

# O (im)possível homoerotismo de Mário de Sá-Carneiro

Rafael Santana  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Resumo

Leitura de *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro a partir do arquétipo blanchotiano que assinala a impossibilidade do amor de Orfeu e Eurídice em termos diurnos ou, se quisermos, objetivos. A impossibilidade do amor será, inversamente, a possibilidade da arte e do artista, que se realizam na sua destruição.

**Palavras-chave:** Mário de Sá-Carneiro; Modernismo; Orfeu e Eurídice.

## Abstract

We read *A confissão de Lúcio* by Mário de Sá-Carneiro from the Blanchotian archetype that points out the impossibility of love between Orpheus and Eurydice in daytime (rather objective) terms. The impossibility of love will be, conversely, the possibility of art and that of the artist, which fulfil themselves on its destruction.

**Keywords:** Mário de Sá-Carneiro; Modernism; Orpheus and Eurydice.

Há amores concretos; há amores que só se realizam enquanto projeção do imaginário; há amores construtivos; há amores destrutivos; há amores possíveis e há amores impossíveis. Sobre os impossíveis do amor e da linguagem discorre grande parte da história da literatura. É pois desses impossíveis ou dessas impossibilidades que também venho falar. Da perspectiva sintomatológica a partir da qual era compreendido na Antiguidade clássica à indagação filosófica do seu paradoxo essencial e/ou existencial, o amor – na mitologia, na filosofia e na arte – é não raro a irrupção discursiva do seu próprio desconcerto, ou melhor, da sua natureza desconcertante e desconcertada. Filho de Póros, deus da abundância, e de Penía, deusa da miséria, o amor é a um só tempo a riqueza e a pobreza; é simultaneamente a mais sublime e a mais degradante das experiências humanas; é enfim um constante estado de contradição. Não por acaso de amor falam reiteradas vezes os poetas, seres ultrasensíveis, que sabem que amar é antes de tudo viver em estado de poesia. Mais do que isso: que sabem que amar é assumir para si próprios os estados oximóricos da poesia. Aventura radical. Senda sedutora e sem regresso possível! Voluntário encontro com a morte... Perdidos nos labirintos da *poiesis*, da criação, os artistas morrem para renascer na linguagem. Pedagógico, é disso que dá conta o mito de Orfeu. E disso também sabem os poetas

que, na aurora do século XX português, se autodenominaram propositadamente de geração de *Orpheu*, eleição arriscada mas assaz consciente do seu alto preço.

Assumir o mito de Orfeu é negociar com a morte. Na esteira deste pensamento, Eduardo Lourenço assinala:

A mitologia não é inofensiva. Assumir por sua conta o mito de Orfeu significava tomar a sério com todas as consequências imprevisíveis o papel da poesia no destino humano. Transformar a existência em existência poética, apoderar-se dos poderes que, sabiamente, talvez, a mitologia confere apenas a um semi-deus e tentar dominar com eles as várias faces de um destino adverso até converter toda a realidade em realidade poética não era, não é, uma aventura vulgar. A importância única da geração de *Orpheu* reside nessa aceitação sem limites da seriedade da poesia, ou, se se prefere, da poesia como realidade absoluta (2003, p. 47).

Em documentário recente, intitulado *O estranho caso do Mário de Sá-Carneiro* (2016), e exibido na RTP2 no contexto das comemorações do primeiro centenário da morte do autor de *Dispersão*, Eduardo Lourenço retoma estas suas reflexões, sinalizando: “Nem o maior, nem o menor, nem no meio dos poetas, mas aquele que levou o mito da poesia mais longe e morreu em função desse mito.” E continua: “Ele não se define por nada senão que a poesia é a quintessência da realidade humana.” Postas essas considerações, começo por levantar uma tese: *a obra de Sá-Carneiro é um laboratório em que se ensaiam as diversas possibilidades de ser um artista moderno*. É preciso ponderar que compreendo o vocábulo *moderno* a partir da noção baudelairiana da arte como desvio, como transgressão do Belo tradicional e, em alguma medida, como manifestação do desdém e da frivolidade do *dandy* para com a pauta de valores que norteava – e de certo modo ainda norteia – o mundo burguês, a saber: a família conjugal, o matrimônio e a ética do trabalho.

Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire considera o dandismo como o último gesto de heroísmo da Modernidade, de uma Modernidade escrita e experimentada em ambivalência, isto é, em sedução e em repulsa a um só tempo. Não por acaso Antoine Compagnon o classifica como um antimoderno e pondera: “[...] não há moderno sem antimoderno. [...] Os antimodernos são os modernos em liberdade” (2011, p. 19). Por outras palavras: para Compagnon, os antimodernos não seriam outros senão os modernos, “os verdadeiros modernos, aqueles que o moderno não engana, aqueles que sabem” (2011, p. 12). Sabem de quê, pergunto-me? Ora, sabem da falácia

dos projetos liberais e dos engodos da ciência. Sabem aguda e dolorosamente que a utopia de um mundo mais justo e igualitário não passa de mero palavreado vazio sob a capa dos “bons valores”. Daí que a arte moderna se inscreva sob o signo da heresia e se reúna em torno de “uma mesma visão de mundo inspirada pela ideia do mal” (2011, p. 22). Consoante as propostas do teórico francês, o autêntico Modernismo sempre foi antimoderno, o que significava a vivenciação dos paradoxos da Modernidade num misto de fascínio e de agonia por parte dos seus artistas. Com a sua postura antidemocrática, com a sua rejeição declarada à plebe e com a sua altivez intelectual – formas outras de resistência –, os antimodernos, nas palavras de Compagnon, “não são quaisquer adversários do moderno, mas os pensadores do moderno, seus teóricos” (2011, p. 28).

Regresso à minha tese e defendo portanto a ideia de que, embora Mário de Sá-Carneiro nunca se tenha dedicado à produção ensaística propriamente dita, ele é, junto com Fernando Pessoa, um dos grandes teóricos do Modernismo português; defendo ainda a hipótese de que as questões teóricas que levanta estariam expressas no seio da sua própria escritura e de que a pergunta que por sobre ela paira não é outra senão esta: *O que é ser um artista moderno?* Não por acaso todos os personagens do seu universo ficcional são seres hipersensíveis, tocados pela nevrose (nervos à flor da pele), tão à moda *fin-de-siècle*, e mesmo o Professor Antena, estranho cientista, foi aquele que afinal morrera em prol da sua arte. De *Princípio* a *Céu em fogo*, de *Dispersão* aos *Últimos poemas*, o tema do artista que se autodestrói com vista à plena realização da sua obra-prima é uma constante em Sá-Carneiro. E para ser ainda mais específico, eu diria que o Esfinge Gorda gostava de pensar a questão do artista – e da obra – que só se realizam a partir da sua destruição.

*A confissão de Lúcio*, novela que Sá-Carneiro publicara em 1913, retoma os temas da morte e do suicídio – já anteriormente explorados no conjunto ficcional de *Princípio* (1912) –, atrelando-os ambos ao mistério que lhes é concernente. Começo a minha análise desta narrativa por um questionamento acerca do seu título, uma vez que o vocábulo *confissão* pressupõe a declaração, o esclarecimento ou a revelação de um fato desconhecido nos seus pormenores. Abrindo a sua obra com um estranho prólogo, Lúcio, após ter cumprido dez anos de cárcere, decide fazer uma insólita declaração em que confessa não a sua culpa mas a sua inocência. Urdido *em oximoro*, o discurso confessional do narrador-autor muito se distancia da noção da subjetividade romântica,

em que a palavra do “eu” é não raro portadora de uma verdade inspirada ou o lugar donde se narra coerentemente o mundo. Texto inscrito na linha das correntes modernistas, *A confissão de Lúcio* dilacera a noção da *sinceridade*, intrínseca à narrativa de cariz burguês, e investe na escritura e na palavra autoral como *fingimento*, como teatralidade, como jogo de linguagem. Do ponto de vista da lógica ou mais precisamente da utilidade, a confissão que Lúcio decide escrever após ter cumprido integralmente a sua pena já de nada vale, uma vez que não pode servir nem sequer como atenuante de uma sentença judicial que já foi de todo executada. Vindo confessar paradoxalmente a sua inocência, Lúcio é no entanto um “eu” consciente da absurdidade e da “inutilidade” do seu discurso pseudodocumental, que só faz exacerbar a noção da inviabilidade da defesa.

E àqueles que, lendo o que fica exposto, me perguntarem: “Mas por que não fez a sua confissão quando era tempo? Por que não demonstrou a sua inocência ao tribunal”, a esses responderei: – A minha defesa era impossível. Ninguém me acreditaria. E fora inútil fazer-me passar por um embusteiro ou por um doido... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 351).

Toda marcada pela impossibilidade, pela lógica do absurdo, a narração de Lúcio configura-se como uma *verdade inverossímil*, como uma *realidade irreal*. Longe de tecer a sua confissão a partir de um discurso assertivo, o narrador-autor da novela não manifesta certeza alguma acerca daquilo que relata, escolhendo muitas vezes o viés do *inverossímil da verdade* e da *irrealidade da realidade*. Estranhos caminhos elege aquele que diz querer narrar apenas a veracidade dos fatos, compondo um mero documento e não um texto literário!

Em *A confissão de Lúcio* Mário de Sá-Carneiro investe na palavra do narrador como *discurso intencional do mistério*, revelando o quanto a aposta na perpetuação das incógnitas é capaz de possibilitar o trabalho de recriação da vida através da arte. Ora, essa mudança na postura do narrador aparecia já no Decadentismo e no Simbolismo e aponta como que para uma “descrença nas formas tradicionais de conhecimento e representação da realidade, como a ciência, a filosofia e a própria literatura” (BARCELLOS, 2007, p. 107). Atentando para as armadilhas de um discurso em primeira pessoa, somos capazes de perceber a extrema ironia que perpassa todo o texto

de *A confissão de Lúcio*, esquivando-nos assim dos ludíbrios de um narrador trapaceiro, que insiste em declarar o caráter meramente documental do que escreve.

[...] 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.

Uma coisa garanto porém: durante ela não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incharacterístico. Em casos como o que tento explanar, a luz só pode nascer de uma grande soma de fatos. E são apenas fatos que eu relatarei. Desses fatos, quem quiser, tire as conclusões [...] (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 352).

O alerta está dado: para aquele deseja fazer uma exposição clara de fatos, como quem compõe um mero documento, o caminho escolhido é o menos adequado, o mais estranho. Desde o princípio, Lúcio adverte o leitor arguto de que a sua confissão, apesar de se querer “documental”, não é escrita sob a ótica da lucidez, resultando num discurso assinalado pela *incoerência*. Os supostos fatos que narra somar-se-ão ao longo da narrativa, e caberá àquele que a ler tirar as suas próprias conclusões. O leitor menos arguto buscará talvez a veracidade do narrado; o leitor desconfiado, por seu turno, logo perceberá que a soma dos fatos relatados não leva a um resultado que se encerra, atentando deste modo para a ironia e para a malícia de um sujeito que urde o seu discurso a partir de dúvidas, incertezas e reiteradas expressões dubitativas mas que insiste em afirmar dizer apenas “*a verdade – mesmo quando ela é inverossímil*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 352; grifos do autor). Noutros termos: em *A confissão de Lúcio*, não obstante o narrador-autor, no prólogo do livro, queira convencer-nos de que o seu discurso está pautado na verdade, ou seja, de que a sua confissão nada mais é do que um simples documento, o leitor desconfiado cedo se dá conta de que tal afirmação não passa de um inteligente exercício do paradoxo, tão ao gosto decadentista, e de que esta narrativa se apresenta sobretudo como *ludus*, teatralização, jogo cênico.

Como um relato de memórias, cabe frisar ainda que *A confissão de Lúcio* desenvolve-se a partir da ideia de uma escrita em processo de formação, como se fosse uma urdidura que se constrói residual e fragmentariamente, à medida que Lúcio, o narrador-personagem da estória, se recorda do seu passado. Rememorando caoticamente os acontecimentos pretéritos, Lúcio articula uma narrativa que rompe com todas as fronteiras lógicas, contestando através do exercício escritural as formas mais

tradicionais de conhecimento, dentre elas a ciência. Enveredando discursivamente pelos labirintos do inconsciente, Lúcio apresenta-nos o campo das lembranças como um lugar que foge à racionalidade e investe no relato mnemônico enquanto mistério que se opõe à lógica científica.

Aqui, não é o meu intuito promover uma análise freudiana ou psicanalítica de *A confissão de Lúcio*, muito embora proponha uma leitura desta novela de Sá-Carneiro como um relato de memórias que *oscila entre o consciente e o inconsciente, entre a realidade e o sonho*. Para efetuar a minha proposição, elejo como mote a definição de Pierre Janet, que entende que “o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo que se caracteriza pela sua função social” (*apud* LE GOFF, 1984, p. 12). Assim sendo, proponho ler a construção da escrita mnemônica em *A confissão de Lúcio* como um processo discursivo que desafia os campos da lógica e da ciência, problematizando um contexto histórico-social em que ainda se encontram resquícios de um positivismo e de um progressismo decadentes.

Já no primeiro capítulo, o narrador, que não é outro senão o próprio Lúcio, situa-se no tempo e no espaço da decadência da vida, a narrar uma estória acontecida, por sua vez, na cena finissecular do Decadentismo europeu. Desviando-se daquilo que diz ser o seu propósito primeiro – relatar a verdade e somente a verdade, como se estivesse a compor um verdadeiro documento –, o que aí contudo se observa é que o narrador-autor parece almejar um fim outro, que não o meramente utilitário, para a sua escrita, ao compor um texto cuja enunciação não só se nega a dar explicações racionalizáveis acerca dos fatos que relata mas que antes se afigura como uma espécie de exercício de uma erótica verbal transgressora,<sup>1</sup> cujas estratégias de construção – metáforas, sinestésias, interações com o fantástico – acabariam por convergir para a formação de um relato claramente ficcional. Mais do que uma radiografia objetiva sobre um fato acontecido no passado, Lúcio compõe na verdade uma narrativa que fala sobre excessos, sobre a ultrapassagem de limites sensoriais, intelectuais e racionais, conforme a proposta de leitura de Teresa Cristina Cerdeira (2005, p. 1). Ou seja, embora desde o prólogo da sua confissão o narrador-autor jure não estar escrevendo uma novela, uma ficção, o seu discurso se nos apresenta como fragmentado e inseguro, marcado a todo o

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao conceito de Octavio Paz – *A dupla chama* (1994) –, que propõe ler o erotismo como uma poética corporal e a poesia como uma erótica verbal.

momento pelas incongruências das lacunas da memória. Mais do que um simples documento, cujo objetivo fosse o de resgatar – mesmo que precariamente – uma dívida moral e social, *A confissão de Lúcio* parece ter como eixo motivador não só o gozo das palavras mas também, por meio do processo da escrita, o logro da plenitude sensorial, em que as sensações, os sentidos propriamente ditos, parecem toldar a pretensa racionalidade proposta pelo narrador da novela. Ora, ao elidir o “útil” do seu relato em prol da construção de um discurso em que a importância-mor reside no artístico, Lúcio está também a rejeitar um dos principais valores burgueses, optando claramente pela noção de dispêndio.

Na viagem a Paris, Lúcio conhecera Gervásio Vila-Nova e a americana, figuras assaz misteriosas, a quem coteja respectivamente à Esfinge e à Quimera. Com efeito, o *dandy*, para além de ser um exímio conversador, é também a própria encarnação do enigma, e aqueles que se submetem à sua tutela serão os futuros detentores do segredo, isto é, do mistério órfico que é revelado tão somente às criaturas superiores, aos iniciados, noutras palavras, aos verdadeiros artistas. Convidados à mágica festa da americana, Lúcio e Ricardo absorvem as lições da “mulher fulva” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 33), compreendendo a sua fantástica “Orgia do Fogo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 35) como uma espécie de rito de passagem cujos segredos deveriam ser mantidos apenas para eles próprios. Em relação a isso, é Lúcio quem diz:

Quanto à americana fulva, não a torneia a ver. O próprio Gervásio deixou de falar nela. E, como se se tratasse de um mistério de 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. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 365).

Mistério de *Além*, eis como Lúcio define a festa da americana. De fato, se o *dandy* é em si um mistério, a própria arte – indissociavelmente ligada a ele – é, por conseguinte, também ela um mistério. É interessante saber que, ao planejar, por exemplo, a publicação da coletânea de contos que intitulou de *Céu em fogo*, Mário de Sá-Carneiro pretendia inicialmente chamá-la *Além*. Em carta a Fernando Pessoa, datada de 21 de janeiro de 1913, diz ele: “*Além*, mesmo, abrange o livro todo, porque as histórias que ele encerra são todas vagas, *sonhadas*, além-realidade” (2005, p. 739; grifo do autor). E repare-se que é precisamente um mundo de sonhos que permeia *A confissão*

de Lúcio do início ao fim. Das lições artísticas de Gervásio e da americana às relações triangulares<sup>2</sup> entre Lúcio, Ricardo e Marta, de Sérgio Warguinsky às figuras secundárias, todas as memórias do narrador-autor parecem pertencer mais ao universo do onírico do que propriamente ao mundo real. Ricardo de Loureiro, passada a festa da americana, diz a Lúcio que “tudo aquilo mais lhe parecia hoje uma visão de onanista do que a simples realidade” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 365); Lúcio, ao retornar a Lisboa e travar conhecimento com Marta, diz ter a sensação de regressar a um *mundo de sonhos*; Marta, por sua vez, afigura-se a Lúcio como uma figura fantasmática, mais sonhada do que real.

Trata-se evidentemente de um discurso da memória, em que os “fatos” e a imaginação se misturam e confundem. Novelo emaranhado, cabe acentuar, por um lado, que o discurso da memória é um discurso desordenado mas que tal desordenação é condição *sine qua non* para que este tipo de relato se efetive. Ou seja, se a memória é compreendida como fragmentária e lacunar, o discurso da memória é também ele frequentemente fragmentário e lacunar. A memória, a lembrança do passado, não nos chega de forma cronológica, linear. No discurso da memória, embaralham-se fios relativos a distintas temporalidades, em que o presente, o passado e o futuro se confundem não raro com o tempo vivido pela personagem. Por outro lado, cabe frisar que o discurso da memória é aquele que abole as barreiras do tempo, embora seja um discurso necessariamente circunscrito ao tempo. O passado recuperado pela memória já não será mais um passado compreendido de forma factual mas um passado reinterpretado, e por isso mesmo recriado pela imaginação de quem o narra. No discurso do *eu* o passado retomado sempre estará comprometido pelo ponto de vista do presente. Noutras palavras, o passado estará em plena relação com a interpretação que a personagem conferirá aos fatos no aqui e no agora, isto é, no próprio tempo da escrita, afigurando-se-lhe muitas vezes como o passado de um *outro*. Ora, não é diferente a sensação de Lúcio no exercício escritural de rememoração da sua vida. Ao findar a sua confissão, é ele mesmo quem diz:

Morto, sem olhar um instante em redor de mim, logo me afastei para esta vivenda rural, isolada e perdida, donde nunca mais arredarei pé.

---

<sup>2</sup> Utilizo a expressão *relação triangular* no sentido empregado por René Girard (2009), que compreende que todo desejo pressupõe a mediação de um terceiro entre o sujeito desejante e o objeto desejado.



Acho-me tranquilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. Permaneci, mas não me sou. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real – apenas um sono mais denso... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 415).

Em primeiro lugar, chamo a atenção para o fato de esta novela de Sá-Carneiro ser narrada na voz do presente. Ou seja: após o cumprimento de dez anos de cárcere, Lúcio, o narrador-personagem da estória, decide relatar os fatos que o levaram a viver tal situação. Em segundo lugar, destaco até que ponto este narrador tem o poder de transformar o seu passado em atualidade ao fazer de “*um instante que focou toda a sua vida*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 351; grifos do autor) o *leitmotiv* não apenas da sua escrita senão também o da sua própria existência. Em terceiro e último lugar, resalto o quanto *A confissão de Lúcio* está comprometida pelo ponto de vista de um narrador em primeira pessoa, que a todo o momento faz questão de sublinhar o caráter subjetivo do seu enunciado, apesar de muito ironicamente afirmar compor apenas um simples documento. Diegese composta sob a égide da modernidade, *A confissão de Lúcio* derruba as barreiras entre passado e presente, num discurso em que a cronologia se confunde de forma constante com a do tempo vivido pelo personagem principal. Ao iniciar o seu relato, Lúcio assinala que os dez anos em que estivera preso esvoaram-se-lhe como se fossem apenas dez meses. Morto para a vida e tendo já experimentado as sensações máximas, Lúcio vive alimentado pelas lembranças do passado anterior a esse tempo e narra as suas experiências no mundo de forma caótica, utilizando-se de um discurso que se aloca numa *zona intermédia entre o consciente e o inconsciente*. Ao recordar-se de Ricardo, por exemplo, diz ele em extrema ironia:

Largas horas, solitário, eu meditava nas singularidades do artista, a querer concluir alguma coisa. Mas o certo é que nunca soube descer uma psicologia, de maneira que chegava só a esta conclusão: ele era uma criatura superior – genial, perturbante. *Hoje mesmo, volvidos longos anos, é essa a minha única certeza, 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 justificação.* Fatos, apenas fatos – avisei logo de princípio (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 370; grifos meus).

Discurso desordenado, transposto aleatoriamente para o papel, à medida que lhe vêm os fragmentos de memória à cabeça: assim Lúcio diz escrever a sua confissão. Sem a lógica de uma ordem cartesiana, sem uma cronologia bem definida, sem

linguagem técnica, este discurso postula limitar-se – ironia imensa – a narrar apenas fatos, constituindo-se num mero documento. De entre todas as suas dúvidas, Lúcio, *que nunca soube descer uma psicologia*, manifesta como certeza inabalável a genialidade e a superioridade do seu amigo, o poeta Ricardo de Loureiro, personalidade assaz complexa. Na verdade, Lúcio não tem certeza de coisa alguma e propositadamente faz questão de a isso se referir ao longo de toda a narrativa. Os supostos fatos que relata estão todos eles sujeitos às suas dúvidas, à precariedade da memória e às suas próprias recriações. Ao recordar-se, por exemplo, de uma conversa com Ricardo, Lúcio, num primeiro momento, afirma que o poeta lhe confidenciara haver-se olhado no espelho e não ter visto a sua imagem refletida. Num segundo momento, porém, o próprio Lúcio diz que, ao pensar melhor, descobrira que o amigo não lhe dissera nada disso, e que apenas ele, “numa reminiscência muito complicada e muito estranha” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 389), lembrava não que Ricardo lhe tivesse dito algo a respeito de um acidente especular *mas que lho devera ter dito*. Texto que investe no mistério como meio de questionar as formas tradicionais de conhecimento – inclusive a própria literatura –, *A confissão de Lúcio* recusa subordinar-se à verossimilhança, no sentido mais realista do termo, e aposta na escritura como *fingimento*, como máscara, como teatro de palavras:

Os retratos que existem hoje do poeta mostram-no belíssimo, numa auréola de gênio. Simplesmente, não era essa a expressão do seu rosto. Sabendo tratar-se de um grande artista, os fotógrafos e os pintores ungeram-lhe a fronte de uma expressão nimbada que lhe não pertencia. Convém desconfiar sempre dos retratos dos grandes homens (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 375).

Se, num primeiro momento, Lúcio descreve Ricardo como um artista superior e genial, num segundo momento, ele próprio faz questão de alertar o seu leitor, dizendo-lhe ser conveniente desconfiar dos retratos dos grandes artistas. Trata-se evidentemente de uma reflexão sobre a arte e a sua relação com o referente, que não pode ser recuperado de forma plena seja na literatura, seja nas artes como um todo. Problematizando a *mimêsis*, Mário de Sá-Carneiro declara através de Lúcio a incapacidade da arte em dizer o real. Ao fim e ao cabo, o exercício da escrita não é nunca capaz de narrar o mundo na sua integridade mas sim de representá-lo artisticamente por meio da recriação. Escritor aficionado pelo mistério, Sá-Carneiro torna propositadamente enigmáticos os cinco elementos da sua obra-prima: enredo,

tempo, espaço, personagens e narrador. Através do relato escrito, Lúcio quer narrar uma *verdade inverossímil*, que rompe com quaisquer fronteiras lógicas: o passado que rememora é contado desordenadamente, sendo reinterpretado à luz do presente; as suas descrições de Paris e de Lisboa são eivadas de expressões de caráter afetivo, em que o espaço físico se confunde com os labirintos da memória; o narrador da novela é um sujeito imerso em dores e em incertezas, cujo discurso é marcado todo ele pela incoerência. Ao regressar a Lisboa, por exemplo, Lúcio descreve o seu primeiro encontro com Marta num denso clima de irrealidade e mistério:

Cheguei. Um criado estilizado conduziu-me a uma grande sala escura, pesada, *ainda que jogos 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, 1995, p. 378; grifos do autor).

Misteriosamente, eis que Marta surge na frente de Lúcio, que descreve esse encontro entre ambos como uma espécie de *regresso a um mundo de sonhos*, tal como se retornasse à atmosfera onírica e lúdica da festa da americana. Figura virtual (psíquica), Marta é o próprio avatar de Ricardo, ou seja, a sua metamorfose, a sua transfiguração, o seu devir-mulher. Tão enigmáticamente como aparecera, Marta se vai desvanecendo ao longo da trama, à medida que o narrador-autor intenta decifrá-la. Embora busque ungir a sua existência com a chama do segredo e do oculto, Lúcio se vê completamente atormentado, sentindo-se a um só tempo atraído e repellido pelo mistério da amante. Sem passado, sem memória, sem a saudade sequer de um momento da sua vida, Marta faz com que Lúcio duvide da realidade da sua existência (de Marta) e da sua própria sanidade mental (a dele). Ademais, ressalte-se que todos os vocábulos e expressões que Lúcio utiliza para descrevê-la – *mulher de sombra, esfinge, quimera, encantadora* – reiteram precisamente o mistério que paira por sobre ela. Obcecado, Lúcio pergunta-se: “Aquela mulher, ah! aquela mulher... Quem seria?... quem seria?...”

Como sucedera *tudo aquilo?*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 386; grifos do autor). Ciente de que os sortilégios do mistério são de fato o que doura a sua vida, o que unge a sua existência, Lúcio, no entanto, movido pelo ciúme e pela curiosidade, buscará dar cabo do enigma da sua companheira, promovendo uma espécie de autossabotagem.

Referindo-se a Marta, diz o autor de *A chama*: “O mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério... Eu amava essa mulher! Eu queria-a! eu queria-a” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 387). Como se pode ver, Lúcio declara-se fascinado pelo mistério e afirma que aquilo que o impelia para Marta não era tanto a sua beleza física ou a sua alma mas fundamentalmente o seu enigma. Noutras palavras: somente em se mantendo o mistério é que o artista poderia desejá-la de verdade, decisão que toma mas que, qual Orfeu, não consegue sustentar. Inquieto, perturbado, Lúcio decide decifrar de uma vez por todas o enigma de Marta, mulher que se lhe afigurava “sempre a mesma esfinge” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 391). Fluidas, as feições da amante lhe escapavam reiteradamente, tal “como nos fogem as dos personagens dos sonhos” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 391). Figura onírica, Marta é como uma sombra, é como um vulto que se desfaz e refaz. Ao possuí-la, ou melhor, ao ser por ela possuído, Lúcio goza a sensação de experimentar os corpos que resvalavam pelo dela. Estreitando o seu corpo ao de Marta, Lúcio delicia-se em cópula por interposta pessoa, exercício sexual que lhe permite desfrutar homoeroticamente de todos os corpos masculinos que se estiraçavam sobre o da amante. No entanto, essa situação lhe provoca a um só tempo gozo e dor, orgulho e ciúme, o que o faz afastar-se de Marta, abalando assim o ponto de equilíbrio encontrado por Ricardo, que logrou o seu triunfo, a sua apoteose, ao dispersar-se em feminino. Atirando em Marta, é o próprio Ricardo quem cai morto no chão, e é Lúcio quem é preso por um crime que afinal afirma não ter cometido, sem ter contudo como se defender de tal acusação.

Falávamos em Orfeu e poderíamos dizer que esse tiro é a morte da amada/amado, como o olhar para trás de Orfeu foi a morte de Eurídice. Em *O espaço literário*, Blanchot se deteve longamente sobre as relações desse mito com a escritura, que é sempre o ponto sagrado naquele sentido do que não deve ser revelado sob pena de perder-se. Lúcio e Orfeu não conseguiram manter a dúvida e se lançaram para fora do mistério, como que exigindo a sua comprovação, a sua revelação. E perderam as suas amadas porque elas eram o lugar do imponderável, o lugar não da luz que revela mas da

noite, do escuro, do inefável. Enquanto mistério, as mulheres amadas se mantinham vivas; enquanto reveladas, são já a morte, porque a arte está no lugar impreciso, lugar interdito por excelência, onde o fascínio ameaça. Marta tornara-se essa ameaça – prazer e morte –, paradoxo com o qual Lúcio não soube conviver. Foi essa a sua “fraqueza”, a sua “loucura”.

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 desvarios, que, interpretados com estreiteza, poderiam levar a concluir, não pela minha culpabilidade, mas pela minha embutisse 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 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 402; grifos do autor).

Por outro lado, seguindo a leitura que Blanchot faz do mito grego, não atirar em Marta ou obedecer ao interdito de não olhar para Eurídice significaria para ambos uma perda que consistiria em submeter-se à contingência de não perscrutar o abismo e aceitar, para Orfeu, a Eurídice diurna e familiar que ele na verdade não desejava, já que queria “não fazê-la viver, mas ter viva a plenitude da sua morte” (BLANCHOT, 1987, p. 228); e para Lúcio, a perpetuação de um prazer deslocado, de uma falsificação. Não há possibilidade de vitória possível em nenhum dos casos, e, na novela de Sá-Carneiro, Marta – falsificação da plenitude do objeto da paixão – tinha fatalmente de desaparecer para ceder lugar a uma narrativa que apontasse os passos de uma paixão que só conseguiu sobreviver travestida.

Com extrema ironia, Lúcio reitera a ideia da imparcialidade do seu discurso, relato escrito com a marca da subjetividade e com uma série de vocábulos de caráter afetivo, incongruências que, lidas *stricto sensu*, seriam uma comprovação do seu desvario, da sua loucura. Com efeito, *A confissão de Lúcio* permite-nos fazer as seguintes perguntas: Seria o personagem principal um louco, que narra as experiências pessoais a partir da sua mente psicótica? Teria Lúcio sido preso em cárcere ou internado num manicômio? Seria ele um embusteiro, que ludibria a todos pelo mero prazer de mentir? Na verdade, nenhuma dessas perguntas carece de resposta. Qualquer resposta dada corresponderia a “matar” o texto, como Lúcio o fizera a Marta e Orfeu a Eurídice. Porque o lugar do escritor e do crítico não é o da luminosidade diurna nem o da lógica

quotidiana. Como texto que se inscreve nas correntes modernistas, *A confissão de Lúcio* busca investir no mistério e não na sua revelação.

Em princípio, se a novela de Mário de Sá-Carneiro poderia ser lida como um romance policial, uma vez que se está diante de uma trama narrativa que envolve crime, investigação e mistério, toda a sua engrenagem construtiva aponta para a impossibilidade de qualquer revelação. O gênero policial está preocupado em buscar decifrar um enigma à primeira vista indecifrável, revelando o mistério ao final da estória.<sup>3</sup> Ao contrário disso, *A confissão de Lúcio* aposta no enigma do mistério, exacerbando desta forma a descrença nas formas tradicionais de conhecimento, especialmente na ciência. Ao fim e ao cabo, o onirismo, a loucura e o inconsciente não são, como pensaria o senso comum, formas de alienação ou de negação ao referente, mas sim uma recusa proposital à lógica limitada e cerceadora do mundo científico, que condena o sonho como ócio inútil.

Ao atrelar desde o princípio o conceito de dandismo ao caminho fatal da autoconsumição, *A confissão de Lúcio* apresenta o elemento fogo como sendo um dos signos mais recorrentes do seu tecido discursivo. Deste modo, Gervásio, uma criatura superior, intensa, brilhante, uma verdadeira chama viva, cumpre um destino que evidentemente não poderia ser outro que não o de consumir-se a si próprio porque figura excessivamente luminosa. Por sua vez, a personagem da americana, a artista do fogo, da voluptuosidade propriamente dita, também viria a consumir-se a si mesma ao desaparecer metafórica e literalmente, de forma assaz misteriosa, após o desenlace da sua desconcertante festa, da sua *Orgia do Fogo*. E se o *dandy* é realmente um mestre, um sábio, uma figura que submete os seus discípulos a uma espécie de fáustico processo iniciático, lançando-os não raro nas sendas do próprio dandismo, damo-nos conta, ao observarmos o destino de Lúcio Vaz e de Ricardo de Loureiro, de que a eles é – tal qual aos seus mestres – apontada a mesma via de autoconsumição: Ricardo de Loureiro, *o poeta das Brasas*, pareceria não poder gozar de outro destino que não o da consumição de si próprio através da criação da incandescente e espectral figura de Marta. Lúcio Vaz, escritor de *A chama*, num gesto de não menos consumição de si próprio, viria a atirar ao fogo a sua obra mais importante, optando por ser a partir daquele momento como o seu amigo Gervásio Vila-Nova: um artista “predestinado para a falência” (SÁ-

---

<sup>3</sup> Apoio-me na definição de Trevizan Todorov (2006) sobre o romance de enigma.

CARNEIRO, 1995, p. 353), “incapaz de se condensar numa obra” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 354). Como se vê, a Lúcio e a Ricardo é conferido, de certo modo, o mesmo destino trágico das personagens de Gervásio e da americana: suicídio + desaparecimento, se entre eles interpusermos a figura não menos alucinante de Marta.

Para Ricardo, Marta é a sua grande obra-prima; para Lúcio, o amor impossível por uma Eurídice outra, que só pode ser resgatada enquanto arte e memória. Ainda sobre as relações da arte moderna com o mito de Orfeu, Eduardo Lourenço sinaliza que “A sua angústia [a do escritor moderno] é a de falhar-se deus, falhando a poesia” (2003, p. 50). “Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim”, dizem os versos de Sá-Carneiro. Falhanço absolutamente necessário à realização do artista, como no caso do poeta Zagoriánsky, como no caso do próprio Sá-Carneiro e como no de tantos outros que marcaram a cena da Modernidade. Oximórica queda que não é senão apoteose!

### **Referências**

- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura portuguesa: Ficção*. Rio de Janeiro: CCAA, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. A confissão de Lúcio: um ensaio sobre a voluptuosidade. In: ENCONTRO DE PROFESSORES BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA: NO LIMITE DOS SENTIDOS, 10, 2005, Niterói. *Anais...* Niterói: UFF/NEPA, 2005. p. 1-9.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- LE GOFF, Jacques. Memória. Trad. Irene Ferreira e Bernardo Leitão. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984. p. 11-50.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

### **Minicurrículo**

Rafael Santana é professor adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em Literatura Portuguesa pela mesma universidade, com tese sobre a prosa e a correspondência literárias de Mário de Sá-Carneiro. Sua atuação profissional incide sobretudo no Decadentismo, no Modernismo e nos ecos do fim de século na literatura contemporânea quer no que se refere à narrativa, quer no que tange à poesia.