

NOTÍCIAS DO ABISMO: MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E A CONFISSÃO DE LÚCIO

Pedro Eiras
Universidade do Porto

RESUMO:

Em *A confissão de Lúcio* (1914), Mário de Sá-Carneiro avalia todas as personagens através de uma escala rigorosa: entre o grau zero da desprezível burguesia e o ponto inefável do artista, Ricardo, Lúcio, Gervásio oscilam, como uma dolorosa “qualquer coisa de intermédio”. Se ninguém se pode furtar a ser avaliado nessa hierarquia, cada personagem deve, contudo, inventar um ponto de fuga, um contágio, a continuidade de si próprio num outro. Em suma, escrever-se outro – ou mesmo sacrificar a escrita à experiência superior do silêncio.

PALAVRAS-CHAVE:

Mário de Sá-Carneiro; *A confissão de Lúcio*; estética; metonímia.

ABSTRACT:

In *A confissão de Lúcio* (*Lúcio's Confession*, 1914), Mário de Sá-Carneiro places all of his characters on a precise scale: at the bottom is the despicable bourgeoisie; at the top is the artist, whose characteristics cannot be articulated. Ricardo, Lúcio and Gervásio oscillate between these points; they are the “something in the middle”. Although no one character can avoid being evaluated according to this hierarchy, nonetheless each character must invent a means of escape – the continuation of himself in the other. In short, he must write himself other – or even sacrifice writing for the superior experience of silence.

KEYWORDS:

Mário de Sá-Carneiro; *A confissão de Lúcio*; esthetics; metonymy.

1. O desejo e o abismo

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.
SÁ-CARNEIRO, Mário de, “7” (1994a, p. 14)

Este ensaio pretende descrever “qualquer coisa de intermédio”: uma confissão labiríntica – tão densa, elíptica e misteriosa que excede o simples “eu” civil de Lúcio Vaz e o leva a vislumbrar o Mistério. Ora, o Mistério, com maiúscula, é inominável: não cabe na linguagem. Se estamos perante uma confissão (um livro, a literatura), o Mistério é desejado e repellido. Se escrevo sobre *alguma coisa*, é porque falo no lanço de um desejo, mas também no cancelamento de um impossível.

Escrevo sobre personagens de Mário de Sá-Carneiro: Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro, Gervásio Vila-Nova, Sérgio Warginsky, e tantos outros, sem esquecer Marta ou a misteriosa americana fulva. A lista está incompleta, e já começam a ser muitos nomes. Mas começo por defender que todas estas personagens são avaliadas por Lúcio, o narrador, o confessando, sobre uma única régua. Na base, os burgueses, ou – como diz Sá-Carneiro – os lepidópteros, “Trigueiros, naturais, de bigodes fartos – / Que escrevem, mas têm partido político / E assistem a congressos republicanos, / Vão às mulheres, gostam de vinho tinto, / De peros ou de sardinhas fritas...” (1994b, p. 99; conservo a ortografia do poema tal como publicado em *Orpheu*, em 1915). Não há contradição, segundo “Manucure”, entre assistir a congressos republicanos e escrever: o desprezível republicano pode ser escritor; por isso, teremos de tratar esta palavra com suspeição. Em todo o caso, *A confissão de Lúcio* quase não perderá tempo com os lepidópteros: sabe que existem, mas decide ignorá-los, num gesto antidemocrático que aliás define a *doxa* geral do modernismo (cf. MERQUIOR, 1987).

No outro extremo da régua, o artista. Não este ou aquele artista com a sua obra assinada, o *curriculum* reconhecido pelos burgueses, o *best-seller* romântico ou realista; nem sequer o artista de uma vanguarda espectacular mas mecânica, apostada apenas em chocar o burguês (portanto, dependente dele); mas uma figura inominável, evanescente, que só se pode encarnar num êxtase (enlouquecendo, desaparecendo, morrendo) ou vislumbrar com suprema angústia. Ora, o artista não escreve. Recordo o poeta russo Zagoriansky, na novela “Asas”, de *Céu em fogo* (cf. SÁ-CARNEIRO, 1999): Zagoriansky persegue o poema perfeito; escreve, corrige, rasura; até que, um dia, maravilhado e louco, mostra ao narrador o seu velho caderno, misteriosamente em branco, como se o poema, ao atingir a perfeição, se tivesse evaporado. O “artista” sublima o “escritor”, liberta-se da escrita, perde as palavras e o jogo terreno do sintagma.

Aqui começam os limites da minha linguagem, se apenas consigo descrever o artista por via negativa – como acontece ao próprio Lúcio. De facto, *A confissão de Lúcio* é, toda ela, não a confissão de um crime (que alegadamente nem sequer aconteceu), mas a confissão da impossibilidade de escrever arte. A arte é o extremo invisível da escala, enquanto todas as confissões são visíveis, legíveis, intermédias. Por isso Lúcio escreve, e *confessa que escreve*. Porque escrever – outra vez este verbo! – é uma terrível falta, uma queda no abismo do tédio.

Na base da escala, o burguês sem desejo; no limite evanescente, o artista que se libertou da linguagem. Nas “zonas intermédias”, “entre cristais de inquietação” (1994a, p. 12), Lúcio vai dispondo as diversas personagens. Elas ocupam patamares diferentes; podem subir ou descer alguns degraus – soçobrando no lepidopterismo, ou tentando um voo para a arte inominável. Gervásio Vila-Nova, por exemplo, começa por parecer um artista inefável; mas Lúcio desmascara-o como falso artista (embora nunca um simples lepidóptero). Ora, o importante é que nenhuma personagem deixa de ter um lugar marcado *dentro* da escala de avaliação, como se ser sujeito a este juízo, estético e ontológico (estético *portanto* ontológico), fosse uma condição de existência no universo mental de Lúcio: existir é ser avaliado. E se cada um destes degraus é uma forma de ficar aquém, de falhar a arte, então existir é uma falha viva.

O próprio Lúcio é qualquer coisa de intermédio, autor e vítima de avaliações sempre prontas. Vejamos um diálogo com o altivo Gervásio Vila-Nova, que Lúcio ao mesmo tempo admira e desmistifica:

- Então, Lúcio, que lhe pareceu a minha americana?
- Muito interessante.
- Sim? Mas você não deve gostar daquela gente. Eu compreendo bem. Você é uma natureza simples, e por isso...
- Ao contrário – protestava eu em idiotice – admiro muito essa gente. Acho-os interessantíssimos. E quanto à minha simplicidade...
- Ah! pelo meu lado, confesso que os adoro... Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas... como também as sinto com os pederastas... com as prostitutas... Oh! é terrível, meu amigo, terrível...
- Eu sorria apenas. Estava já acostumado. Sabia bem o que significava tudo aquilo. Isto só: *Arte*. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 22)

As avaliações precipitam-se. Gervásio descreve Lúcio como lepidóptero (“natureza simples”), Lúcio defende-se (“protestava eu”) inutilmente (“em idiotice”) e, avaliado, tenta tornar-se avaliador: “Eu sorria apenas. [...] Sabia bem o que significava tudo aquilo. Isto só: *Arte*.” (Idem) Não a arte inefável, que Lúcio ainda nem adivinhava aquando deste diálogo, e que conhecerá através de Ricardo de Loureiro. Lúcio refere-se, aqui, a uma arte de simples provocação, negativa ou, na expressão nietzschiana, ressentida.

Ricardo também desenvolve uma rígida avaliação dos seus amigos. Relativiza as

capacidades de Lúcio, mesmo quando o elogia. Confidencia: “o meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez para entrever a minha. É já muito. Desejaria que fosse mais; mas é já muito.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 54). Sim, Lúcio é lúcido; o que “é já muito”, mas Ricardo “Desejaria que fosse mais”, derrubando logo Lúcio alguns degraus na escala. Começa a queda, que culminará no fim da novela, quando Ricardo exclamar: “– Ah! como te enganas... Meu pobre amigo! Meu pobre amigo!... Doido que eu era no meu triunfo... Nunca me lembrei de que os mais o não entenderiam...” (Ibidem, p. 119). Agora, a “alma rasgada” é apenas um dos “mais”: um burguês.

Mas as coisas complicam-se. Depois da discussão com Gervásio, Lúcio confessa: “Ah! como Gervásio tinha razão, como eu no fundo abominava essa gente – *os artistas*. Isto é, os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes [...], que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior”, e acrescenta: “Ora, se os odiava, era só afinal por os invejar e não poder ser como eles...” (Ibidem, p. 24). Perante Gervásio, Lúcio, escritor de novelas, defende-se como artista verdadeiro; a sós, ataca os artistas falsos, mas deseja ser como eles e confessa-se, afinal, um lepidóptero preso a convenções (a palavras). Conforme o contexto, varia o grau de verdade que Lúcio admite; e assim varia também o “ pilar da ponte de tédio” que encarna. Mas, seja qual for o compromisso assumido com a verdade, entre quedas ou ascensões, nunca podemos sair da escala.

Ricardo, por seu turno, também fraqueja, desejando uma confortável condição burguesa:

Em horas tranquilas, Ricardo punha-se-me a falar da suavidade da vida normal. E confessava-me:

– Ah, quantas vezes isolado em grupos de conhecidos banais, eu não invejei os meus camaradas... [...] Eu diligenciara, num esforço, descer até eles. Por último, consegui iludir-me. Fui feliz, instantes, creia... [...]

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

E, depois duma breve pausa:

– [...] Vocês, os verdadeiros artistas, as verdadeiras grandes almas – eu sei – nunca saem, nem pretendem sair, do vosso círculo de ouro – nunca lhes vêm desejos de baixar à vida. É essa a vossa dignidade. E fazem bem. São muito mais felizes... (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 46-47)

Páginas perigosamente enganadoras. Num momento de fraqueza, Ricardo faz de Lúcio um dos “verdadeiros artistas” – ele, Ricardo, que acabará a inserir Lúcio entre “os mais”. A ordem das personagens está aqui equivocada, mas nós, leitores, ainda não o sabemos; e a novela evoluirá no sentido de uma correcção, de uma triagem severa, separando artistas e lepidópteros. Por enquanto, a “suavidade da vida normal” é uma terrível (e lamentável) tentação. Ricardo atravessa a noite das “zonas intermédias”, para depois ressuscitar no inominável.

Uma escala: estranha máquina narrativa vertical, fechada na sua completude, e aberta no irrepresentável do artista; fixa nas condenações à lepidopteria, e maleável no modo como personagens sobem ao céu ou caem no abismo. Nessa lógica, um artista inefável pode ainda suspirar: “«A *maioria*, meu caro, a *maioria*... os felizes... E daí, quem sabe se eles é que têm razão... se tudo o mais será frioleira...” (Ibidem, p. 48). De facto, a arte inefável é uma tortura, mas uma tortura irresistível; como Ricardo diz ainda: “Só eu não deixo de pensar... O meu mundo interior ampliou-se – volveu-se infinito, e hora a hora se excede!” (Ibidem, p. 50).

O que é um mundo interior que se volve infinito? Talvez o infinito cancele perguntas como “o que é?”, impedindo-nos de responder. Eis-nos no extremo invisível da escala, que só os artistas inefáveis habitam: não a personagem civil Ricardo, *mas talvez* a sua criação Marta; não Gervásio, condenado a chocar lepidópteros, *mas decerto* a americana fulva; não o poeta russo Zagoriansky, que luta com as palavras do seu poema, *mas porventura* o poeta louco Zagoriansky, que já não é autor de poema algum. O outro, inefável, não escreve; não sabemos se é real; nenhum registo burguês preserva traços de Marta ou da americana fulva, evanescentes. Nenhum artista inefável tem bilhete de identidade, que é o documento que apresentamos perante a questão “o que é?”. O artista é aquele que não se pode definir.

Ora, *A confissão de Lúcio* é um “documento” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 13). Donde um paradoxo: eis um livro, feito de palavras, a descrever o que alegadamente não pode ser definido por palavras. A este nível, Sá-Carneiro tem ilustres antecessores e continuadores. Penso na tradição da narrativa de horror; por exemplo, “Os factos no caso do sr. Valdemar”, de Edgar Allan Poe (1845), ou “O depoimento de Randolph Carter”, de H.P. Lovecraft (1919). Em ambos estes textos, o narrador assiste à passagem de uma personagem para um local indefinível. O sr. Valdemar fala, mas fala de dentro da morte; e Harley Warren, investigador do oculto, depois de entrar num túmulo, comunica por um telefone portátil com o seu discípulo Randolph Carter, em bocados aterrorizados de frases.

São apenas dois exemplos de narrativas que enfrentam o limite do dizível. Se acedemos a confissões, que se querem verdadeiras e exaustivas, se nos concentramos na letra do texto, cada fragmento de frase de Valdemar ou Warren nos obriga a ouvir o inaudível, a ler o que não pode ser escrito. Quando, do túmulo, Warren diz a Carter, pelo telefone, “Malditas sejam estas *coisas* infernais – Legiões – Meu Deus – Safe-se! Safe-se! SAFE-SE!” (LOVECRAFT, 2003, p. 15), percebemos que o itálico, os travessões, a desarticulação da sintaxe do texto são apenas apontamentos que sobrevivem a um completo desmantelamento da linguagem.

Não sei se *A confissão de Lúcio* é uma história de horror, ou uma história fantástica; sei que o discurso de Ricardo enlouquecido no fim da novela é tão fragmentado e opaco quanto as frases de Valdemar ou Warren; e que, como estas malogradas personagens,

Ricardo se calará definitivamente antes de revelar os últimos segredos. Pelo contrário, narradores como Lúcio sobrevivem, e prometem contar toda a história, numa “exposição clara de factos” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 13). Enquanto a elipse, o silêncio, o indizível definem (?) Ricardo como um artista sublime, Lúcio jura contar toda a verdade, ou seja, narrar o inenarrável. Decide a sua própria queda no abismo, ao oferecer-nos uma confissão, coisa legível, “qualquer coisa de intermédio”.

O que seria um livro escrito por Ricardo? Sabemos que Ricardo trabalha num livro de poemas, *Diadema*. Mas nunca o leremos, e Lúcio nunca diz que destino vem a ter esse livro após a morte do autor. Pouco importa, porque a verdadeira criação inefável de Ricardo não é o livro, mas Marta. Com algum risco, proponho que Ricardo só escreve porque precisa de um pretexto para se refugiar no escritório, deixando Lúcio e Marta a sós. Não importa o que escreve (“mera” literatura), mas o que faz (o inefável). Que Ricardo escreva – é areia atirada aos olhos do leitor. Lúcio, pelo contrário, escreve uma confissão verdadeira, exaustiva, sincera, científica, isto é: burguesa. Como, de algum modo, *toda* a literatura, sugere Sá-Carneiro. Se as palavras são tangíveis e a verdadeira criação é inefável, então *escrever é permanecer burguês*.

Não podemos ler o livro de Ricardo; só a confissão de Lúcio, dolorosamente falhada. Escrever uma confissão é, segundo a lógica do texto, falhar, e precipitar-nos na queda, no abismo verbal. A melhor prova disso – é que as palavras de Lúcio não desaparecem, deixando as páginas inefavelmente brancas.

2. A vida e a literatura

Se tudo é escala entre a terra burguesa e o céu inefável da arte, se a condição intermédia é a mais dolorosa (porque o lepidóptero nem sequer sente a ânsia e o artista já a venceu), resta a Lúcio fazer explodir, de dentro, a vida que o prende. Lúcio não pode regressar à boçalidade lepidóptera, está demasiado acordado; nem atingir o céu inefável, que transcende as palavras de que se serve; mas, dentro da inevitável escala vertical, talvez possa dinamitar o degrau que ocupa.

Isto é: dinamitar a vida com literatura. Assim, Lúcio aprecia o Pavillon de Armenonville, “o célebre restaurante”, com o “seu cenário literário (porque o lemos em novelas)” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 53): tenta viver, não a vida, mas a literatura; em vez das coisas, fetiches sofisticados. Para, na embriaguez dessa sedução, tentar agora desfazer a diferença entre vida e arte, sublimar a escala da vida obrigatória numa forma de arte provocada; por isso Lúcio, lendo a Ricardo e Marta o manuscrito da sua peça de teatro, comenta: “pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade.” (Ibidem, p. 102). A realidade deve tornar-se drama, teatro, livro, escrita. Como se a escrita, esse mecanismo burguês, pudesse agora ser resgatada, confundida com o inefável.

Sublima-se a vida em arte durante, por exemplo, a *soirée* da americana: a “orgia do fogo”. Não posso comentar todas essas páginas de delicioso delírio. Relembro apenas a entrada de Lúcio num espaço que já não pertence à “mera” vida:

Pouco antes chegara-se a nós a americana e, confidencialmente, nos dissera:

– Depois da ceia, é o espectáculo – o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!

.....
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 porquê, 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. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 28-29)

Não se trata de um espectáculo, que preservaria a diferença entre espectador e objecto visto; mas de uma fusão entre espectador e espaço feérico, por uma rede de sinestésias, tão sedutoras quanto repulsivas (no fim da orgia, “Mulheres debatiam-se em ataques de histerismo; homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes...” (Ibidem, p. 33)). O “desregramento de todos os sentidos”, reivindicado por Rimbaud (cf. 1980, p. 186), faz-se numa torção violenta da semântica, quando o “perfume denso” é silvado por “*uma brisa cinzenta com laivos amarelos*” que “fustigava a carne”. Cruzam-se olfacto, visão, tacto; inventa-se um corpo *sentiente* que nada deve à anatomia científica: corpo sem órgãos, na metáfora de Artaud, e depois de Deleuze e Guattari. Por outro lado, quando a americana fulva seduz o fogo, não se trata de representar simbolicamente o domínio; mas sim de um verdadeiro ritual, que implica o sacrifício da bailarina: o modelo é de novo Artaud e o teatro da peste, mais do que Aristóteles e a tragédia purificadora.

A orgia do fogo actualiza o sonho wagneriano da *Gesamtkunstwerk*. Por outro lado, inventa um modelo de sala de espectáculo que os séculos XX e XXI não deixarão de perseguir. Pode ser sugestivo comparar a luz do salão da americana e a luz de uma discoteca descrita por Roland Barthes. Em Sá-Carneiro:

[...] essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão metereórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinhado, se projectavam sobre paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a.

[...] a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo. [...] essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos. [...] E depois – eis o mais bizarro, o mais esplêndido – nós respirávamos o estranho fluido. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 29)

E em Barthes, numa descrição da discoteca *Le Palace*, publicada em 1978, e integrada no livro póstumo *Incidentes* em 1987:

O grande material da arte moderna, da arte quotidiana, não será hoje em dia a luz? Nos teatros vulgares, a luz está ao longe, amortecida sobre o palco. No Palace, é todo o teatro que é um palco. A luz ocupa um espaço profundo, no interior do qual se anima e representa como um actor: um laser inteligente, de espírito complicado e requintado, como um apresentador de figurinos abstractos, produz traços enigmáticos, elipses, raios, cabos, galáxias, espirais. (BARTHES, 1987, p. 54)

...raios, cabos, galáxias, espirais – poderiam ser palavras de Sá-Carneiro; e também a inserção do espectador na cena, a complicação e o requinte, a adesão ao artifício da luz. Aproximam-se então o “laser inteligente”, barthesiano, e a luz que se sente, mais do que se vê, em Sá-Carneiro.

Por outro lado, só se assiste à orgia do fogo por convite, enquanto Barthes descreve uma discoteca acessível a qualquer cliente. Entre a narrativa de 1914 e a crónica de 1978, decerto algo muda na democratização do espectáculo: o sonho de Sá-Carneiro é elitista, a realidade de Barthes disponível; mas o fascínio mantém-se nos dois espaços. Mais um passo na secularização, e o próprio fascínio falhará. Penso numa discoteca descrita em *Cosmópolis*, de Don DeLillo. Num antigo teatro de Manhattan, dançam adolescentes inebriados por uma droga nova: “corpos numa dança ciclónica, e no palco e no fosso da orquestra mais corpos atirados de um lado para o outro sob uma torrente de luz acromática” (DELILLO, 2003, p. 134). Corpos anónimos; luz sem cor, apesar das possibilidades técnicas no século XXI. Doravante, na democratização do espectáculo e da diversão, a luz parece ser menos motivo de surpresa do que, quando muito, algum apaziguamento: “A fonte de luz situava-se na cabina técnica, acima do segundo balcão, irradiando ondas longas e frias de cinzento estriado. Para quem via do alto, a luz que jorrava sobre os participantes na *rave* exercia um certo efeito de clemência, contrabalançando visualmente o som ameaçador.” (Ibidem, p. 135). Contra Sá-Carneiro, nenhuma escala nesta “DERRADEIRA *TECHNO-RAVE*” (Ibidem, p. 134): nem lepidoteria nem arte, apenas uma monótona variedade de prazeres mortos.

Ora, há algum paradoxo na descrição da orgia do fogo. Mesmo que a americana proclame: “Depois da ceia, é o espectáculo – o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas ideias sobre a voluptuosidade-arte”, acrescenta: “Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!”. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 28). Esta *espiritualização* não deixa de negar o que Sá-Carneiro investe na representação do corpo. Durante a orgia, lemos: “Éramos só alma. *Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnis.*” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 32). Talvez a orgia assente afinal sobre uma matriz platónica e este episódio seja mais puritano do que quer parecer?

A orgia do fogo não seria então um acontecimento carnal e secular. O projecto descontrói-se com a irrupção de um espiritualismo puritano: escândalo no próprio projecto da orgia escandalosa.

Há um segundo paradoxo: a orgia do fogo parece ser decisiva para Lúcio e Ricardo, mas nem um nem outro voltam a falar dela. Quanto a Ricardo: “o poeta concluiu que tudo aquilo, mais lhe parecia hoje uma visão de onanista genial do que a simples realidade.” (p. 34). Enunciado estranhíssimo: fica por explicar quem seria o “onanista genial”, capaz de fantasiar a orgia: Lúcio? Ricardo? Gervásio? a americana? A fantasia dinamita a escala que subjuga Lúcios e lepidópteros; mas não sabemos a quem cabe o mérito (ou a loucura) da explosão. O texto continua:

Quanto à americana fulva, não a tornei a ver. O próprio Gervásio deixou de falar nela. E, como se se tratasse dum mistério d’Além a que valesse melhor 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 da nossa vida a outros mais fundamentais – e muitas vezes, em torno dum 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?* (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 34)

A orgia do fogo parece simplesmente coincidir com o encontro de Lúcio e Ricardo; só é narrada porque *calhou* acontecer na mesma noite em que começou aquela amizade – uma amizade maior, enfatiza Lúcio, do que quaisquer rituais e sinestésias. Os elogios hiperbólicos à orgia do fogo são de repente relativizados quase com desprezo. Na verdade, estes parágrafos parecem dominados por um recalçamento voluntário: “como se se tratasse dum mistério d’Além a que valesse melhor não aludir – nunca mais nos referimos à noite admirável”. Se Lúcio se impôs esse silêncio, resta saber que outros conteúdos são aqui estrategicamente silenciados.

Desde *Die Traumdeutung*, Freud defendeu que o encadeamento de quaisquer elementos díspares num sintagma deve ser lido como significativo: se o narrador refere dois conteúdos oníricos um após outro, esta sequência tem um significado (que não está presente em nenhum dos conteúdos por si só). Assim, não basta dizer que Lúcio fica fascinado com Ricardo *na noite em que* assistiu à orgia do fogo; é preciso dizer que Lúcio fica fascinado com Ricardo *por causa* da orgia do fogo. Lúcio sabe-o, e é talvez por isso que passa a desprezar tudo quanto até aqui o inebriou.

Tento explicar esta intuição de leitura a partir de outro exemplo. Em *A Room with a View*, de E.M. Forster (publicado em 1908), Lucy visita Florença, acaba de comprar algumas reproduções de quadros; está na Piazza Signoria, num entardecer fantasmagórico,

quando dois italianos começam a lutar por causa de uma dívida; um é esfaqueado, um fio de sangue cai pela sua boca; surge uma multidão, que leva o homem moribundo para a fonte; o narrador diz: “Mr. George Emerson happened to be a few paces away, looking at her across the spot where the man had been” (cf. FORSTER, 1995, p. 33); Lucy desmaia; quando retoma os sentidos, está nos braços de George, que a levará para fora da praça. Começa uma paixão de que nenhum dos dois está ainda consciente; em todo o caso, ambos sabem que a perturbação que sentem não tem a ver com o homem morto, mas com outra coisa, desconhecida.

E contudo, *houve* um homem morto; a Piazza no crepúsculo; sangue. Se a narração assume que George Emerson “happened to be” nos mesmos local e instante que os italianos em luta, se pessoas díspares se encontram por acaso, as consequências do acaso já não são ocasionais. Por isso, Lucy não se apaixona *no dia em que* um italiano foi morto, mas apaixona-se *porque* um italiano foi morto, *porque* estava enfeitiçada pelo crepúsculo, *porque* viu sangue, *porque* – onde travar a lista de causas? Lucy é uma rede de imponderáveis, ponto frágil de cruzamento de infinitos sintagmas: ela recebe e transporta um mundo inteiro na paixão por George. A narração assume, então, um paralelismo: “she, as well as the dying man, had crossed some spiritual boundary” (Ibidem, p. 34). A frase abre para uma conclusão mais lata: que *outros* incontáveis paralelismos, causas, consequências Lucy recebe, dá, troca inconscientemente com o mundo em torno?

Também Lúcio e Ricardo recebem, na amizade recém-iniciada, o peso da orgia do fogo: um peso recalcado, se nunca mais falam da *soirée*; mas o retorno do recalcado pode ser tanto mais violento quanto mais profundo o recalçamento. Então, se a orgia do fogo permanece invisível e presente, recalcada e retornante, toda *A confissão de Lúcio* que se segue pode ser uma (con)sequência da orgia, que deixa de ter um fim assinalável. A orgia não termina, apenas se oculta; e prossegue, transfigurada, no resto do livro, isto é, no resto da vida de Lúcio. Como reconhecê-la? Se, por exemplo, Lúcio escreve uma peça de teatro intitulada *A chama* (cf. SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 114), muito tempo depois da *soirée*, será esta *chama* uma tentativa de repetir a orgia do *fogo*? A restante vida de Lúcio será a tentativa de viver a orgia, parte 2? E Marta, criada por Ricardo, não será a invenção de uma nova americana fulva, capaz de domar o fogo?

3. A metonímia e a sexualidade

Se a orgia permanece mesmo depois de acabar, se todas as unidades discretas do mundo se encadeiam num sintagma único, caótico e organizado, como delimitar qualquer acontecimento, pessoa, gesto? Como dizer que a *soirée* da americana acaba e a amizade entre Lúcio e Ricardo começa, se a amizade for uma tentativa de prolongar e perpetuar a orgia? Como indicar qualquer fim ou começo? Por exemplo: como delimitar Ricardo e Marta? Podemos depreender da confissão de Lúcio que Marta foi criada por Ricardo:

Marta não existia antes de Ricardo e, de algum modo, não existe fora de Ricardo (por isso, no crime final, o único cadáver que resta é de Ricardo, o criador). Considerarei que Marta não é sequer uma metáfora de Ricardo, mas o seu devir-feminino, a sua expansão noutra corpo e noutra sexualidade. Assim, Marta é uma metonímia de Ricardo, do mesmo modo que a amizade entre Ricardo e Lúcio é uma metonímia da orgia do fogo.

Gostaria de tirar daqui várias conclusões. Em primeiro lugar, considero que esta é a solução de Ricardo. Após a orgia do fogo, ele está angustiado, descrente; contactou com uma extraordinária explosão de sentidos e desejos, mas confessa:

as minhas próprias ternuras, nunca as *senti*, apenas as *adivinhei*. Para as sentir, isto é, para ser amigo dalgém (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 duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.* (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 54-55)

Evitando as elipses pudicas de Ricardo, traduzo a sua frase assim: *eu só poderia ser amante de um homem se eu fosse uma mulher* (como fantasia um poema de Sá-Carneiro: “Feminina” (2001b)). O axioma nunca discutido de *A confissão de Lúcio*, aliás extremamente puritano, diz que só pode haver posse entre dois sexos diferentes; ora, dada esta cosmovisão, o devir-mulher de Ricardo seria uma libertação.

Quem é Marta? Segundo Lúcio, “Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, *fugitiva*. O seu olhar azul perdia-se de infinito, nostalgicamente.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 60). A tradição crítica considera muitas vezes que Marta é uma criatura metafísica, na tradição da literatura fantástica do século XIX, ou um delírio de Lúcio. Fernando Cabral Martins já avaliou a pertinência dessas leituras no seu imprescindível *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, lembrando que descrever a narrativa de Lúcio como o discurso de um louco implica transformar “a narrativa fantástica num exercício naturalista de análise de uma patologia social” (MARTINS, 1994, p. 232). Ora, se é certo que “Lúcio pode viver um delírio, de que faz a confissão. O que estaria dentro da linha naturalista” (Ibidem, p. 234), Cabral Martins considera também possível que Marta exista, “ainda que Lúcio afirme o contrário”: nesse caso, “toda a história que [Lúcio] inventa pode ser o delírio desculpabilizador de um assassinato” (Ibidem, p. 235).

O que me parece extraordinário em *A confissão de Lúcio* é a oportunidade e mesmo a exigência de todas as leituras em simultâneo, quer pressuponham que Marta existe, quer sugiram que Marta é um delírio ou uma criatura fantasmagórica, deixando o leitor num impasse hermenêutico por sobreposição dialógica de exegeses (como o sujeito do poema “A queda”, o leitor poderia dizer: “Morro à míngua, de excesso.” (SÁ-CARNEIRO, 2001a, p. 47)). A impossibilidade de decidir por uma leitura única não é um

acidente do texto, mas o cerne da própria crise modernista da interpretação, a retirada do sentido presente a si próprio. Ora, neste cruzamento de leituras, e recuperando a lógica da metonímia no universo de Lúcio, gostaria de acrescentar uma tentativa de interpretação de Marta, em clave materialista: Marta é Ricardo travestido.

Se tanto Lúcio como Ricardo consideram que só pode haver posse entre sexos diferentes, um deles tem de “devir” mulher. Ora, eis como Lúcio descreve Ricardo após uma longa separação: “As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – *feminilizado*, eis a verdade” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 57). Por outro lado, diz de Marta: “As suas feições escapavam-me como nos fogem as das personagens dos sonhos. E, às vezes, querendo-as recordar por força, as únicas que conseguia suscitar em imagem, eram as de Ricardo. Decerto por ser o artista quem vivia mais perto dela.” (Ibidem, p. 83). Esta última tentativa de explicação parece tardia e artificial: não é por Ricardo viver perto de Marta que Lúcio pensa em Ricardo; Lúcio pensa em Ricardo porque *sabe* que Marta é Ricardo, “*feminilizado*”.

Lúcio sabe, mas recalca, histericamente. Se não recalcase, teria de assumir que ele, homem, possui outro homem – o que é insuportável na sua cosmovisão. Para recalcar o intolerável, envolve-se numa confissão dúbia, tratando Ricardo e Marta como entidades diferentes (isto é, Lúcio aceita mais depressa a ideia de adultério do que a ideia da sua homossexualidade). Claro que uma narrativa histórica como esta acaba por trair-se; e, ao tentar manter a verosimilhança, acaba por parecer um texto fantástico. Nenhuma metafísica, portanto, mas só um discurso em análise. Conteúdo manifesto: Ricardo conheceu Marta, casaram, Marta trai Ricardo com Lúcio, num momento de loucura Ricardo mata Marta mas inexplicavelmente a única vítima é Ricardo. Conteúdo latente: Ricardo e Lúcio desejam-se, Ricardo traveste-se de mulher, Ricardo ama Lúcio, num momento de loucura Lúcio mata Ricardo (ou Ricardo suicida-se). É preciso desafiar a letra do discurso de Lúcio, que não passa de um sintoma histórico, apesar da sua provável boa-fé.

Lúcio falha na confissão, Ricardo vence na metonímia. E se há neste livro uma escala vertical inescapável, se todas as personagens se subordinam a um juízo que as coloca num estádio intermédio, entre a lepidopteria e a arte inefável, penso agora que a capacidade de metonímia, disfarce e sedução permite soluções criativas. Ricardo atravessa a angústia, fraqueja, deseja ser um lepidóptero; mas, depois de inventar uma metonímia de si próprio, depois de assumir um devir-mulher, excede definitivamente, soberanamente, a escala do mundo.

Postscriptum

Talvez não seja só Ricardo quem se liberta. Se, em jeito de *postscriptum*, abrir a possibilidade de uma metonímia infinita, *A confissão de Lúcio* começa a desfazer todas as identidades. Eis como Lúcio descreve Sérgio Warginsky, amigo de Ricardo:

Alto e elançado, o seu corpo evocava o de Gervásio Vila-Nova que, há pouco, brutalmente se suicidara, arremessando-se para debaixo dum comboio. Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar – os cabelos, dum loiro arruivado, caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. [...] Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 61)

Sérgio é amigo de Ricardo; semelhante a Gervásio; e mais feminino do que Marta – que por seu turno é Ricardo travestido. Em suma: já não sei quem é Sérgio Warginsky, ou qual o seu sexo (mas já vimos que *saber quem, saber qual* são precisamente as operações epistemológicas que o discurso paradoxal de Lúcio quer impossibilitar). Quanto a Lúcio, sente um misto de atracção e ciúmes por Sérgio Warginsky. E quando possui Marta, diz: “Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu.” (Ibidem, p. 96). Possuindo Marta (isto é, Ricardo travestido), Lúcio satisfaz também a fantasia de possuir Sérgio e os outros amigos. Quem possui a parte possui o todo: é, de novo, a lógica da metonímia (ou, neste caso específico, da sinédoque).

Mas podemos ir mais longe. Observo os nomes: Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro, Gervásio Vila-Nova, Sérgio Warginsky; e também Santa-Cruz de Vilalva, Roberto Dávila, Luís de Monforte, Raul Vilar. Todos estes nomes se assemelham foneticamente, numa disseminação do /l/ e do /v/ que estão logo no nome “Lúcio Vaz”:

Lúcio Vaz

ricardo de Loureiro
gerVásio ViLa-noVa
sérgio Warginsky
santa-cruz de ViLaLVa
roberto dáViLa
Luís de monforte
rauL ViLar

A disseminação atinge ainda a americana fuLVa. E a própria Marta que, num brevíssimo aparecimento na novela “Ressurreição” (SÁ-CARNEIRO, 1999, p. 223), se chama Marta de VaLadares. Nesta leitura forçosamente especulativa, todas as personagens podem surgir como uma disseminação, ou metonímia generalizada, de Lúcio Vaz, o narrador que insiste na objectividade do seu discurso, afinal delirante.

Como poderíamos sustentar agora esta disseminação, nós – que apenas temos Lúcio como guia, e que já não podemos acreditar em Lúcio? Como ler? E como parar de ler? Como deixar de ler em cada nome todos os outros nomes? Como ler, por exemplo, o nome de Sérgio Warginsky, esse homem tão feminino que, diz Lúcio, “se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta”? Porque, se a “Warginsky” retirarmos a terminação russa, lemos, em Wa(r)gin(sky), Vagina. E Marta, a mulher que não existe – como não ler agora, em Marta, *morta*?

Como cristalizar a letra, sustentar o processo infinito da metonímia, evitar o abismo de uma leitura cúmplice, sob risco de delírio? Como deixar de adivinhar, na lei da escala entre lepidópteros e artistas, a loucura da letra que confunde tudo e todos na anarquia do desejo, da metamorfose? Como ler, como deixar de ler Mário de Sá-Carneiro?

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. *Incidentes*. Lisboa: Quetzal, 1987.
- DELILLO, Don. *Cosmópolis*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- FORSTER, E.M. *A Room with a View*. New York: Dover Publications, 1995.
- LOVECRAFT, H.P. *Os demónios de Randolph Carter*. 3. ed. Lisboa: Estampa, 2003.
- MARTINS, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. Sobre a doxa literária. In: _____. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 100, p. 7-18, nov.-dez., 1987.
- POE, Edgar Allan. Os fatos no caso do sr. Valdemar. In: _____. *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 358-367.
- RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny, de 15 de maio de 1871. In: *Rimbaud. Cros. Corbière. Lautréamont. Oeuvres Poétiques Complètes*, Paris: Robert Laffont, 1980. p. 185-189.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. 16 e 7. *Orpheu*, ed. fac-similada dos três volumes. 2. ed. Lisboa: Contexto, 1994a. v. 1., p. 12 e 14.
- _____. Manucure. *Orpheu*, ed. fac-similada dos três volumes. 2. ed. Lisboa: Contexto, 1994b. v. 2., p. 98-107.
- _____. *Céu em fogo*. Oito novelas. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- _____. A queda. *Poemas completos*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001a. p. 47.
- _____. Feminina. *Poemas completos*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001b. p. 144.
- _____. *A confissão de Lúcio*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

MINICURRÍCULO:

Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Publicou os livros de ensaio *Esquecer Fausto* (Prémio Pen Clube Português de Ensaio 2005); *A moral do vento*, sobre Gonçalo M. Tavares; *A lenta volúpia de cair*, sobre poesia portuguesa do século XX; *Tentações*, sobre Raul Brandão e o Marquês de Sade; e *Um certo pudor tardio*, sobre os “poetas sem qualidades”; os livros de crónicas sobre literatura *Boomerang* e *Substâncias perigosas*; e numerosos ensaios dispersos nas áreas da literatura, ética, estudos interartes.