu quisera emaranhá-la nua
Bebê-la em espasmos d'harmonia e cor!...

Desejo errado... Se a tivera um dia,
Toda sem véus, a carne estilizada
Sob meu corpo arfando transbordada,
Nem mesmo assim — ó ânsia — eu a teria...

Eu vibraria só agonizante
Sobre o seu corpo d'êxtases dourados,
Se fosse aqueles seios transtornados,
Se fosse aquele sexo aglutinante.

De embate ao meu amor todo me ruo,
E vejo-me em destroço até vencendo:
É que eu teria só, sentindo e sendo
Aquilo que estrebuchou e não possuo. (SÁ-CARNEIRO, in: PAIXÃO, 2001,
p.51).

Não se pretende, neste momento, esgotar a análise do poema; interessa apenas apontar os aspectos que contribuem para esclarecer o conflito interior do sujeito poético que nele se pronuncia e das personagens das narrativas de Sá-Carneiro, assim como o processo que levará, em *A confissão de Lúcio*, à

constituição do triângulo amoroso e ao “crime passionai” mencionado por Lúcio no início de seu relato.

A título de apresentação da estrutura, o poema é composto de dois blocos, um com cinco quadras e o outro com quatro. Existe entre ambos uma separação bastante nítida, marcada pelos asteriscos e a sugestão é de que eles representam uma espécie de hiato entre o conteúdo do primeiro bloco e o do segundo: entre “a alma” do sujeito poético, no primeiro bloco, e a mulher que constitui seu objeto de desejo, no segundo (aquilo que ele não consegue possuir). As rimas ora são alternadas (ou cruzadas), ora interpoladas; na maioria dos versos, rimam classes gramaticais diferentes, portanto são rimas ricas; há um caso de rima imperfeita, entre “eu” e “céu”, no 2º e 3º versos da terceira quadra, em que não há identidade perfeita entre os sons finais.

No caso da rima, a observação que se acaba de fazer quanto ao apuro formal destina-se a marcar a preocupação com o conteúdo temático por meio da forma. Ela é importante porque pretende apontar para o fato de que, em todos os versos, os vocábulos que rimam dialogam entre si no que diz respeito à dispersão interior do sujeito poético e à sua conseqüente incapacidade de ajustar-se e, por extensão, de encontrar alguém, de “ser dois” (usou-se, neste contexto, o termo “diálogo”, para abranger não só a concordância, mas também o confronto de ideias, sentimentos, estados ou ações).

Assim, na primeira quadra, a oposição entre a adequação das pessoas (“todos”) ao sistema e o desajustamento do sujeito poético é sintetizada pela oposição entre os vocábulos que rimam: “(todos) possuem” x “(minhas ânsias) se diluem”. Um outro exemplo está na nona quadra, em que a rima entre “ruo” (do verbo “ruir”) e “não possuo” aponta para uma relação de causa e efeito a justificar a incapacidade do sujeito de ter alguém (porque ruo, não possuo).

Para confirmar o que se vem dizendo sobre a rima, convém transcrever as palavras de Fernando Cabral Martins a esse respeito:

O estado geral de diluição, dissipação, resvalamento, dispersão é neste poema precisado, e torna-se muito nítido a partir da ideia de não possuir. E o título rima com o último verso, num emparelhamento de princípio e fim que redobra a mistura de rimas interpoladas e cruzadas. Aliás, a rima interpolada surge na 3ª, 5ª, 7ª, 8ª e 9ª quadras, que são as que mais de perto colocam a irremissível solidão do “eu” [...].(1997, p. 201)

Como se acabou de ver, o trabalho com a rima serve, neste caso, para mostrar o conflito do sujeito poético, a distância que existe entre seu modo de ser, (que, já se sabe, é o modo de ser do Artista, incompatível com os padrões do mundo burguês) e o das pessoas “normais”, as quais conseguem integrar-se no mundo e entregar-se a uma “gentil companheira” (que, para o sujeito poético, existe apenas como ideal, segundo ele mesmo confessa em “Dispersão”. Mas o conflito, diz ele, não está em não possuir o outro (como a princípio pensa), mas, sim, em não se possuir, em “perder-se todo”, ser “um castrado d’alma”, sem saber fixar-se ou sequer encontrar-se na sua própria dor. Quanto ao aspecto temático do poema, como este breve exame da rima já anunciou, por meio da enunciação em 1ª pessoa, o sujeito poético manifesta, em tom de triste e resignada constatação, seu vazio interior, sua despersonalização e seu inútil movimento na direção do outro — inútil pois o outro não poderá jamais completar aquilo que ele mesmo não encontra em seu próprio interior (“Se me olho a um espelho, erro — / não me acho no que projeto — // Regresso dentro e mim/ Mas nada me fala, nada! Tenho a alma amortalhada,/ Sequinha dentro de mim.//”, diz ele em “Dispersão” (SÁ-CARNEIRO, in PAIXÃO, 2001, p.44).

Se, nesse poema, o movimento na direção de um outro que o complete nem é ensaiado, pois, de antemão, o sujeito já o sabe inútil, em *A confissão de Lúcio* ele existirá, mas, antes, serão preenchidas as condições para que ele ocorra: em outras palavras, nesta narrativa de Sá-Carneiro, dá-se o desdobramento do sujeito poético em dois: Ricardo e Marta, em uma busca de tornar real o conteúdo expresso na quinta estrofe de “Como eu não possuo”, conteúdo que, em *A confissão de Lúcio*, aparece inicialmente como um anseio de Ricardo, que o confia a Lúcio. Segue a transcrição do fragmento em que Ricardo faz essa confissão a Lúcio:

— É isto só: — disse — não posso ser amigo de ninguém... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afetos — 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 de alguém (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.

Ah! a minha dor é enorme: Todos podem ter amizades, que são o amparo de uma vida, a "razão" de uma existência inteira — amizades que nos dedicam; amizades que, sinceramente, nós retribuímos. Enquanto que eu, por mais que me esforce, nunca poderei retribuir nenhum afeto: os afetos não se materializam dentro de mim! (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 55-56).

Esta é a confissão de Ricardo a Lúcio. Em uma ocasião anterior, enquanto comenta com tristeza a facilidade que as pessoas medíocres têm para se satisfazerem (diferentemente dele, que se sente incapaz de viver nesse mundo prosaico com que as pessoas simples se contentam), Ricardo faz outra confissão: “Sei lá o que eu sou...” (Ibidem, p. 50).

Mas, se Ricardo, o artista, o poeta (como ele é muitas vezes chamado por Lúcio), tem a alma repleta de sentimentos conflituosos, a sensibilidade de Lúcio também está aberta a esse mesmo tipo de afeições. Como Ricardo, Lúcio é escritor e mergulha na esfera da arte, além de não manifestar nenhum interesse pela realidade cotidiana; não sente nenhum interesse pelo curso de Direito, nem se sente responsável pela escolha dessa área acadêmica. Essa postura de Lúcio diante das coisas da vida prática pode ser atestada já nas primeiras páginas do relato da sua dramática experiência amorosa (“Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando”) Mas ele mesmo atribui esse deslize à sua juventude (“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” (Ibidem, p. 19) — é verdade que esse juízo crítico, ele o expressa dez anos depois de transcorridos os fatos narrados).

Muitos outros episódios podem ilustrar tanto a imaturidade de Lúcio quanto uma tendência sua para misturar a realidade e a literatura; ele tende mesmo a ver os fatos da realidade como se fossem literatura, em razão da sua assumida paixão por esta arte, especialmente pelo teatro (na altura em que ocorre o crime, ele tinha acabado de rasgar, num momento de fúria, sua mais recente peça teatral, intitulada “Chama”). Uma outra peça anterior tinha uma personagem chamada João Tortura e, durante a leitura de *A confissão de Lúcio*, o leitor atento flagra muitos momentos em que Lúcio relata “suas torturas”, o que evidencia uma possível “fusão” entre ele e “sua criatura”. Na mesma linha de pensamento, pode-se pensar em uma interligação entre ficção e realidade no caso da última peça, “Chama”, e de Marta, após o crime, ter desaparecido como uma *chama* (a peça em questão havia sido destruída pouco tempo antes, e não dá para descartar totalmente uma possibilidade de ler relação de

causalidade entre os dois acontecimentos — mais um dentre muitos dos casos de espelhamento da obra).

Além disso, a identidade de Lúcio é constituída de forma fragmentada, ambígua, difusa, uma vez que há fusões de identidades, sensações e memórias dispersas em sua confissão, o que representa, segundo Martins (1997, p. 233-234), a crise do “eu” ou a sua dispersão. Daí que o sonho seja a metáfora que é dada no romance para o enredo. Daí que Lúcio não esteja seguro de nada do que se passou ou do que se passa. Daí enfim, que seu olhar final esteja coberto por ‘denso véu de bruma cinzento (MARTINS, 1997, p. 126), e as horas do tribunal as tenha visto ‘em bruma (Ibidem, p.126)’

A escolha da narrativa no gênero confessional é uma forma de condensar a dispersão de Lúcio. Fernando Cabral Martins (Ibidem, p. 192) faz uma relação interessante entre as palavras confissão e dispersão: “‘dispersão’ e ‘confissão’ são palavras que implicam uma valorização do sujeito no texto. ‘Dispersão’ indica um estado de diluição subjetiva e opõe-se a ‘confissão’, que obriga a uma concentração em si mesmo do ‘eu’ que se confessa”.

Dito isso, a ‘confissão’ de Lúcio é uma maneira encontrada pelo autor implícito de concentrar os *eus* que constitui a personagem Lúcio, um sujeito fragmentado com identificações em constante deslocamento que, na busca de si mesmo, não se encontra, se perde de si mesmo ao rever situações, sentimentos e sensações inusitadas: “Demais devo confessar, após os acontecimentos em que me vira envolvido nessa época, ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente. [...] Um termo para a minha vida devastada” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 15).

Segundo Fernando Cabral Martins (1997, p. 233-234), em *A confissão de Lúcio*, a dispersão, um dos traços da crise modernista, o *eu* manifesta-se por meio da anulação, em Lúcio, da memória, da vontade, da sensação e da inteligência. Por isso o seu relato é sempre muito próximo do sonho, por isso sua linguagem é permeada por analogias, impressões, incertezas e inseguranças.

De fato, a questão sobre a identidade é estabelecida, na obra, por meio das dúvidas, das incertezas, das ambiguidades de Lúcio em sua confissão, que confirma uma situação de indeterminação e insegurança; ao principiar com a dissociação do *eu* que participa, do *eu* que narra a história, além do mesmo *eu* se dissipar em outro *eu* que, na realidade, é ele mesmo. Tem-se um sujeito com diferentes identificações,

em situações diversas, uma vez que sua identidade se constitui em torno de sua dispersão. Assim, Lúcio tem dificuldade de reconhecer-se na dispersão, apresentando também dificuldade de construir sua imagem.

Há, em Lúcio, uma característica do sujeito moderno, essa dificuldade em estabelecer sua própria identidade, Hall afirma que, na modernidade, o sujeito é concebido como um ser fragmentado que cumpre diversos papéis, nos diferentes contextos de seu dia-a-dia, não mais constituído por uma identidade definida, totalizante, centrada. Para Adolfo Casais Monteiro (1965, p. 4), na modernidade, “a totalidade sumiu, nasceu a fragilidade, a dispersão. É esse o retrato do homem moderno: da fragilidade ao nada”.

O fascínio que Paris e a literatura exercem sobre ambos parece que será o maior responsável por tudo que ocorrerá no decorrer da narrativa. Em *A confissão de Lúcio*, o leitor poderá identificar as recorrentes ocorrências de palavras como sonho, mistério, irrealidade, luz e lucidez, sugerindo o efeito que a atmosfera da arte provoca na sua percepção do real.

Um olhar mais atento que se lance para o ambiente em que esses jovens artistas vivem, na Paris do final do século XIX, já basta para que se compreendam algumas das possíveis causas do perfil psicológico que se manifesta nos seus atos. Na novela, esse cenário se mostra, de um lado, nas reuniões sofisticadas que os jovens frequentavam, formando como que uma “estufa” onde se isolavam do mundo do trabalho e das realidades banais do cotidiano; ou na festa no palácio da americana, onde se reuniu o grupo mais refinado de Paris. É conveniente transcrever aqui a descrição que o narrador faz do ambiente, algum tempo antes da ceia e do espetáculo das bailadeiras:

A sala enchera-se entretanto de uma multidão bizarrada e esquisita. Eram estranhas mulheres quase nuas nos seus trajos audaciosos de baile, e rostos suspeitos sobre as uníssonas e negras vestes masculinas de cerimônia. Havia russos hirsutos e fulvos, escandinavos suavemente louros, meridionais, densos, crespos — e um chinês, um índio. Enfim, condensava-se ali bem o Paris cosmopolita — *rastaquoère* e genial.

Até à meia-noite dançou-se e conversou-se. Nas galerias jogava-se infernalmente. Mas a essa hora foi anunciada a ceia; e todos passamos ao salão de jantar — outra maravilha (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 31)

Diante dos olhos do provinciano Lúcio (ele é ainda um recém-chegado de Lisboa, que está longe de ser uma cidade cosmopolita como Paris, caracterizando-

se, ao contrário, pelo seu provincianismo — comparativamente a Paris), desfila a elite da classe artística parisiense, com seus modos e roupas extravagantes. Ao mesmo tempo, chama à atenção do jovem a presença de gente das mais diversas nacionalidades — da Rússia e Escandinávia, da China.

A síntese que Lúcio faz para representar o grupo de convidados presentes à festa da americana é significativa: ele qualifica a Paris cosmopolita ali presente como *rastaquoère* e genial, ou seja, os convidados são geniais, no sentido que se dava ao termo no âmbito da arte, mas também são burgueses, na medida em que são *rastaquoère*, isto é, são “cavalheiros da indústria”. E, de fato, são importantes na medida em que simbolizam um dos traços característicos da modernidade, o dinheiro, o qual contribui para a individualização de quem o tem.

Há mais um aspecto a considerar a respeito da burguesia, que é o fato de ela ser responsável pelo grande progresso, marca registrada da modernidade. A importância dada pelo jovem a esse atributo (cavalheiros da burguesia) fica mais bem compreendida depois de se buscar o pensamento de Baudelaire sobre a modernidade, que Walter Benjamin estudou muito bem. Segundo Baudelaire, a euforia diante do “progresso” era um meio de mascarar a consciência de que a época era a de final dos tempos e de que a alma humana perdia cada vez mais a confiança em si mesma. O ambiente escatológico que Baudelaire vislumbrou na sua época o fez compreender que o único refúgio para a alma eram os espaços noturnos e anormais. Seguem as palavras de Hugo Friedrich a esse respeito:

A consciência escatológica que invade a Europa, desde o século XVIII e chega à época atual, entra com ele, Baudelaire, numa fase de perspicácia que tanto está assustada como é assustadora. Em 1862, surge “Le coucher du soleil romantique”, de Baudelaire, em que ele alude ao obscurecimento definitivo, à perda de confiança da alma em si mesma. Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do “progresso” no qual se disfarça o tempo final. (1991, p. 42)

Outro episódio ilustrativo do espírito moderno nessa obra de Sá-Carneiro pode ser reconhecido no momento em que Ricardo, à maneira de um poeta futurista, vangloria-se de ser um homem moderno. Na verdade, o leitor parece estar diante de um momento de poesia futurista e não de prosa:

Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea! Porque, no fundo, eu amo muito a vida.

Sou todo de incoerências. Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida, entanto como nunca ninguém a admirou!

Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época!...

Lançar pontes! lançar pontes! silvar estradas férreas! erguer torres de aço!... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 48).

Mas o progresso, a grande marca da modernidade, produz também o anonimato, pois, no meio da multidão, o homem perde sua individualidade e passa a, simplesmente, fazer parte da massa de trabalhadores. Em *A confissão de Lúcio*, há episódios que aludem a esse aspecto da modernidade e, por meio deles, é possível reconhecer a profundidade do drama do artista moderno, que se sente à margem do modo mais simples como esses trabalhadores desfrutam a vida cotidiana:

Uma tarde de domingo — recordo-me tão bem — íamos em banalidade Avenida dos Campos Elísios acima, misturados na multidão, quando a sua conversa resvalou para um campo, que até aí o poeta nunca atacara, positivamente:

— Ah! como se respira vida, vida intensa e sadia, nestes domingos de Paris, nestes maravilhosos domingos!... É a vida simples, a vida útil, que se escoia em nossa face. Horas que nos não pertencem — 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 menos de espírito, a suavidade e a paz. Assim temos só a luz. Mas a luz cega os olhos... Somos todos álcool, todos álcool! — álcool que nos esvai em lume que nos arde!

E é pela agitação desta cidade imensa, por esta vida atual, quotidiana, que eu amo o meu Paris numa ternura loura. Sim! Sim! Digo bem, numa ternura — uma ternura ilimitada (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 51).

Um outro episódio do mesmo teor ocorre perto do desfecho e é protagonizado por Lúcio; retrata o momento em que o jovem, já dominado pelo ciúme e pela confusão mental, deixa Lisboa e retorna a Paris, onde ele aspira ao anonimato:

Pessoa alguma conhecia o meu endereço. Saber-se-ia talvez que eu estava em Paris, devido a encontros fortuitos com vagos conhecidos.

Não comprava jornais portugueses. Se vinha no *Matin* qualquer telegrama de Lisboa, não o lia: e assim, em verdade quase triunfara esquecer-me de

quem era... Entre a multidão cosmopolita, criava-me alguém sem pátria, sem amarras, sem raízes em todo o mundo.

— Ah! que venturoso eu fora se não tivesse nascido em parte nenhuma e entretanto existisse... — lembrei-me muita vez estranhamente, nos meus passeios solitários pelos bulevares, pelas avenidas, pelas grandes praças... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p.114-5).

Mas Ricardo e Lúcio (além de Gervásio Vila-Nova, o suicida, e todos os demais que compõem o círculo restrito de artistas que frequentam os mesmos ambientes que eles, seja em Paris, seja em Lisboa) apresentam-se, na narrativa, como personagens problemáticas, na medida em que não conseguem sentir-se ou comportar-se como homens comuns; têm em si a sensação de não pertencimento ao seu espaço social. Na novela, identificam-se como os que aderem ao esteticismo, tendência do final do século XIX e início do século XX que prega a rejeição da vida prática e, em contrapartida, a substituição dela pela realidade da arte. Seus adeptos valorizam a vida nas grandes cidades e, por oposição, rejeitam tudo que diga respeito à natureza. Segundo Hauser:

A natureza bruta, informe, inalterada pela cultura, perde o atrativo estético, e ideal de naturalidade é preterido por um ideal de artificialidade. A cidade, a cultura urbana, as diversões urbanas, *a vie factice e os paradis artificiels* parecem não só incomparavelmente mais atraentes mas também muito mais espirituais e vívidos do que os chamados “encantos” da natureza. (1995, p. 911)

A supervalorização da arte em detrimento da realidade prosaica, que resulta no esforço para fazer da vida uma obra de ficção também pode ser vista no comportamento de Lúcio ou no de Ricardo, como ilustra o trecho abaixo, que se refere aos tempos iniciais da convivência entre os dois amigos, e Lúcio compara Ricardo e Gervásio:

Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os esnobismos de Vila-Nova. Porém, nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido.

Quando muito, sentido já como literatura. Efetivamente 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... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 43).

No final do século XIX, a cidade de Paris, com sua modernização, seu brilho e seu apreço pela arte, espelha esse estado de espírito e acolhe à maravilha o entusiasmo “juvenil” de Lúcio e Ricardo. Pode-se até pensar que Paris e Lisboa são dois espaços “já interiorizados” pela personagem Lúcio, análogos a dois humores diferentes que se alternam na sua alma. Por exemplo, é impossível não identificar o espaço parisiense dos três primeiros capítulos à intensa euforia que Lúcio vive, a qual dura até a partida de Ricardo para Lisboa — assim concebida, Paris equivale, para ele, à magia, ao sonho, à ilusão, mas, também, em uma visão mais abrangente, equivale ao mundo da arte de vanguarda: o Fauvismo (chamado de Selvagismo⁴); o Cubismo e o Futurismo; o Sensacionismo⁵, criações de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Todos esses estilos estão, de certo modo, presentes na linguagem com que é descrito o bailado da americana ruiva, em seu palácio:

Porém nada valeu em face da última visão:

Raiaram mais densas as luzes, mais agudas e penetrantes, caindo agora, em jorros, do alto da cúpula — e o pano rasgou-se sobre um vago tempo asiático... Ao som de uma música pesada, rouca, longínqua — ela surgiu, a mulher fulva...

E começou dançando...

Envolvia-a uma túnica branca, listada de amarelo. Cabelos soltos, loucamente. Jóias fantásticas nas mãos; e os pés descalços, constelados...

Ai, como exprimir os seus passos silenciosos, úmidos, frios de cristal; o marulhar da sua carne ondeando; o álcool dos seus lábios que, num requinte, ela dourara — toda a harmonia esvaecida nos seus gestos; todo o horizonte difuso que o seu rodopiar suscitava, nevoadamente...Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa, o fogo ateara-se...

Vício a vício a túnica lhe ia resvalando, até que, num êxtase abafado, soçobrou a seus pés... Ah! nesse momento, em face à maravilha que nos varou, ninguém pôde conter um grito de assombro...

Quimérico e nu, o seu corpo sutilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais.(Sá-Carneiro,1991, p.34-5)

O porta-voz desse mundo novo, da arte nova, é Gervásio Vila-Nova, ele próprio um representante do dandismo, em moda principalmente no circuito França e Inglaterra. A convivência com Gervásio, em Paris, é outro bom exemplo de como

⁵ O Sensacionismo será definido e explicado no Capítulo 5 desta dissertação.

se desenha, para Lúcio, o mundo dos sonhos: trata-se de um mundo fundado na arte e na literatura, pois ali se respira ficção, ilusão e a teatralidade típica daqueles que optaram por viver a estética, e não a banalidade da realidade cotidiana.

Gervásio Vila-Nova pode ser visto como um primeiro caso de projeção de Lúcio: por um lado representa o que ele gostaria de ser, mas não é: belo, extrovertido, seguro, atraente, bem relacionado com artistas diversos, admirados por todos. Por outro lado, representa a futilidade, o esnobismo:

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e 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 sutis. Trajava sempre de preto, fatos largos, onde havia o seu quê de sacerdotal. [...] Não era enigmático o seu rosto — muito pelo contrário — se lhe cobriam a testa os cabelos ou o chapéu. Entretanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério — corpo de esfinge, talvez, em noite de luar. Aquela criatura não se nos gravava na memória pelos seus traços fisionômicos, mas sim pelo seu estranho perfil. (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 19-20).

Sob o olhar do narrador, o aspecto físico de Gervásio é percebido sob dois ângulos: um, com linhas femininas, que “se lhes escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura” e outro, que lhe dava um ar “sacerdotal” pelo uso do traje preto. Ainda segundo essa visão, em seu “corpo havia um mistério — corpo de esfinge, talvez, em noite de luar. Aquela criatura não se nos gravava na memória pelos seus traços fisionômicos, mas sim pelo seu estranho perfil” (Ibidem, p. 19).

Porém, no caso da relação com Gervásio, a projeção não se completa; não se pode dizer que há a constituição de um duplo, pois não existe entre ambos a afinidade “de alma” que existirá na relação com Ricardo. Lúcio admira Gervásio, mas há nele certos comportamentos que o irritam (embora, em muitos aspectos, eles sejam opostos, Vila-Nova teve, na narrativa, o mesmo fim que Sá-Carneiro teve na vida real). Convém transcrever o fragmento em que Lúcio apresenta sua avaliação de Gervásio, até porque está também perceptível, nas entrelinhas, a visão do autor implícito:

Ao falar-nos, brilhava ainda mais a sua chama. Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso; nas suas opiniões revoltantes e belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas *blagues*. Uma criatura superior

— ah! sem dúvida. Uma destas criaturas que se enclavinham na memória — e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! todo fogo!

Entretanto, se o examinávamos com a nossa inteligência, e não apenas com a nossa vibratibilidade, logo víamos que, infelizmente, tudo se cifrava nessa auréola, que o seu gênio — talvez por demasiado luminoso — se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra — disperso, quebrado, ardido. E assim aconteceu, com efeito. Não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar. A uma criatura como aquela não se podia ter afeto, embora no fundo ele fosse um excelente rapaz: mas ainda hoje evoco com saudade as nossas palestras, as nossas noites de café — e chego a convencer-me que, sim, realmente, o destino de Gervásio Vila-Nova foi o mais belo: e ele um grande, um genial artista (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 20).

As palavras do narrador-personagem, no trecho acima, podem atestar a sensação de incômodo causada por Gervásio — pessoas como ele se fixam na memória de maneira obsessiva e perturbadora. Segundo o sujeito enunciativo deixa transparecer, tais pessoas, longe de serem muito agradáveis, parecem ser incômodas (“a uma criatura como aquela não se poderia ter afeto”, diz Lúcio).

Outro aspecto importante que é possível identificar no mesmo fragmento diz respeito ao valor de Gervásio enquanto “gênio”, o que implicava que, aos olhos de Lúcio, o amigo, enquanto artista, era tão importante quanto a obra produzida. Assim, a presença dessa personagem, pode-se pensar que corresponde, metonimicamente, a Paris e a tudo que a cidade tem de vanguarda; ao mesmo tempo, é como se fosse uma representação do potencial moderno do artista português que Gervásio simboliza. No sentido de arte de vanguarda, há um trecho em que Lúcio vê Gervásio e a americana sentados lado a lado, como se ambos fossem duplos um do outro, o masculino e o feminino do Artista moderno:

Entretanto as cadeiras haviam-se deslocado e, agora, o escultor sentava-se junto da americana. Que belo grupo! Como os seus dois perfis se casavam bem na mesma sombra esbatidos — duas feras de amor, singulares, perturbadoras, evocando mordoradamente perfumes esfíngicos, luas amarelas, crepúsculos de roxidão. Beleza, perversidade, vício e doença... (Ibidem, p. 25).

Significativamente com o espetáculo no palácio da americana, um espetáculo para o qual as cortinas se abrem, à maneira dos espetáculos teatrais, encerram-se as experiências mundanas de Lúcio, o contato com esse universo moderno, em que estão presentes a “beleza, a perversidade, o vício, a doença”. A descrição desse ambiente tem uma importância muito grande, porque, ao mesmo tempo que revela a

magia do cenário, que ofusca o atônito Lúcio, serve para acolher a relação incomum entre ele e Ricardo. A seguir, um trecho dessa descrição, que retrata o cenário depois que voltam da ceia para o salão onde haviam estado:

Ao entrarmos novamente na grande sala — por mim, confesso, tive medo... recuei... Todo o cenário mudara — era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos amarelos — não sei por que, pareceu-me assim, bizarramente —, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 31).

Como foi dito, a noite do espetáculo é muito importante para Lúcio. Era a primeira vez que estava com Ricardo e a partir do dia seguinte começaria entre os dois um período de descoberta de afinidades e felicidades. É como se o espetáculo fosse um limiar que desse passagem ao “espetáculo” da felicidade que Lúcio e Ricardo passam a partilhar; daqui até o momento em que Ricardo regressa a Lisboa, o leitor é o espectador de uma “comunhão de almas” (que se opõe à relação intelectual que foi a convivência com Gervásio e os amigos dele):

As minhas conversas com Ricardo — pormenor interessante — foram logo, desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais.

Pela primeira vez eu encontrara efetivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito — os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim. E com ele o mesmo acontecera — havia de mo contar mais tarde (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 40).

Eram duas almas que se compreendiam perfeitamente. Mas essa comunhão acabou depois que Ricardo confessou sua incapacidade de ter qualquer relação de amizade com alguém do mesmo sexo, a não ser que um dos dois se tornasse uma mulher. Depois disso, Ricardo voltou para Lisboa e, um ano depois, Lúcio encontra-o casado com Marta. Como se ele, Ricardo, tivesse sido capaz de, magicamente, fazer seu anseio tornar-se realidade. Em outras palavras, como se Marta fosse sua extensão feminina, por meio da qual sua amizade com Lúcio pudesse consumir-se.

Marta é, portanto, o duplo de Ricardo. Segundo Fernando Cabral Martins, como todo duplo, Marta é uma personagem de segundo grau, na medida em que ela é criada por Ricardo. Diz o crítico (1997, p. 219) que a singularidade do duplo reside

no “fato de se tratar de uma personagem de segundo grau, uma espécie de meta-personagem. Seja um reflexo no espelho, seja uma imaginação ou um medo, seja uma encarnação da consciência, o duplo é criação específica de uma personagem, que se vê envolvida com uma personagem de segundo grau”.

O processo de dobramento, então, passa a ocorrer após a entrada de Marta em cena. Antes disso, pode-se dizer que há uma profunda relação de amizade entre ele e o amigo (que, de fato, na narrativa, é chamado ora de amigo, ora de “poeta”, ora de “artista”). O primeiro encontro de Lúcio com Marta, em Lisboa, acontece em meio a uma atmosfera muito insólita.

Ao entrar na sala onde o casal se encontra, tem uma sensação estranha, que o torna como que incapaz de reconhecer-se como autor de suas ações. Do mesmo modo que, em Paris, “achara-se” estudando, na primeira vez que foi à casa de Ricardo e Marta “encontrou-se”, “sem saber como, num rodopio nevoento, sentado em um sofá, conversando com o poeta e a sua esposa”. Lúcio também não se lembra, recordando os fatos passados, dos detalhes daquela noite: “Enfim, eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor um limiar, tivesse regressado a um mundo de sonhos” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 61). É intrigante que Lúcio sinta ter “regressado” a um mundo de sonhos — como se já antes ele tivesse estado num lugar assim... Daí a possibilidade de o leitor fazer a associação entre o ambiente do espetáculo de bailado, no início da narrativa, e este em que ele de novo ingressa. (Ele só sai desse estado de sonho quando entra no seu quarto).

A evolução do envolvimento e da confusão psicológica de Lúcio ocorre sempre envolta em atmosfera de perturbação sensorial, causada na primeira vez pelo bailado, no palácio da americana; outra vez, pela música e, finalmente, pela literatura (o narrador deixa implícita uma relação que ele estabelece com as personagens que cria, com as quais se identifica).

No caso da primeira visão que Lúcio tem de Marta, a sensação ocorre, mas nem o leitor nem ele sabem a causa dela. No começo da narrativa, quando estão Gervásio, ele e Ricardo, ocorre essa sensação insólita e ela é causada pelo bailado, em um espetáculo em que se defende, ardentemente, que a voluptuosidade é uma arte; da segunda vez, é a música e, na terceira, a literatura, é possível inferir que a sensação, no caso do encontro na casa do casal, em Lisboa, teria sido desencadeada por alguma manifestação artística (que não é dita, mas, ao contrário,

permanece ligada à atmosfera criada pela irrupção iminente do acontecimento fantástico).

O estágio da “tortura psicológica” de Lúcio ocorre depois do tempo que os três passam vivendo em harmonia, como se tivessem, finalmente, “aportado”. No período de paz, Lúcio não sente nenhuma atração por Marta, ambos conversam sobre assuntos de natureza intelectual e, para ele, Lúcio, é como se Marta e o marido formassem uma só pessoa, tamanha era a afinidade que havia entre eles. São as conclusões de Lúcio que levam o leitor a interpretar Marta como um duplo endógeno de Ricardo. Com efeito, a partir de um determinado estágio da relação com Marta, Lúcio começa a querer saber sobre o passado dela, que ele ignora totalmente e do qual ela nunca fala. Então, por causa disso, ele passa a chamá-la de “mulher sombra”. Semelhante atributo que o jovem confere a ela evoca o seguinte trecho da explicação de Carla Cunha (2009) sobre o duplo: “O Duplo, enquanto extensão do sujeito (Duplo endógeno) e seu perfeito desdobramento, partilha com este traços evidentes que exaltam esse seu estatuto de ‘sombra’. Estabelece-se entre ambos uma relação de harmonia e cumplicidade.

Há vários outros episódios que comprovam que Marta é um duplo endógeno de Ricardo. O mais importante é o episódio do crime, no final da novela, quando Ricardo cai morto e Marta desaparece. Outro, anterior, é o episódio em que Marta vai à casa de Lúcio pela primeira vez e, no exato momento em que eles estão juntos, Ricardo olha-se no espelho e não vê sua imagem refletida.

Da mesma natureza é o episódio em que Lúcio está na casa de Ricardo e todos os convidados estão ouvindo Narciso do Amaral, tocando “Além”. Nessa ocasião, dois acontecimentos insólitos ocorrem simultaneamente: Marta desaparece da *fauteuil* (pelo menos o narrador Lúcio não a vê mais) e Ricardo tem um momento de êxtase. Segue a transcrição dos dois fragmentos, começando pelo espanto de Lúcio em relação ao desaparecimento de Marta: “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...” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 69).

E depois, logo em seguida, Lúcio ouve Ricardo vibrar:

— Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora, que

ela suscita. São véus rasgados sobre o Além — o que a sua harmonia soçobra... Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer — se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz...

Calou-se. Olhei...

Marta regressara. Erguia-se do fauteuil nesse instante... (Sá-Carneiro, 1991, p. 69).

Outro episódio do mesmo tipo é aquele em que Marta pede, brincando, que Ricardo beije Lúcio, alegando que este precisaria ser ensinado, pois não sabe beijar. Lúcio sente o beijo de Ricardo como se fosse igual ao da amante Marta. Neste e em outros episódios semelhantes, a sugestão é de que Lúcio sente, no contato com o corpo de Marta ou na percepção que ele tem de Marta, como se ali, no lugar dela, estivesse um homem, ou mais precisamente, o próprio Ricardo.

Como esclarecer esses elementos em *A confissão de Lúcio*? Existem pistas que podem auxiliar o leitor na compreensão dos acontecimentos, embora sem que seja possível encontrar-se uma explicação razoável para eles. A que primeiro vem à mente do leitor diz respeito à confissão de Ricardo a Lúcio, de que não poderia ser amigo de ninguém do mesmo sexo, a não ser que um dos dois mudasse de sexo. Ora, a criação de Marta vem solucionar esse problema de Ricardo e, sendo assim, Marta torna-se uma criação voluntária de Ricardo.

Além disso, os primeiros capítulos trazem comentários recorrentes do narrador quanto ao fato de ele e Ricardo se entenderem como se fossem duas almas: “Compreendiam-se perfeitamente as nossas almas — tanto quanto duas almas se podem compreender. E, todavia, éramos duas criaturas muito diversas. Raros traços comuns entre os nossos caracteres” (Ibidem, p. 47).

Tendo como referência essas palavras, poder-se-ia supor que Marta seria a personificação da alma de Ricardo; espécie de arquétipo do feminino que desempenha um papel muito especial no inconsciente do homem, segundo o pensamento de Jung (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 36).

Mas, considerando-se a hipótese de ler Marta como personificação da alma, o próprio Sá-Carneiro anuncia, em carta a Fernando Pessoa, o desfecho trágico da história. Primeiro, é importante transcrever o que o poeta pensa dos segredos da alma e da possibilidade, ou não, de comunicá-los a outrem:

[...] 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... (SÁ-CARNEIRO in: MARTINS, 1997, p. 219).

Diante da constatação de que os segredos da alma não são comunicáveis, ele conclui o seguinte:

Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente 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 (Ibidem, p. 219).

Essa conclusão de Sá-Carneiro já de antemão inviabiliza qualquer possibilidade de final que não seja trágico para *A confissão de Lúcio*. Se não fosse por essa constatação do autor, haveria a o fato de que, qualquer que seja a obra, a presença do duplo porta em seu bojo a marca da morte.

Outro possível caminho para interpretar a função de Marta na novela está em colocá-la como desdobramento da americana do episódio do espetáculo de balé, ocorrido no palácio da americana em Paris. O próprio narrador acena para essa possibilidade de leitura quando sugere a vinculação sensorial entre o encontro que está para acontecer na casa de Ricardo em Lisboa e a festa em Paris, ocorrida cerca de um ano antes. Abaixo, segue a transcrição do relato da chegada de Lúcio à casa de Ricardo, em que ele descreve a estranha sensação que o domina e, à saída, indiretamente, liga-a ao episódio de Paris:

Cheguei. Um criado estilizado conduziu-me a uma grande sala escura, pesada, ainda que jorros de luz a iluminassem, Ao entrar, com efeito, nessa sala resplandecente, eu tive a mesma sensação que sofremos se, vindos do sol, penetramos numa casa imersa em penumbra.

Fui pouco a pouco distinguindo os objetos... 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 (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 60-61).

A forte presença das sinestésias na descrição, recuperando o mesmo tipo de ambiente do espetáculo em Paris, evoca, em Lúcio e no leitor, o espetáculo da Orgia de Fogo. Os jorros de luz, o movimento sugerido pelo “rodopio de névoa”, sugerindo tanto um movimento interno da personagem, por exemplo, uma ativação involuntária das camadas do inconsciente, quanto um deslocamento espaço-temporal, como se a atmosfera o transportasse para Paris e para o ano anterior. Essa sugestão pode ser confirmada pela conclusão da personagem, ao final do trecho transcrito, de que ele, transpondo as fronteiras daquela sala, tivesse “retornado” a um mundo de sonhos.

As sensações que tomam conta de Lúcio nesse e em outros episódios em que Marta está presente, seja fisicamente, seja por evocação lembram o estranho de que fala Freud em seu artigo sobre “O homem da areia”, de Hoffmann. Freud, depois da análise que fez desse conto, conclui que o estranho não é o que está mais longe, desconhecido do sujeito, mas, ao contrário, aquilo que lhe é mais familiar, que sempre esteve perto dele; tanto que, desde o seu étimo, *unheimlich* (estranho) contém *heimlich* (familiar).

No conto de Hoffmann, o “estranho” recalcado para os limites do inconsciente é o medo da castração e evoca, segundo Freud, o ocorrido no mito de Édipo, em que a personagem se cega para não ver o incesto que tinha cometido. Daí Freud dizer que a visão é o sentido que predomina em “O homem da areia” e que estará associado à proibição e ao recalque.

No caso de *A confissão de Lúcio*, a visão é o sentido principal, mas ela aciona os demais, sugerindo a embriaguez que domina até mesmo a linguagem do sujeito. O que está recalcado, nesse caso, é o desejo erótico, com fortes traços homossexuais, que se tornam explícitos pelo narrador em determinados momentos em que ele se sente beijando alguém do mesmo sexo, por exemplo. Nesses episódios, é explícita também a sensação de repugnância e nojo:

Mistério...

O certo é que ao possuí-la eu era todo medo — medo inquieto e agonia: agonia de ascensão, medo raiado de azul; entanto morte e pavor.

Longe dela, recordando os nossos espasmos, vinham-me de súbito incompreensíveis náuseas. Longe dela? Mesmo até no momento dourado da posse essas repugnâncias me nasciam a alastrarem-se, não a resumirem-se, a enclavinharem-me os êxtases arfados: e — cúmulo da

singularidade — essas repugnâncias eu não sabia, mas adivinhava, serem apenas repugnâncias físicas.

Sim, ao esvai-la, ao lembrar-me de a ter esvaído, subia-me sempre um além-gosto a doença, a monstruosidade, como se possuía uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 84-85).

Fernando Cabral Martins, a esse respeito, diz o seguinte:

Sexualidade e alma reúnem-se então numa síntese contraditória — e simbólica, porque um símbolo significa sempre uma coisa e também o seu oposto. Essa reunião é conseguida pela sensação mais aguda, pela sinestesia mais radical. Pela absoluta liberdade e violência do sentir. Por isso, não há desejo na *Confissão de Lúcio* que não seja acompanhado de um torvelinho de emoções fortes. [...] Depois de a primeira visão da americana ter inspirado medo a Lúcio, é Marta quem lhe infunde pavor. Lúcio se nos descreve “trêmulo de medo” na cena do beijo a três, sente nojo perante os epiléticos, os loucos, os feiticeiros, os iluminados, os reis, os papas [...]. As sensações da alma — que talvez possam ser chamadas de ultrassensações — têm, assim, efeitos que são marca de uma intensidade desreguladora. (1997, p. 230)

O fato de o próprio narrador perceber tais sensações como pecaminosas, ilícitas, traduz a intuição, alcançada pela “lucidez do espírito”, da impossibilidade do seu sentimento.

De fato, a partir de um determinado estágio da relação entre eles, a “lucidez” de Lúcio deixa de ser a lucidez da razão para passar a ser a “lucidez” de espírito. Semelhante lucidez leva-o a intuir a “verdade” como se fosse “uma verdade revelada ao espírito”: “Começou a parecer-me, não sei por quê, que nunca a possuiria inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se ela fosse do meu sexo.*” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 96).

A crise de consciência (o possível recalque) transparece no fragmento abaixo:

De resto, devo explicar que, desde o início da nossa ligação, terminara a nossa intimidade. Com efeito, desde que Marta fora minha — eu olhava-a como se olha alguém que nos é muito superior e a quem tudo devemos. Recebera o seu amor como uma esmola de rainha — como aquilo que menos poderia esperar, *como uma impossibilidade* (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 99).

Assim, ele vai gradativamente tomando conhecimento da verdade; ela lhe é revelada a cada novo contato com Marta, nos momentos em que ele sente que, no

lugar de Marta, parece estar a figura de Ricardo. Essa revelação confirmaria a ideia expressa pelo amigo de que não seria capaz de sentir uma amizade com um outro homem; ou seja, Lúcio vai, aos poucos, reconhecendo que Marta e Ricardo são, para ele, figuras idênticas, tornando a relação amorosa uma aberração impossível de ser aceita. Ou, pensando-se no desfecho da novela, ocorreria aquilo que foi dito por Sá-Carneiro. A identificação de duas almas geraria a morte do corpo. Em outras palavras, a morte de Ricardo/Marta resulta em que o relato da narrativa seja feito por um Lúcio que também está morto.

Mas é possível pensar que há, precedendo o desfecho, outros casos de duplicação. A narrativa de *A confissão de Lúcio*, desde o episódio da “Orgia de Fogo”, torna o “globo de luz” o *leitmotiv* da obra: assim como, no cenário em que é apresentada a coreografia, o globo gira e os espelhos que o constituem se desdobram, provocando a ilusão de milhares de espelhos que se proliferam pelo ambiente, em uma atmosfera de loucura e sonho, ao longo da narrativa o leitor se depara com inúmeros desdobramentos, espelhamentos, reflexos e duplicações, que constituem procedimentos estruturantes da narrativa. Só para citar alguns: o vínculo especular entre arte e realidade; entre sinceridade e teatralidade; entre Marta e a americana; entre a voluptuosidade representada na coreografia e a voluptuosidade perceptível na relação triangular entre Marta, Ricardo e Lúcio. Entre outros.

Assim, há ainda muitos outros casos de espelhamentos e desdobramentos na narrativa. Seria impossível dar conta de todos. Mas alguns que envolvem a questão da linguagem serão expostos nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 4 – NO CAMINHO ENTRE O ESTRANHO E O FANTÁSTICO

Em *A confissão de Lúcio*, o fenômeno do duplo constitui-se em clima de mistério, a partir das incertezas do narrador quanto à consistência, ou não, de sua percepção, quanto à realidade ou irrealidade dos ambientes em que está — é o que ocorre, por exemplo, no episódio da Orgia de Fogo e em outros que se sucedem e que se tornam mais constantes à medida que o narrador vai se envolvendo com Marta.

Lúcio constrói sua narrativa a partir de uma perspectiva subjetiva, mas sua percepção é ambígua, uma vez que sente dificuldade em distinguir a realidade do sonho, do devaneio, do delírio. Seu relato é confuso, pois está baseado em suas sensações, sentimentos, impressões e sugestões.

Um primeiro dado que ajuda a compreender a causa da ambiguidade da narrativa reside no fato de que o narrador é um artista e, como tal, sente dificuldade em distinguir entre a verdade e a verossimilhança da arte. Seu referencial é muito mais o real construído pela arte do que o real fenômeno do cotidiano banalizado. Além disso (e por causa disso), Lúcio acaba por ser bastante influenciado pelo universo e pelas personagens que cria.

Ainda com referência ao papel da arte na vida do protagonista, os ambientes em que circula, tanto em Paris quanto em Lisboa, são impregnados de arte. São discussões literárias com artistas na casa de Gervásio Vila-Nova, em Paris ou na casa de Ricardo, em Lisboa; é a extasiante coreografia no palácio da americana (o próprio palácio, inclusive, é uma obra de arte), tudo isso vai afastá-lo do real e aproximá-lo do mundo da arte. Outro exemplo ocorre na casa de Ricardo, em Lisboa; lá é a música tocada pelo concertista Narciso Amaral que altera a percepção de Lúcio e, ao mesmo tempo, afeta as sensações de Ricardo, provocando neste reações que se estendem até Marta.

Neste episódio, o narrador antecipa uma impressão que tivera de Marta e comenta sobre essa sensação bizarra, desconhecida:

[...] Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num “fauteuil” ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista.

Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta.

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, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o ‘fauteuil’ vazio... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 68).

O narrador relata o momento do estranho desaparecimento de Marta, duvida daquilo que vê, por parecer assombroso, que foge do domínio do natural. Ao mesmo tempo transcreve a sensação vivenciada pelo amigo quanto ao mesmo acontecimento testemunhado por ele, apresentando, dessa maneira, a percepção confusa do narrador de *A confissão*:

— Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora, que ela suscita. São véus rasgados sobre o Além — o que a sua harmonia soçobra... Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma se precisou condensar para a estremecer — se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz (Ibidem, p. 69).

É importante chamar a atenção para a referência que Ricardo faz ao “globo luz”, estabelecendo, mais uma vez, uma articulação com o bailado a que haviam assistido em Paris (no entanto, o espetáculo não é lembrado consciente ou deliberadamente; fica apenas como uma espécie de matéria incrustada no inconsciente e que vem à tona pela memória involuntária).

Um outro caso de influência da arte sobre o protagonista Lúcio ocorre quando ele relata sua experiência de fusão com o drama que estava escrevendo, dizendo não saber qual era o drama, qual era a realidade. Em outras palavras, a paixão que ele sente por Marta confunde-se com o que ocorre com a protagonista de “Chama”, o drama que ela está prestes a terminar.

Em síntese, pode-se dizer que os limites entre o mundo real e o mundo da arte não estão claros para Lúcio; esta oscilação, essa dubiedade se manifestam no plano da linguagem e afetam a credibilidade dele como narrador.

Assim, tendo em vista o que já foi explicado sobre as peculiaridades do narrador em 1ª pessoa (como é Lúcio), compreende-se que o leitor partilhe a sua incerteza e hesitação quanto à percepção do real, o que justifica a hesitação para aceitar como verdadeiros e compreensíveis os acontecimentos que ele irá narrar.

Essa hesitação do leitor e da personagem quanto à interpretação que dará aos acontecimentos é o principal requisito para enquadrar a narrativa no gênero fantástico, segundo o que diz Todorov (2004, p. 37), um dos mais reconhecidos estudiosos do fantástico. Esse autor define o fantástico a partir da hesitação sentida pela personagem e pelo leitor quanto a dar aos acontecimentos vividos pela personagem uma explicação racional ou atribuir a eles uma origem sobrenatural.

A hesitação, pois, é a base do fantástico. No gênero fantástico, nem as personagens nem o leitor sabem explicar ao certo a que se deve a situação de estranheza e, em face disso, a dúvida permeia toda a narrativa.

Mas Todorov (Ibidem, p. 151) acrescenta que o fantástico se configura não apenas pela existência de um fato estranho que promove a hesitação do leitor e da personagem, mas, também, por questões relacionadas à interpretação do texto, isto é, a maneira como o texto é lido pode interferir na questão de se considerar uma narrativa como pertencente ou não ao gênero fantástico. O teórico (ibidem, p. 30) ressalta, a esse respeito, que nem o alegórico nem o poético podem sustentar o fantástico, ou seja, não é possível interpretar, por exemplo, a figura de Marta como uma alegoria, pois isso eliminará a dúvida e a hesitação e a obra não se enquadrará no gênero fantástico. Nesse sentido, Todorov estabelece três condições para o fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um tema da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. (Ibidem, p.39)

A confissão de Lúcio preenche esses primeiros requisitos e, portanto, estrutura-se como um texto fantástico. Para Todorov (ibidem, p. 37), o fantástico implica uma integração de leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. Segundo ele, o fantástico encaminha o leitor para duas possibilidades de compreender um acontecimento insólito, deixando-o sem saber como interpretar tal fato, abrindo espaços para as incertezas e hesitações, de modo a fazer esse leitor a oscilar entre a explicação no âmbito de domínios diferentes: “Ah! sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado...” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 37).

Mas, no que concerne ao fantástico, há outros elementos que são interessantes de serem examinados nessa obra de Sá-Carneiro. Um aspecto a explorar é a atmosfera em que transcorrem as ações, pois ela vai contribuir para obscurecer a razão e ativar os sentidos, de forma sinestésica, ou seja, todos os sentidos são ativados ao mesmo tempo. Quem defende isso pela primeira vez é a americana e onde, pela primeira vez, tal ativação dos sentidos ocorre é na coreografia apresentada no palácio dela.

Assim, um primeiro divisor de águas é esse espetáculo. Trata-se de um divisor de águas porque é com esse episódio que esta personagem sáfica vai ilustrar uma específica concepção de arte, a voluptuosidade, que se espalhará pela narrativa depois que Marta entrar em cena.

A americana, em uma tarde em que encontra os artistas, instiga-os ao defender que a voluptuosidade é a arte da sensualidade, e dela emana uma mistura de sensações inusitadas. O fragmento seguinte é bastante longo, porém importante, porque, nele, a americana reproduz todas as sensações que estarão presentes na coreografia que será apresentada numa festa que ela promove e, principalmente, todas as sensações que dominarão a percepção de Lúcio desde que ele conhece 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? Sem dúvida, acreditem-me. Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, saber provocá-los. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres

dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos úmidos, em carícias repugnantes, viscosas.

Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas — tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser esse artista!... E sonho uma grande festa no meu palácio encantado, em que os maravilhasse de volúpia... em que fizesse descer sobre vós os arrepios misteriosos das luzes, dos fogos multicolores — e que a vossa carne, então, sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a a dimaná-los, a esvaí-los, a matá-los!... Pois nunca atentaram na estranha voluptuosidade do fogo, na perversidade da água, nos requintes viciosos da luz?... (Ibidem, p. 24).

Suas palavras sinalizam para o leitor a importância que esse comentário terá para o desenrolar do relato de Lúcio. Na verdade, na fala da americana, discute-se o projeto de criação representada em *A confissão de Lúcio*: “[...] Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia” (Ibidem, p. 24).

Depois dessa introdução da personagem, caberá à coreografia ilustrar o que foi dito. O cenário apresenta globos de luz, espelhos, sons, perfumes, compondo um ambiente embriagadoramente sinestésico, um prelúdio para o espetáculo de sensualidade e volúpia que as três bailarinas irão apresentar. Os efeitos do espetáculo sobre os convidados são previsíveis. Saem de lá atordoados, embriagados, incapazes de dizer uma só palavra:

A luz normal regressara. Era tempo. Mulheres debatiam-se em ataques de histerismo; homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes.

As portas abriram-se e nós mesmos, perdidos, sem chapéus — encontramos na rua, afogueados, perplexos... O ar fresco da noite, vergastando-nos, fez-nos despertar, e *como se chegássemos de um sonho que os três houvéssimos sonhado — olhamo-nos inquietos, num espanto mudo*. Sim, a impressão fora tão forte, a maravilha tão alucinadora, que não tivemos ânimo para dizer uma palavra.

Esmagados, aturdidos, cada um de nós voltou para sua casa... (Ibidem, p. 36, grifos nossos).

Assim, o envolvimento do narrador nessa atmosfera insólita estimulará sensações inusitadas e gerará um desdobramento no conflito em que ele mergulhará, a partir de uma situação estranha, misteriosa, irreal.

Pode-se pensar que a tese lançada pela americana e a coreografia que ela apresenta no seu palácio são os elementos que mais contribuíram para deflagrar o insólito. Mas a ambientação peculiar ao fantástico torna-se mais intensa desde que Lúcio vai para Lisboa e lá visita o poeta em sua casa. A articulação entre os dois episódios não é perceptível ao leitor ingênuo, porém, em uma segunda leitura, ele, leitor, poderá atentar para o seguinte elemento de coesão. Quando os convidados saem do palácio na noite da festa, Lúcio registra suas sensações da seguinte maneira: “O ar fresco da noite, vergastando-nos, fez-nos despertar, e *como se chégássemos de um sonho que os três houvéssemos sonhado*” (Ibidem, p.36 grifos nossos)

Quando Lúcio, um ano depois, vai a Lisboa visitar Ricardo, no registro da sua impressão desse episódio, ele diz o seguinte:

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* (Ibidem, p.60-61, grifos nossos).

Chegar de um sonho e regressar a um sonho. O encontro com Marta, em Lisboa, recupera as sensações despertadas pela “Orgia do Fogo”, em Paris, e, sugestivamente, tanto no passado, em Paris, quanto em Lisboa, na casa de Ricardo, o sonho é “a três”. Lá, Gervásio, Ricardo e Lúcio; em Lisboa, Marta, Ricardo e Lúcio.

Coincidência? Não. Ainda segundo Todorov, na esfera do fantástico não existem coincidências nem acasos. O pandeterminismo é outro elemento importante na narrativa que se enquadra no gênero fantástico. Significa a interdependência, numa relação de causalidade, entre todas as coisas do universo. Assim, entre Lúcio estar em Paris e lá conhecer Ricardo não existe acaso ou coincidência; existe, sim, uma relação de causalidade, mas não perceptível pela mesma lógica que regula os fenômenos habituais da realidade. Segue a explicação de Todorov a respeito do pandeterminismo:

Digamos que na vida cotidiana há uma parte dos acontecimentos que se explica por causas conhecidas por nós; e uma outra, que nos parece devida ao acaso. No último caso, não há, de fato, ausência de causalidade, mas intervenção de uma causalidade isolada, que não está ligada diretamente

às outras séries causais que regem nossa vida. Se, no entanto, não aceitamos o acaso, postulamos uma causalidade generalizada, uma relação necessária de todos os fatos entre si, deveremos admitir a intervenção de forças ou seres sobrenaturais (até então ignorados por nós)... As palavras sorte ou acaso estão excluídas desta parte do mundo fantástico. Podemos falar de um determinismo generalizado, de um pandeterminismo: tudo, até o encontro de diversas espécies causais (ou “acaso”) deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural. (2004, p. 118-119)

Lino Machado, em seu estudo sobre a presença do fantástico em *A confissão de Lúcio*, diz que, se Lúcio não tivesse conhecido Ricardo de Loureiro, não teriam ocorrido, na vida dele, os acontecimentos insólitos que determinaram o seu final — o que não quer dizer que Ricardo tenha sido deliberadamente responsável por eles. Não, o pandeterminismo exerceu sua força sobre ambos. Segue a explicação do autor do texto:

A causalidade foi neutralizada, em benefício de uma causalidade exacerbada. E a um tipo de situação asfixiante foi que Lúcio Vaz não pôde escapar. Ao conhecer Ricardo de Loureiro, condenou-se a tomar parte numa inverossímil, porém inexorável, cadeia de acontecimentos (MACHADO, 1990, p. 63).

Acerca da relação com Gervásio, na época em que Lúcio conhece Ricardo, e depois, quando conhece Marta, algumas constatações feitas pelo narrador são significativas, embora pareçam casuais. Conforme Lúcio observara no início da narrativa, Gervásio tinha feições femininas, o que incomodava Lúcio sobremaneira. Quando Lúcio vai a Lisboa, quem tem as feições femininas, segundo Lúcio constata, é Ricardo. E, no decorrer da narrativa, fica sugerido que Ricardo usa Marta como o lado feminino que vai ajudá-lo a sentir afeto, no sentido de posse, por Sérgio Warginsky também. Parece que, conforme fica sugerido ao leitor, Ricardo e Gervásio terão, a partir de então, este elemento em comum. Fernando Cabral Martins diz que, em *A confissão de Lúcio*, as personagens não desaparecem, metamorfoseiam; e que Gervásio teria se metamorfoseado em Warginsky. Não se teria metamorfoseado em Ricardo, pelo menos no que diz respeito à impressão de Lúcio?

Nessa obra de Sá-Carneiro, a questão da homossexualidade sugerida enquadra-se na rede temática do *tu* e, tomando como parâmetro os exemplos que Todorov oferece, pode-se conceber a figura de Marta como a representação, não do

mal ou da libido, como Todorov cita, mas da volúpia, que havia sido o tema da coreografia no início da obra.

De fato, Marta, em muitos episódios, lembra, fisicamente, a bailarina que é devorada pelas chamas. E evoca também outras figuras femininas paradigmáticas da literatura da época, que podem ser vistas como a materialização do Desejo. Uma delas é Salomé, personagem-título da obra de Oscar Wilde.

Também é próprio do gênero fantástico e, especificamente, das obras que se enquadram nos temas do *tu* o fato de o mental transformar-se em sensível. A explicação que Todorov oferece é bastante útil para auxiliar na compreensão do que possivelmente ocorre em *A confissão de Lúcio*. Todorov diz que tanto na rede temática do *eu* (que é a da metamorfose) quanto na do *tu* (em que ocorre o pandeterminismo), dá-se o apagamento dos limites entre matéria e espírito: “A passagem do espírito à matéria tornou-se possível” (Todorov, 2004, p.122). Esse autor cita vários exemplos: as palavras confundem-se com as coisas ou se materializam, tornando-se sensíveis: “a ideia torna-se logo sensível”, diz Todorov (Ibidem, p.123)

É possível observar a gradativa confusão mental de Lúcio, semelhante a um estado de loucura, uma vez que não distingue a realidade da imaginação, sente receio de ficar frente a frente com Ricardo e ter que admitir outra realidade, diferente daquela que considera como verdadeira; bloqueia, então, sua percepção (“Um relâmpago de luz ruiva me cegou a alma”); descreve a sensação de romper as fronteiras do corpo e da alma (“disperso de alma e corpo entre o rodopio”).

Todorov comenta que essa ruptura de limites entre matéria e espírito era considerada no XIX como a primeira característica da loucura:

Os psiquiatras afirmavam geralmente que o homem “normal” dispõe de muitos quadros de referência e liga cada fato a um deles exclusivamente. O psicótico, ao contrário, não seria capaz de distinguir estes diferentes quadros entre si e confundiria o sensível e o imaginário. (Ibidem, p.123)

E, mais ainda, aproxima esse procedimento do pensamento dos esquizofrênicos, que não são capazes de distinguir entre o real e o imaginário (Ibidem, p. 122-123).

É o que pode ter ocorrido com Ricardo, que expressou a ideia de que só poderia sentir amizade por alguém do mesmo sexo, se ele tivesse uma extensão

feminina, fisicamente corporificada em uma mulher. Marta pode ser entendida como essa ideia tornada sensível. Essa interpretação que o leitor pode vir a ter de Marta exclui a possibilidade de interpretá-la como alegoria, pois nem a alegoria nem a interpretação poética são possíveis no fantástico.

Um outro elemento que produz no leitor o efeito peculiar aos textos do gênero fantástico é o uso de modalizadores, como a expressão “como se”, que contribui para relativizar a certeza, a segurança ou a autenticidade daquilo que o narrador está dizendo, tornando menos assertivos os enunciados proferidos:

Todo o cenário mudara — *era como se fosse outro o salão*. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos amarelos — não sei por que, pareceu-me assim, bizarramente —, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 31, grifos nossos).

E embora depois tivéssemos assentado usar esse tratamento, o meu embaraço continuou durante alguns dias *como se* ingenuamente, confiadamente, Ricardo houvesse exigido que eu e a sua companheira nos tratássemos por tu (Ibidem, p. 89, grifos nossos).

Sim, ao esvai-la, ao lembrar-me de a ter esvaído, subia-me sempre um além-gosto a doença, a monstruosidade, *como se* possuía uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver... (Ibidem, p. 84-85, grifos nossos).

O uso de verbos como “crer”, “parecer” e construções em que o narrador não se reconhece como autor da ação também serve para trazer dúvidas à autenticidade dos fatos narrados e pôr em xeque a confiabilidade do narrador, contribuindo, desse modo, para a manutenção da incerteza e para a obscuridade no relato e, por extensão, para a instalação do fantástico no seio da narrativa. Por exemplo:

Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na faculdade de Paris [...] (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 19).

E, de súbito, sem saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado em um sofá, conversando com o poeta e a sua companheira... (Ibidem, p. 60).

Ricardo e Marta felicitaram-me muito pela minha obra - creio. Mas não o posso afirmar, em virtude do denso véu de bruma cinzenta que me envolvera, e que só me deixou nítidas as lembranças que já referi (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 109).

[...] Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamos mais do que a víamos (Ibidem, p. 32).

Dentre os citados acima, o primeiro e segundo exemplos mostram um sujeito passivo diante dos acontecimentos, como se as coisas lhe fossem destinadas, sem que ele precisasse ou soubesse ou tivesse vontade de agir como sujeito responsável por buscá-las. É como se os acontecimentos ocorressem a ele, sem que ele quisesse ou precisasse atuar para assumir o seu destino. Assim, achou-se fazendo o curso de Direito; na casa de Ricardo, encontrou-se sentado (sem saber como), etc.

No capítulo anterior, a concepção de Freud sobre o estranho (*unheimlich*) foi associada aos momentos em que Lúcio verbaliza sua sensação de repugnância quando beijar Marta lhe parece um beijo homossexual. No entanto, não há explicação racional para todos os acontecimentos insólitos narrados por Lúcio. A hesitação irá persistir até o final do romance, daí não se poder dizer que *A confissão de Lúcio* pertence ao gênero estranho.

Segundo a teoria formulada por Todorov, “o fantástico é um gênero sempre evanescente” e faz fronteira com o maravilhoso e com o estranho. O próprio Todorov ressalta que o fantástico dura o tempo de uma hesitação, que deve, como já foi dito acima, ser comum ao leitor e à personagem. Se, ao final, os fenômenos puderem ser explicados pelas leis da realidade, então se passará do fantástico para o estranho. Caso não haja explicações para o fenômeno em questão, entrar-se-á no campo do fantástico. O fantástico é, portanto, um gênero intervalar, ocupa o espaço da hesitação.

Para esse teórico, a partir do momento que se tem uma explicação racional sobre um acontecimento incrível, a narrativa enquadra-se no domínio do estranho, uma vez que a inquietude provocada na personagem pela ocorrência do evento sobrenatural, perturbador é eliminada, restituindo ao leitor a sensação de normalidade, de uma situação possível. E assim define o estranho:

Nas obras que pertencem a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos. A definição é, como se vê, larga e imprecisa, mas tal é também o gênero que descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado de um lado, o do fantástico; do outro, dissolve no campo geral da literatura (TODOROV, 2004, p.158).

Assim, ao problematizar sobre a drama vivido por Lúcio, estabelece-se um percurso que se apresenta na dualidade entre realidade e irrealidade, verdade e ilusão, o que gera, por seu turno, uma hesitação que se sustenta durante toda a narrativa. É o que se pode observar nos trechos abaixo:

Como que acordado bruscamente de um sonho, uma noite achei-me perguntando a mim próprio:
— Mas no fim das contas quem é está mulher?... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 66).

De maneira que a realidade inquietante era esta; aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse passado — como se tivesse apenas presente! (Ibidem, p. 67).

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. Isto é: ninguém me compreendera... E assim me cheguei a convencer de que eu próprio não teria razão...
De novo, por algum tempo, as idéias se me desanuviaram; de novo, serenamente pude sentar junto de Marta (Ibidem, p. 72-73).

Nesses fragmentos, a hesitação faz-se notar no próprio narrador, que fornece informações vagas, entrecortadas por reticências, com o uso repetitivo da expressão “como se fosse”, já mencionada, marcando sua imprecisão ao mesmo tempo que sua percepção ambígua, uma vez que, durante o transcorrer da narrativa, Lúcio está em busca de pistas que revelem o segredo sobre a presença de Marta. Como um sujeito atordoado, apresenta em seu relato uma oscilação entre o acreditar na existência da esposa do amigo (“De novo, por algum tempo, as idéias se me desanuviaram; de novo, serenamente pude sentar junto de Marta”) e suspeitar que esteja vivendo um grande engodo com sua própria criação (“apenas como se fosse indelicado, como se fosse estranho da minha parte tocar nesse assunto”).

Do mesmo modo que o mistério em torno de Marta incomoda o narrador, por deixá-lo inseguro e confuso, esse mesmo mistério aparece como uma maneira de fugir da realidade, como se Lúcio estivesse em estado de delírio, tal qual na festa da americana estranha:

E, fato 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 me admirara, como se efetivamente já tivesse conhecido tudo isso, que, porém, olvidara por completo, e que a sua carta agora, vagamente, me vinha recordar... [...]

Mais do que nunca o mistério subsistia pois; entretanto divergido para outra direção. Isto é; a ideia fixa que ele me enclavinhava no espírito alterara-se essencialmente (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 76).

Nesse comentário do narrador é possível dizer que a menção a *episódios que já conhecesse* poderia estar se referindo não propriamente ao casamento de Ricardo, mas ou à criação literária de Lúcio, que já não consegui discernir claramente a realidade da ficção ou ao espetáculo apresentado em Paris.

Enfim, por ser um relato escrito em 1ª pessoa, a credibilidade do narrador de *A confissão de Lúcio* é questionável. Além disso, por causa de todas as marcas linguísticas que revelam ambiguidade, a hesitação, como se viu, permanece até o fim da narrativa — razão mais do que suficiente para enquadrá-la no gênero fantástico.

CAPÍTULO 5 – ENTRE A IMAGINAÇÃO E A REALIDADE: AS MUITAS POSSIBILIDADES DE PERCEBER O MUNDO

Em *A confissão*, Lúcio é autor da peça “Chama” e Ricardo é conhecido como o poeta das “brasas”; a amizade entre os dois é estabelecida e intensificada a partir da festa da americana fulva, festa que foi designada por Ricardo como “orgia do fogo” — uma experiência vivenciada por Lúcio, Ricardo e Gervásio.

Nessa festa, a americana pôs em prática a ideia que ela defendera um tempo antes, em uma conversa com um grupo de artistas, entre eles os três rapazes. Sua tese era “que a voluptuosidade é arte — e talvez a mais bela de todas” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 24) e seria um autêntico artista aquele que criasse uma obra de arte utilizando-se de sua própria volúpia, de todos os sentimentos e sensações que fazem parte da realidade, como o fogo, a luz, os sons, as cores, os aromas ainda não explorados.

O cenário da festa é luxuoso, carregado de artificialidade e provoca as mais inusitadas sensações, alucinações e delírios em todos os convidados. Trata-se mesmo de um cenário propício para criar a ilusão de fusão da matéria e do espírito como na própria fala do narrador: “Éramos todos almas” (Ibidem, p. 35).

Alguns detalhes esparsos logo que os três rapazes chegam à festa chamam a atenção do leitor. Primeiro, no relato que Lúcio faz dessa noite, entre as primeiras coisas que ele detalha, logo ao avistarem o palácio da americana, é a iluminação, que chama a atenção “através das cortinas vermelhas, de seda” (Ibidem, p. 29) — e o palácio parece iluminado “fantasticamente” (o que já sugere o caráter extraordinário, incomum, sobrenatural, da iluminação). A seguir, os três rapazes são recebidos à entrada por um lacaio, “como no teatro” (Ibidem, p. 30). A associação entre as cortinas vermelhas, a iluminação fantástica e essa última analogia entre o palácio e o teatro sugere o possível modo como Lúcio interpretou a festa: como uma representação teatral, com toda a magia que só o teatro é capaz de trazer em seu bojo e, por extensão, de estimular a plateia.

Não é só à entrada que é possível fazer essa analogia com o teatro. Logo que chegaram ao interior do palácio, depararam-se com um grande salão que eles definitivamente identificaram com um teatro e que Lúcio qualificou como “um espetáculo assombroso”:

Uma grande sala elíptica, cujo teto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por colunas multicolores em mágicas volutas. Ao fundo, um estranho palco erguido sobre esfinges bronzeadas, do qual — por degraus de mármore rosa — se descia a uma larga piscina semicircular, cheia de água translúcida. Três ordens de galerias — de forma que todo o aspecto da grande sala era o de um opulento, fantástico teatro (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 30).

Mais uma vez a qualificação da sala como “um opulento fantástico teatro”, como se, para Lúcio, ele próprio um dramaturgo, do palco só surgisse o sobrenatural. Além disso, é importante notar que a altura do teto, as “mágicas” volutas e outros detalhes que evocam o estilo barroco sugerem a elevação embriagadora do espírito, produzida pela catarse teatral.

Assim, a sugestão é de que a arquitetura da sala irá somar-se ao bailado das três moças e à dinâmica das luzes, cores e perfumes que compõem o cenário e tudo isso contribuirá para arrebatá-los em direção ao sortilégio da arte. Nesse sentido, a concepção carneiriana, segundo Martins (1997, p. 177), é a do teatro como um espaço propiciador de aparições ou como uma dimensão do real que se revela nos momentos de maior vibração subjetiva.

Um exame mais minucioso dessa representação no palácio da “americana fulva” levará à conclusão de que Sá-Carneiro empresta sua voz de “artista da palavra” a essa personagem feminina (possivelmente uma figura análoga às muitas mulheres satanicamente sedutoras que têm percorrido a literatura, como Salomé, por exemplo) e, por intermédio dela, verbaliza não só a sua concepção de arte, mas também a do Modernismo em geral.

Semelhante concepção foi enunciada pela primeira vez por Mallarmé, que, destituindo a arte de qualquer função que não seja a estética, identifica-a com o teatro. Diz Mallarmé (in MARTINS, 1997, p. 175) que “a Literatura [...] nos oferecerá um Teatro, cujas representações serão o verdadeiro culto moderno; um Livro, explicação do homem, que será o bastante para satisfazer os nossos mais belos sonhos.” Martins (1977, p.175) acrescenta que o Teatro é a arte de referência para

os modernistas portugueses, é “o lugar de coincidência da história e do poema”, “a dissolução dos gestos de arte na prática social”.

Martins aponta ainda a relação metafórica entre os poemas de Sá-Carneiro e o teatro e cita críticos, como Casais Monteiro, por exemplo, que veem *Dispersão* como um drama.

Segundo o mesmo autor, o teatro é também a metonímia da vida urbana na grande metrópole. Essa ideia está ilustrada na descrição do cenário que precede a apresentação da “Orgia do Fogo”. Os ambientes em que estão os convidados se assemelham a uma cena teatral ou a uma pintura da época, sem deixar de evocar também os retratos que Baudelaire faz da vida parisiense:

A sala enchera-se entretanto de uma multidão bizarrada e esquisita. Eram estranhas mulheres quase nuas nos seus trajos audaciosos de baile, e rostos suspeitos sobre as uníssonas e negras vestes masculinas de cerimônia. Havia russos hirsutos e fulvos, escandinavos suavemente louros, meridionais densos, crespos — e um chinês, um índio. Enfim, condensava-se ali bem o Paris cosmopolita — *rastaquouère* e genial.

Até à meia-noite, dançou-se e conversou-se. Nas galerias jogava-se infernalmente. Mas a essa hora foi anunciada a ceia; e todos passamos ao salão de jantar — outra maravilha (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 31).

Não é possível separar o teatro de um dos seus principais elementos cênicos, que é a máscara. Ainda no episódio da festa, a mudança de aspecto do ambiente, a referência à cortina ou o jogo de luzes sugerem que está sendo realizado o mesmo trabalho da máscara: velar e desvelar; ocultar e mostrar. Por exemplo, o ambiente que se acaba de descrever sofre uma mudança depois que os convidados voltam do jantar, como se uma máscara tivesse sido retirada para mostrar uma faceta ainda não revelada:

Ao entrarmos novamente na grande sala — por mim, confesso, tive medo... recuei... Todo o cenário mudara — era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos amarelos — não sei por que, pareceu-me assim, bizarramente —, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entretanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação. Declaro-me impotente para a descrever (Ibidem, p.31).

O jogo lúdico que a máscara possibilita, no espetáculo teatral, pode-se considerar que está presente no decorrer de toda novela, representado pelos numerosos episódios de ocultação e desvelamento (propiciados, por exemplo, pelo

jogo de luzes, pelas névoas e brumas que, num instante, toldam a visão do protagonista e depois lhe possibilitam o retorno à visão clara). Um episódio desse tipo é o do concerto de Narciso Amaral, já mencionado anteriormente.

Os desdobramentos também podem constituir um recurso cênico, uma vez que lembram novas cortinas que vão se abrindo à medida que a trama se desenvolve. O espetáculo da americana, por exemplo, repercute ao longo da narrativa, com o desdobramento de Ricardo em Marta, na ligação entre Marta e a americana — usa “meias de fios metálicos” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p78.), parecido com o que a americana usava “uma estreita malha de fios metálicos” (Ibidem, p. 30); como também na própria mudança de feição feminilizada de Ricardo, que estabelece uma conexão com a americana designada por Gervásio de *uma grande sáfica* (Ibidem, p. 27). Além disso, o palacete da americana transforma-se em um palco de teatro, que produz, juntamente com a encenação e o bailado, a sensação de fusão de espírito e corpo/arte e sexo vivenciada pelos espectadores.

Um outro exemplo é o de Ricardo, que, a partir do próprio desejo de ser outro, de vivenciar sentimentos ainda não experimentados, encobre-se com máscara e, em um jogo de teatralidade, constrói uma representação que estabelece uma relação entre ele e o outro mascarado que é ele mesmo.

Esse jogo de fingimento em que Ricardo encarna Marta, jogo do qual Lúcio participa, provoca incertezas e imprecisão na percepção do narrador: “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. De certo por ser o artista quem vivia mais perto dela” (Ibidem, p. 88).

A confissão de Lúcio, por mais uma razão, aproxima-se do teatro. Além das muitas referências que a narrativa faz ao teatro, pois esse gênero está integrado tematicamente à trama (Lúcio, como já foi dito, é dramaturgo; o desfecho é mobilizado por uma reação de fúria do protagonista diante da recusa do empresário em representar sua peça), a obra é altamente plástica. Desse modo, a plasticidade do espetáculo apresentado no palácio da americana expande-se por quase todas as páginas da novela, em ouro, em brasas e chamas, em luzes, brumas, criando um clima onírico e fantástico, propício para aparições e alucinações.

O bailado é outra arte que Sá-Carneiro elege como referência para seu trabalho criador. E, de certa forma, o movimento das dançarinas sugerem a

dinâmica que vai do real à imaginação e ao sonho. O “carrossel” traduz, conforme diz Sá-Carneiro em carta a Fernando Pessoa, seu desejo de viver a imaginação e pelo sonho; em outras obras, outras imagens, evocando movimento semelhante ao do carrossel, vão representar o mesmo ideal, confirmando a tematização desse elemento importante da infância, que é a fantasia. Em Sá-Carneiro, como diz Fernando Cabral Martins, trata-se “do desejo de exílio num mundo de transformações constantes, na liberdade interior das crianças. [O carrossel] é um símbolo que permanecerá, e se transformará nos textos futuros segundo vários modos de ser, de ‘rodopio’ a ‘torniquete’ ou ‘vórtice’” (MARTINS, 1997, p. 143).

Em *A Confissão*, o vocábulo “rodopio” aparece uma vez na forma adjetiva (visões luxuriosas de cores intensas, *rodopiantes* de espasmos...), depois aparece quando Lúcio encontra Marta pela primeira vez, logo que chega a Lisboa e, de fato, nesse episódio, ocorreu a ele um alheamento em relação ao plano da realidade. Essa mesma evasão ocorre nas duas outras incidências do vocábulo “rodopio”. A vez seguinte ocorre quando ele é assaltado pela tortura em relação à consistência e à realidade de Marta:

Cheguei a reear-me, não a fosse um dia estrangular — e o meu cérebro, por vezes de misticismos incoerentes, logo pensou, num rodopio, se essa mulher fantástica não seria apenas um demônio: o demônio da minha expiação, noutra vida a que eu já houvesse baixado (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 85).

E a última vez em que o termo aparece é no episódio em que ele vai seguir um Ricardo enlouquecido até o quarto de casal: “Sentia-me disperso de alma e corpo entre o rodopio que me silvava... tinha receio de haver caído nas mãos de um louco...” (Ibidem, p. 129).

Mas há outros vocábulos que trazem sentido semelhante, como “turbilhão”, “vertigem de ascensão”; mesmo a ideia de rodopio ou sua evocação aparece numerosas vezes, principalmente no episódio em que as bailarinas estão dançando. Um pequeno recorte é suficiente para ilustrar a ideia de rodopio, de movimento espiral, como se se estivesse deixando o plano da realidade em direção ao fantástico mundo da imaginação:

No palco surgiram três dançarinas. Vinham de tranças soltas — blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres,

oscilantes. Tênuas gazes rasgadas lhes pendiam das cinturas. Nos ventres, entre as blusas e as gazes, havia um intervalo — um cinto de carne nua onde se desenhavam flores simbólicas. As bailadeiras começaram as suas danças. Tinham as pernas nuas. Volteavam, saltavam, reuniam-se num grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas... Os cabelos da primeira eram pretos, e a sua carne esplêndida de sol. As pernas, talhadas em aurora loura, esgueiravam-se-lhe em luz radiosa a nimbar-se, junto do sexo, numa carne mordorada que apetecia trincar (Ibidem, p. 33).

No trecho acima, a sonoridade e a extensão de palavras como “oscilantes”, “volteavam”, “esgueiravam-se-lhe” parecem formar um desenho sinuoso, que evoca o ritmo do rodopio e a própria “vertigem da ascensão”. Tem o mesmo poder de sugestão o encadeamento de orações assindéticas no período seguinte: “Volteavam, saltavam, reuniam-se num grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas...”.

Assim, como foi visto até agora, Sá-Carneiro pretende, em *A confissão de Lúcio*, que a plasticidade esteja todo o tempo presente, inclusive por meio da dança. O visual, então, permeia toda narrativa. Ou melhor, não o visual apenas, mas todos os sentidos, por meio do recurso da sinestesia.

De fato, o que Sá-Carneiro põe em prática nessa obra é o Sensacionismo, teoria que ele e Fernando Pessoa desenvolvem e que Álvaro de Campos define da seguinte maneira:

Nada existe, não existe a realidade, apenas sensação. As ideias são sensações, mas de coisas não situadas no espaço e, por vezes, nem mesmo situadas no tempo. A lógica, o lugar das ideias, é outra espécie de espaço. Os sonhos são sensações com duas dimensões apenas. As ideias são sensações com uma só dimensão. Uma linha é uma ideia (PESSOA, 1966, p. 186).

Buscando aplicar essas ideias em que os dois amigos acreditavam, Sá-Carneiro lança mão, em sua obra, de sensações, sentimentos e sugestões. Produz uma narrativa constituída a partir dos sentidos e percepção de Lúcio, em que se misturam vida e arte.

Nela, tudo transpira arte, as cores, os perfumes, a luminosidade do palacete da americana, um ambiente diferenciado que estimula os sentidos dos convidados de tal modo, que eles não conseguem distinguir arte da realidade. E a vida espelha-se na arte da “Orgia do Fogo”, ao pensar em Marta também como arte, uma criação, que aos olhos de Lúcio é real, esposa de Ricardo, apesar dos seus

questionamentos. Tem-se uma fronteira quase que imperceptível entre representação e vida, entre ilusão e realidade.

Sobre o entrelaçamento entre vida e arte do artista finissecular, Arnold Hauser diz o seguinte:

Não só renuncia à vida por amor à arte, mas busca na própria arte a justificativa da vida. Considera o mundo da arte a única compensação para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada. (1995, p. 910)

A obra apresenta, por meio das personagens Lúcio e Ricardo, a concepção de arte como uma forma superior de existência e a fusão da realidade e do fazer artístico, tornando difícil distinguir, na obra, entre o que é arte e o que é realidade, uma vez que a realidade se apresenta com aparência de teatralidade com o mascaramento da relação entre os dois amigos e a ficção tomar aparência de realidade — no fato de aceitar como verdade que Ricardo tem uma esposa e ele próprio ser amante dessa mulher.

Com o desenrolar dos acontecimentos, Lúcio torna-se perturbado com sua relação com Marta, incerto sobre sua origem e sobre se ela de fato existia. Então, isola-se na tentativa de encontrar-se, de compreender seus sentimentos. Contudo a ida de Ricardo ao seu encontro e seu retorno à casa do amigo marcam sua volta para o mundo dos sonhos, do delírio, que o impossibilita estabelecer os limites entre realidade e imaginação. Portanto, não há garantia de lucidez, apesar de ele afirmar o contrário.

E, mais adiante, é possível confirmar esse estado de confusão mental do narrador: “E contudo sabia-me arrastado, deliciosamente arrastado, em uma nuvem de luz que me encerrava todo e me aturdiava os sentidos — mas não deixava ver embora tivesse a certeza de que eles me existiam bem lúcidos” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 79).

É possível considerar o surgimento da personagem Marta como criação de Ricardo. Essa hipótese se fundamenta nas conversas que Lúcio teve com Ricardo, nas angústias que o amigo lhe expressou, no medo de perder-se dentro de si mesmo, no sentimento de não poder possuir o objeto de seu desejo — ter alguém do mesmo sexo. Como disse o próprio Ricardo: “... E aí tem o assunto para uma das suas novelas: um homem que, à força de se encontrar, desaparece da vida — imigrado no seu mundo interior...” (Ibidem, p. 52).

A partir daí, a fantasia, as máscaras tomam conta da narrativa, a realidade divide espaço com a imaginação, o sonho, o delírio, provocando conflito entre o mundo real e o mundo fictício criado por Lúcio, vivenciado por Ricardo na figura de Marta, causando sofrimento e angústia para o dois amigos, por não se aceitarem como um ser comum, vivendo um drama de um mundo real.

A morte do amigo e o estranho desaparecimento de Marta causam um profundo sofrimento a Lúcio, tanto que os dez anos que ficou na prisão foram sentidos como um alívio para seu coração, como um momento de tranquilidade, um tempo de que precisava para recuperar-se das perdas.

O trauma ou a própria loucura podem justificar os muitos esquecimentos e incertezas do narrador, que seleciona os fatos que narra, omitindo alguns, imaginando outros, produzindo um relato obscuro e ambíguo, colocando essa função para o leitor, na abertura da obra, até mesmo por aceitar a possibilidade de estar louco, gerando, no leitor uma dúvida quanto ao estado mental da personagem.

Esses esquecimentos de Lúcio e sua maneira deformada de enxergar a realidade podem ser considerados um rompimento com a realidade, um modo de proteger-se dessa realidade que lhe causa dor e sofrimento. Freud (1978, p.144-145), em *O mal-estar na civilização*, coloca que um indivíduo, quando entra em choque com a realidade, pode “recriar o mundo e em seu lugar construir outro, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados aos seus próprios desejos”.

Pode-se pensar que Lúcio oscila entre sentir-se situado em um mundo imaginado, em que pode viver de experiências irreais, como um estado de delírio, criando outra dimensão da realidade, e o real, que é de sofrimento.

Alguns autores que analisaram a questão do duplo em *A confissão de Lúcio*, como Oscar Lopes e Dieter Woll (apud MARTINS, 1997) apresentam Lúcio como sujeito do desejo, Ricardo, o mediador e Marta, o objeto do desejo. Depois, há uma mudança na relação, passando Ricardo a ser o sujeito do desejo, Marta, seu mediador e Lúcio, o objeto de desejo. No primeiro, Lúcio deseja Marta por meio de Ricardo, que funciona como uma ponte. No decorrer da história, Ricardo deseja Lúcio por meio de sua projeção, de seu duplo.

Lúcio apresenta-se, na abertura da obra, como um sujeito desiludido, que se apresenta como inocente. Rank (1939, p. 44) coloca também que, nas histórias sobre o duplo, a morte do protagonista devida ao assassinato de sua segunda

personalidade equivale ao suicídio, uma vez que esse fato destrói a personalidade corporal que comporta a sua imortalidade.

Em *A confissão de Lúcio*, o narrador sugere sua inocência por meio desse raciocínio. Na cena do crime, quando Ricardo atira em Marta por esta ter sido a causadora da separação dos dois amigos, quem cai morto aos pés de Lúcio é o próprio Ricardo, já que Marta é o desdobramento de sua personalidade. Portanto, Lúcio tem diante de si uma situação inusitada, estranha, que não compreende.

O leitor pode chegar a outra interpretação a partir do texto. O narrador deixa bem claro na abertura da obra: “E são apenas fatos que eu relatarei. Desses fatos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca experimentei. Endoiçeria, seguramente” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho orientou-se no sentido de examinar a construção e o efeito de sentido do duplo na novela *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro. O foco principal estava voltado para a figura de Marta, que entra em cena na narrativa um ano depois do início da amizade entre Lúcio e Ricardo, em Paris. Marta é a mulher com quem, supostamente, Ricardo se casa. Ela já aparece como esposa dele, em Lisboa, por ocasião do primeiro reencontro entre os dois amigos. A indagação que motivou este trabalho foi a de propor se Marta seria o desdobramento de Ricardo ou uma projeção de seus desejos. Ou ainda, se ela seria fruto da imaginação de Lúcio.

Procurando dados para responder a essa questão, o primeiro capítulo concentrou-se em buscar informações teóricas sobre o duplo, desde seu conceito, que pode ser compreendido como duplicação, desdobramento. Entre as possibilidades de classificação do duplo como endógeno e exógeno, concluiu-se que o fenômeno do duplo que é objeto de *A confissão de Lúcio* é um caso de duplo endógeno, pois é originário da própria interioridade do *eu* (no caso, Ricardo).

Freud e Rank contribuíram com dados importantes no âmbito da psicologia, estudando a reação do indivíduo em relação a seus próprios recalques (foi o caso do ensaio de Freud, intitulado “O Estranho”) e à morte (Rank explica que o medo da morte, da destruição completa do *eu*, permitiu a criação do primeiro duplo do corpo: a alma imortal. Mas a morte também elimina a ilusão de ser outro, porque ela extirpa a sombra, o sonho, o fantasma, isto é, o duplo desse *eu*). Também foi enfocada a teoria de Todorov sobre o fantástico, destacando a diferença entre os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso.

O segundo capítulo deteve-se no estudo de Lúcio enquanto narrador em 1ª pessoa. Procurou-se examinar em que medida se pode confiar na palavra do

narrador-personagem, cuja onisciência é relativizada, no caso de *A confissão de Lúcio*, por causa de ele estar relatando fatos ocorridos dez anos antes e porque ele parece estar tendo problemas emocionais, sejam eles decorrentes de um distúrbio de natureza psicológica ou da própria realidade empírica.

O terceiro capítulo procurou focar a questão do duplo, o modo como foi tecnicamente trabalhado, o tema em questão na obra. Verificou-se que a dispersão, entendida como uma característica da modernidade, manifesta-se por meio da anulação, em Lúcio, da memória, da vontade, da sensação e da inteligência (MARTINS, 1997, p.233) daí a linguagem ser próxima da linguagem do sonho. Quanto ao duplo, partindo dos dados oferecidos pelos 12 poemas de *Dispersão* e, particularmente do poema intitulado “Como eu não possuo”, que traduz exatamente o conflito de Ricardo (“eu não tenho a mim mesmo, portanto não posso ter ninguém”), chegou-se ao ponto crucial que dá origem ao problema do duplo. Para Ricardo superar o obstáculo maior de sua vida, não conseguir ter amizade com pessoas do mesmo sexo que ele (como era o caso de Lúcio e de Sérgio Warginsky), só se se transformasse em uma mulher.

Aqui entra o elemento fantástico, pois não há possibilidade de explicar racionalmente a criação, por Ricardo, da parte feminina do seu *eu* (que é Marta), por meio da qual se relacionará com as pessoas que estima. Há outras ocorrências insólitas, mas o fantástico pôde ser identificado após a conclusão da análise, quando se viu que a hesitação tanto de Lúcio quanto do leitor persistiu até o final, ou seja, não foi possível, ao fechar o livro após a leitura, ter uma explicação racional e única para os conflitos. Esta foi a conclusão a que se chegou ao final do quarto capítulo, que foi dedicado ao exame do estranho e do fantástico no interior da narrativa.

Também se verifica que, depois que Lúcio se torna amante de Marta, ele próprio se torna duplo de Ricardo e passa a sentir-se como Ricardo. Ocorre, então, uma espécie de espelhamento e ele profere, muitas vezes, os mesmos enunciados que Ricardo proferira enquanto estavam em Paris.

No quinto capítulo, dedicado à oscilação entre Imaginação e Realidade no universo das personagens, constatou-se a influência que o Esteticismo e a efervescência cultural da Paris do fim do século XIX e início do século XX exerceram sobre os jovens artistas e intelectuais, a ponto de eles confundirem realidade empírica e ficção e tomarem uma pela outra. Também se verificou que essa dualidade é construída na narrativa, por meio do recurso de determinadas artes,

que, segundo pensava Sá-Carneiro, conseguem suprir as limitações da literatura (arte da palavra): o teatro, principalmente; a dança e a música

Quanto à indagação que motivou esta pesquisa, constatou-se que é impossível identificar, na figura de Marta, um ser que seja unívoco. Sendo a obra construída em uma linguagem simbólica, sinestésica, que tende mais para o onírico, e sendo narrada a partir do ponto de vista de um jovem que vai se tornando perturbado por razões impossíveis de identificar com total segurança, não é possível saber com total consistência sequer se Marta de fato existiu fora da ficção dos dois criadores.

BIBLIOGRAFIA

Obras do autor

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

_____. *A confissão de Lúcio*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, s/d.

_____. *Cartas a Fernando Pessoa*. São Paulo: Ática, 1958. v. 1.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Obras sobre o autor

BISCAIA, Maria Carolina Vazzoler. *A estética decadentista em 'A confissão de Lúcio' de Mário de Sá-Carneiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1960.

CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de "Amizade"*. Coimbra: Almedina, 1971.

CANDIAN, Ronério. *As máscaras em Mário de Sá-Carneiro*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença, 1963.

LOPES, Teresa Rita. Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo. *Revista Colóquio/Letras*, n. 4, p. 18-26, dez. 1971. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=4&p=18&o=p>>. Acessado em: 09 maio 2010.

LOUREIRO, La Salette. *A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1986.

MACHADO, Lino. O fantástico em *A Confissão de Lúcio*. *Revista Colóquio/Letras*, n. 117/118, p.61-66, Set.1990. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&p=61&o=p>> Acessado em: 09 maio 2010.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1997.

MORÃO, Paula. Tempo e memória na ficção de Sá-Carneiro. *Revista Colóquio/Letras*, n. 177/118, p. 67-72, Set. 1990. Disponível em: <<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&p=67&o=p>> Acessado em: 09 maio 2010.

PAIXÃO, Fernando (Org.). *Poesia: Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Narciso em sacrifício*. Cotia: Ateliê, 2003.

PIEIDADE, Ana Nascimento. *A questão estética em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

Bibliografia Geral

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRUNEL, Pierre. Duplo. In : BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Raul de Sá Barbosa et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CORTÁZAR, Julio. Poe e o poeta, o narrador e o crítico. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUNHA, Carla. Duplo. CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>>. Acesso em: 23 maio 2010.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.

FERREIRA, Aurélio B. H.. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FREUD, Sigmund. O estranho. *Obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Jayme Salomão. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.144-145.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte. 1980.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HANS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado de alemão de Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996,p.231.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000. p. 111-123.

JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte*. 2 ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. *O dualismo*. Trad. Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1972; 1994.

_____. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudo sobre a poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

MORETTO, Fúlvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEYRE, Henry. *A literatura simbolista*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix, 1983.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de autointerpretação*. São Paulo: Ática, 1966.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

QUADROS, Antônio. *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Lisboa: Europa-América, 1989.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. de Mary Bee Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Basílica, 1939.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas/São Paulo: Papyrus, 1991.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: LP&M, 1988.

TEZZA, Cristóvão. A construção de vozes no romance. BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: UNICAMP, 2001, p. 219-226.

_____. Sobre o autor e o herói: um roteiro de leitura. FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2007. p. 231-256.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.