

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



**A IMPOSSIBILIDADE EM
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

MIGUEL ALMEIDA

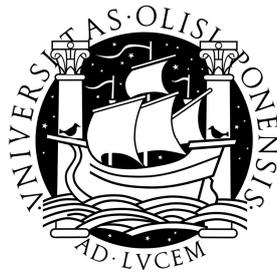
Mestrado em Teoria da Literatura

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



A IMPOSSIBILIDADE EM
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

MIGUEL ALMEIDA

Dissertação orientada pela Professora Doutora Mariana Gray de Castro

Mestrado em Teoria da Literatura

2012

para o Mário.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, cabe-me agradecer ao Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, personificado nos professores Miguel Tamen, António Feijó e João Figueiredo, pela fantástica oportunidade que me foi proporcionada ao ingressar no Programa como aluno de Mestrado.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer aos meus colegas do Seminário de Orientação e em especial ao professor Miguel Tamen por me terem ajudado a tornar uma mão cheia de intuições vagas sobre Sá-Carneiro numa ideia para uma tese.

Em terceiro lugar, quero agradecer à minha orientadora Mariana Gray de Castro que, pela sua disponibilidade, pelos seus comentários e pelos seus incentivos me permitiu transformar esta ideia num argumento e na presente tese.

Agradeço também à professora Paula Morão e ao professor Fernando Cabral Martins o interesse que mostraram pelo meu projecto.

Gostaria ainda de agradecer a todos aqueles – colegas, amigos, familiares – que me foram apoiando, das mais diversas formas, ao longo desta gratificante experiência.

Resumo

Na primeira parte desta tese faz-se a identificação daquele que considero um dos problemas maiores da crítica de Mário de Sá-Carneiro, a saber, a tentativa de explicação da relação entre a vida e a obra deste autor. Para isso analisam-se as chamadas leituras psicológicas, que defendem que esta relação se basearia numa ideia de sinceridade, e a contraproposta de Fernando Cabral Martins que sugere que, inversamente, seria mais correcto falar numa teatralidade. Recusando ambas as abordagens, na segunda parte procede-se a uma análise da obra de Sá-Carneiro que não tenha por base a explicação desta relação. Para tal parte-se de uma ideia recorrente da sua obra – a de impossibilidade –, explorando-a e tentando encontrar o seu funcionamento dentro dessa obra, assim como as várias significações que vai adquirindo. Termina-se pela sugestão da impossibilidade enquanto unidade e de como essa ideia nos permite uma visão particular da obra de Mário de Sá-Carneiro.

Abstract

The first part of this thesis identifies what I consider to be one of the major problems of the existing criticism of Mario de Sá-Carneiro's work, which is the attempt of explaining the relationship between his life and his work. For that purpose, I analyse the so-called psychological readings, which hold that this relation is based on an idea of sincerity, and the counterproposal of Fernando Cabral Martins whom suggests that, inversely, it would be more correct to talk of theatricality. Refusing both approaches, in the second part I proceed to an analysis of the works of Sá-Carneiro that does not focus on explaining the mentioned relationship. For that purpose, I start from a recurrent idea present on his works – the idea of impossibility –, exploring it and trying to find its function in those works, as well as the various meanings it acquires. The thesis ends with the suggestion that the impossibility as a whole, as a unity, allows a particular vision of Mario de Sá-Carneiro's work.

Palavras-chave

Mário de Sá-Carneiro; vida; obra; modernismo; impossibilidade; unidade.

Keywords

Mário de Sá-Carneiro; life; work; modernism; impossibility; unity;

Índice

Introdução.....	1
Primeira Parte – Crítica	3
Segunda Parte – A impossibilidade.....	18
Introdução	18
A impossibilidade da comunicação.....	24
A impossibilidade da posse	36
<i>A Confissão de Lúcio</i>	53
A impossibilidade da vida	70
Conclusão (e abertura)	102
Bibliografia	106

Introdução

A ideia para a tese que se segue surgiu dum confronto entre duas abordagens críticas à obra de Mário de Sá-Carneiro: uma tradição de leituras psicologistas que se iniciou logo após a morte do autor, que teve o seu auge com as leituras da geração da presença e que se estende até aos nossos dias, e que tem por base uma ideia de sinceridade, de correspondência da obra à “psicologia” do autor; *versus* a contraproposta efectuada por Fernando Cabral Martins de que se trata mais de *teatralidade* do que de sinceridade.

É este confronto que exponho na primeira parte da minha tese – “Crítica” – e onde declaro que o ponto onde ambas as abordagens se reúnem é no facto de tentarem definir uma explicação para a ligação entre a vida e a obra deste autor: a primeira sugerindo perturbações do foro psicológico e a segunda uma ideia de intenção de representação. É exactamente este o ponto que gerou em mim o que apelidei de constrangimento crítico, uma vez que ambas as explicações me parecem insuficientes para descrever a relação entre a vida e a obra deste autor.

Uma vez entendido de onde provinha este constrangimento, o meu objectivo tornou-se claro: propor uma outra leitura da obra de Sá-Carneiro, que não tive por base qualquer premissa de ligação entre a sua vida e a sua obra. É o que pretendo ter realizado na segunda parte da minha tese – “A impossibilidade”. A separação em duas partes e a escassez de referências à crítica na segunda reflectem a minha intenção de afastamento dessa crítica.

A escolha de uma ideia de impossibilidade como basilar à minha análise surgiu de uma acumulação de intuições acerca da sua potencial relevância para esta obra. O que me levou, então, a analisá-la a partir dessa perspectiva, a tentar entender quais as manifestações que essa impossibilidade assumia, quais as ligações entre várias obras que a ideia de impossibilidade permitia e, sobretudo, quais as possibilidades de significado que a(s) impossibilidade(s) leva(m) a desvendar.

Para tal, parti duma ideia geral de impossibilidade e, explicando o seu funcionamento típico e a importância das ideias de subjectividade e de ambiguidade para a construção desse funcionamento, encetei a minha análise, centrando-me na obra de Sá-Carneiro, por uma série

de *close readings*, e aproximando, sem incidir numa distinção programática dos géneros mas atentando às suas particularidades, os textos que melhor serviam a expansão dos significados das impossibilidades. Incidi a minha análise na obra madura de Sá-Carneiro – o livro de contos *Céu em Fogo*, a novela *A Confissão de Lúcio*, e os livros de poesia *Dispersão* e *Indícios de Ouro*, assim como na correspondência com Fernando Pessoa¹ – por ser nela que a impossibilidade se manifesta com maior complexidade, intensidade e eloquência.

Nos primeiros dois capítulos da segunda parte – a impossibilidade da comunicação e da posse – parti de duas manifestações concretas da ideia de impossibilidade, explicando o seu funcionamento nalgumas obras do autor, assim como os significados cruzados que estas iam adquirindo. Termino o segundo capítulo com uma aproximação entre estas duas impossibilidades, explicando como podem funcionar em conjunto, como uma unidade.

A possibilidade de união da impossibilidade da comunicação à da posse está na base da análise de *A Confissão de Lúcio*, que optei por realizar em separado exactamente por essas impossibilidades se encontrarem indestrinçadas e indestrinçáveis nesta novela. É o primeiro exemplo significativo da interacção entre as manifestações particulares da impossibilidade e é nele que primeiro se vislumbra que a ideia de impossibilidade enquanto todo é útil à análise da obra de Sá-Carneiro.

O último capítulo trata da ideia de impossibilidade da vida, uma impossibilidade diferente das anteriores, uma vez que se prende já com uma interpretação e não com um elemento construtivo da narrativa. Esta impossibilidade representa, por um lado, um conjunto de elementos que apontam para uma insuficiência do plano da realidade e que sugerem alternativas de prazer; e, por outro lado, a impossibilidade enquanto todo, enquanto soma conjunto das impossibilidades anteriores e dos elementos referidos. A impossibilidade da vida, a impossibilidade enquanto unidade, define-se então por ser uma impossibilidade da gratificação, da realização de um desejo (impossível).

¹ Reunidos no volume único da Nova Aguilar e onde provêm todas citações, com apenas uma ligeira diferença: as palavras onde a grafia brasileira difere da portuguesa foram adaptadas.

Primeira Parte – Crítica

“The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography.”

Oscar Wilde

Existe na tradição crítica de Sá-Carneiro uma tendência muito forte para associar a vida e a obra deste autor, explicando uma pela outra e inversamente (“a sua obra, de qualidade e fascínio, cumpriu-se no seu suicídio” (ZENITH, 2005)). Existem ainda razões quase tão fortes para essa associação, razões que passam por um esbatimento entre a ficção e a realidade que sugere a aproximação dos protagonistas e do autor, e por uma particularidade da linguagem nas suas obras que sugere uma confessionalidade. Estes elementos criam assim a sugestão de que os críticos, ao acederam à sua obra, acedem por via dela ao mundo psicológico de Sá-Carneiro, e que as particularidades da primeira se relacionam com as particularidades do segundo. Como acontece com José Régio, quando diz, por exemplo, em *O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro*:

o esteticismo decadentista de Sá-Carneiro não pode deixar de ser admitido como também intrínseco à sua personalidade psico-estética²

Este tipo de crítica psicologista, embora as suas premissas possam ser debatidas, não representa, em si, nenhum embaraço para a leitura da obra de Sá-Carneiro. No entanto, surge um constrangimento quando esta aproximação da obra com o mundo psicológico do autor se torna numa explicação mútua, e quando, à força de insistência, esta explicação se torna numa justificação. Porque se a associação de temas literários e de movimentos psicológicos pode criar interesse e permitir desvendar novos significados para essa obra – como por exemplo no caso de *Displacement and Condensation: a Freudian Analysis of A confissão* de Lúcio de Cláudia Pazos-Alonso³, ou como em *Mário de Sá-Carneiro, Psicanalista* de Pedro Eiras⁴ –; a justificação causal da vida pela obra e da obra pela vida é diminutiva, e apenas restringe os horizontes de significado da obra. Como diz Fernando Paixão em *Sá-Carneiro: O rodopio das imagens poéticas* (1995: 26):

² in MARTINS, 1997, p. 31

³ Cláudia Pazos-Alonso realiza, neste ensaio, uma análise baseada na presença dos mecanismos psicológicos de deslocamento e condensação encontrados n’*A Confissão de Lúcio*. O seu ponto de partida é *A Interpretação dos Sonhos* de Freud.

⁴ Pedro Eiras sugere uma visão da obra de Sá-Carneiro como sendo construída como uma psicanálise: “Há conteúdos enigmáticos e um metadiscorso que teoriza sobre os enigmas: materiais analisados e operações analíticas.” (p. 100)

a relação entre biografia e literatura, inquestionável como aparece na obra de Sá-Carneiro, guarda o segredo de uma comunicação subtil e subterrânea, longe de ser determinista.

É este determinismo que vai estar na base do constrangimento: a crítica psicologista, por vezes até inocentemente, acaba por sugerir que a obra de Mário de Sá-Carneiro é uma consequência causal dos movimentos do seu mundo psicológico. Porque se a obra é a expressão desses movimentos, então esses movimentos estão na origem dessa obra. Cria-se assim esta reciprocidade causal que sugere a exclusão de outros significados. É, por exemplo, a sugestão que fica feita quando João Gaspar Simões afirma:

O afinamento dos sentidos era tão agudo em Sá-Carneiro que ultrapassava a sensação.

Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projecto:
Se me olho a um espelho, erro –
Não me acho no que projecto.

Esta quadra do poema *Dispersão* diz bem a natureza da sua sensibilidade. Por falta de densidade nervosa, Sá-Carneiro sentia-se transparente: não detinha a sensação do mundo, a percepção da realidade atravessava-o, deixava-o sem imagem no espelho. (1940: 25)

Embora Gaspar Simões não afirme aqui a causalidade de que falo, o facto é que as suas asserções acerca da sensibilidade de Mário de Sá-Carneiro – que, devido à literalidade da sua interpretação, adquirem um carácter impressionista estranho à suposta descrição de um sentimento real, – *sugerem* essa causalidade: se esta quadra traduz a natureza da sua sensibilidade, é porque a sua sensibilidade não poderia ter deixado de produzir esta quadra.

É esta sugestão de causalidade, esta relação circular de explicar a obra pela psicologia do autor e inversamente que, como exclui outras possibilidades de relação, tem a consequência de restringir as possibilidades de significação da obra, das obras, deste autor. E é esta restrição que me parece criticamente constrangedora.

Suicídio e Sinceridade

Este tipo de associação remonta a tão cedo como oito dias após o suicídio do autor quando Homem Cristo Filho publica um artigo em *A Ideia Nacional* onde, após condenar a “estética bizarra” de Sá-Carneiro, afirma:

Estamos mesmo dolorosamente persuadidos de que a obra de Mário de Sá-Carneiro não poderá sobreviver ao lógico fecho que o suicídio pôs na anarquia espiritual da sua vida; temos porém de confessar que este suicídio lhe deu, perante os que dele duvidaram, um trágico acento de sinceridade.⁵

Assinale-se que não fica claro nas palavras de Cristo Filho a quem se aplica o “trágico acento de sinceridade”, se a Sá-Carneiro, se a sua obra, e esta ambiguidade representa exactamente o problema a tratar: o questionamento da relação entre a vida e a obra deste autor; questionamento esse que assume, nas críticas psicologistas, o título de sinceridade. Encontramos então nesta passagem o argumento-chave para este tipo de leituras: o suicídio de Mário de Sá-Carneiro como prova final e irrefutável da *sua* sinceridade.

Lionel Trilling, no seu estudo histórico sobre as ideias de sinceridade e autenticidade na literatura ocidental, define a sinceridade nos seguintes termos: “The word [sincerity] as we now use it refers primarily to a congruence between avowal and actual feeling” (1971: 2). O interesse maior que encontro nesta definição é a separação da sinceridade em dois elementos – uma admissão/confissão (*avowal*) e um sentimento/sensação (*actual feeling*) – a cuja congruência apelidamos de sinceridade.

Aplicando esta definição à passagem supracitada de Homem Cristo Filho, esta sugere então que a obra tem a função de *avowal* e que o suicídio de Sá-Carneiro funciona como a prova da existência de um *feeling* que é admitido/confessado na obra. Posto doutra forma, aquilo que Homem Cristo Filho afirma é que as motivações psicológicas – e é por aqui que entramos em leituras psicologistas – que levaram Sá-Carneiro a escrever a obra que escreveu são as mesmas, ou da mesma ordem, das que o levaram ao suicídio.

Ou, nas palavras de Fernando Cabral Martins, ao explicar o surgimento do mito de Sá-Carneiro:

⁵ in MARTINS, 1997, p. 22

O suicídio vem, portanto, conferir à arte de Sá-Carneiro um papel de argumento ou ilustração de uma aventura psicologista, ou até psiquiátrica. (2000 A: 73)

L'art pour l'art e a impessoalidade

Esta ideia de que o suicídio de Mário de Sá-Carneiro sirva para explicar ou justificar a obra deste autor, ou ainda que lhe inculque um valor particular associado a uma sinceridade – o valor de expressar um sentimento verdadeiro – é bastante contrária à evolução das teorias literárias e críticas, desde a defesa finissecular da “art for its own sake” (1873) de Walter Pater até às teorias modernistas da impessoalidade da arte que encontramos em Fernando Pessoa ou T. S. Eliot. Já em 1891 Oscar Wilde defendia:

“Art never expresses anything but itself. It has an independent life, just as Thought has, and develops purely on its own lines” (1891, s/d: 48).

O que não significa que a vivência da arte tenha que ser única ou que a arte não possa servir para outros objectivos para além de si mesma, mas sim que nenhuma vivência ou objectivo pode servir nem de explicação nem de justificação para a arte: a arte é autotélica. T. S. Eliot também defende esta ideia trinta anos mais tarde:

I do not deny that art may be affirmed to serve ends beyond itself; but art is not required to be aware of these ends, and indeed performs its function, whatever that may be, according to various theories of value, much better by indifference to them. (1923, 1975: 69)

Assim, a ideia de que a obra de Sá-Carneiro serve como porta de entrada para o seu mundo psicológico não é em si contrária a esta teoria – é uma das vivências possíveis desta obra –, mas vai-se tornar contrária no mesmo momento em que surge o constrangimento que referi: quando, à força de explicações, a crítica psicologista acaba por sugerir que a obra de Sá-Carneiro é uma consequência directa da sua psicologia particular. A sua arte, assim, adquire o valor de curiosidade psicológica, de expressão de uma “aventura psicológica”, como lhe chamou Cabral Martins. Se a arte só se expressa a si mesma, como diz Wilde, então, o leitor de Sá-Carneiro até pode imaginar, a partir dela, o mundo interior do autor, mas nunca pode afirmar ser essa obra a expressão irredutível desse mundo interior.

Até porque, como nos diz Eliot num ensaio onde defende a impessoalidade da arte, o processo de criação poética não diz respeito a expressar emoções ou sentimentos pessoais do autor, mas sim a transformá-los em poesia:

The business of the poet is (...) to use the ordinary [emotions] and, in working them up into poetry, to express feeling which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him.

(1920 B)

Assim, Eliot recusa uma correspondência *directa*, automática, entre os sentimentos reais de um autor e os sentimentos expressos na arte. No entanto, Eliot não nega que essa correspondência possa existir, uma vez que afirma que o poeta pode perfeitamente ir buscar às emoções que deveras sentiu matéria-prima para a sua criação artística. O seu ponto não é definir a origem dessa matéria-prima, mas sim a insignificância dessa origem. A emoção da arte, independentemente da sua origem, é impessoal, e funciona como pedra de toque para estimar a qualidade de uma obra:

To divert interest from the poet to the poetry is a laudable aim: for it would conduce to a juster estimation of actual poetry, good and bad. There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. (1920 B)

Assim, aplicando a teoria de Eliot ao caso de Sá-Carneiro, o suicídio deste e as motivações que a ele o levaram são indiferentes para a análise da sua obra, para um juízo da qualidade da sua obra. Independentemente das emoções que transparecem na sua obra terem alguma relação com as que o autor de facto sentiu, o papel do crítico é – segundo Eliot –, não um trabalho de perfuração psicológica, mas sim de análise e comparação dos elementos significantes de uma obra. Ainda nas palavras de Eliot, “Comparison and analysis (...) are the chief tools of the critic” (1923, 1975: 75).

Não pretendo, com esta exposição de alguns dos paradigmas das teorias modernistas sobre a arte e a crítica, defender uma oposição directa entre estas e as leituras psicologistas da obra de Sá-Carneiro. Esta oposição pode ser feita, sobretudo se tomarmos estes paradigmas

como restritos, mas, tomados como mais tolerantes, estes não contrariam *a priori* qualquer leitura psicologista, desde que suficientemente justificada.

A minha intenção é de melhor apreender e definir este constrangimento crítico de que venho vindo a falar. De facto, a dificuldade em captar este constrangimento reside no facto de ele só existir *por sugestão* nas críticas psicologistas. Passo a explicar: quando alguém como Maria Estela Guedes afirma

A verdade, porém, é que Sá-Carneiro rejeita a imagem que vê nos espelhos, por muito que a queira amar. Ele não gostava de si mesmo, sente-se humilhado com o corpo que tem:

O corrido, o raimoso, o desleal
O balofo arrotando Império astral
O mago sem condão, o Esfinge Gorda. (1985)

o constrangimento não está em que faça uma aproximação entre a obra e a vida deste autor. De facto, dum ponto de vista formal, a sua interpretação é válida: uma possibilidade de interpretação para estes versos é a falta de amor-próprio do sujeito-poético, e, sendo também argumentável a associação desse sujeito poético com o autor dos versos, torna-se possível defender a existência duma relação entre os versos e uma possível falta de amor-próprio de Sá-Carneiro. O constrangimento vai surgir na escolha das palavras, no *tom* utilizado. O constrangimento surge quando, pelo tom assertivo, Maria Estela Guedes nos dá a entender que a relação entre estes versos e a (suposta) falta de auto-estima de Mário de Sá-Carneiro é causal, é inevitável. O constrangimento está na ideia de que, a partir destes versos, temos a certeza inquestionável de que Sá-Carneiro sofria de falta de auto-estima, na sugestão de que, por um lado, foi única e exclusivamente para expressar a sua falta de amor-próprio que Sá-Carneiro escreveu estes versos, e que, por outro, estes versos são a consequência inevitável dessa falta de amor-próprio.

Não se trata aqui de afirmar uma falácia lógica, de acusar a crítica psicologista de partir de premissas falsas. Até porque, como referi, existem inúmeros elementos da obra de Sá-Carneiro que permitem fazer uma aproximação entre a vida e a obra. Trata-se, simplesmente, de defender que, partindo dessa premissa, a crítica psicologista se permitiu uma série de simplificações que não têm lugar de ser. Porque se, como o aceita Eliot, a relação entre sentimentos reais e os sentimentos expressos na arte *pode* existir, e se, como acredito, no

caso de Sá-Carneiro, essa relação existe, esta nunca pode ser nem simples, nem causal, e deve ser abordada com cautela, justificadamente.

Assim, trata-se aqui de entender qual o interesse que adquirem estas simplificações, a fantasia de uma relação de causalidade entre a vida e a obra de Sá-Carneiro. A função do crítico, novamente nas palavras de Eliot é simplesmente de elucidar; é

return to the work of art with improved perception and intensified, because more conscious, enjoyment (1920 A, 1975: 56)

Se assim for, resta tentar entender como é que imaginar um Sá-Carneiro humilhado com o corpo que tem, ou um Sá-Carneiro impotente – “o caso tem realmente, nítido e claro, um fundo de diagnósticos de frustração sexual”⁶ –, ou simplesmente um Sá-Carneiro tomado pela loucura – “Sá-Carneiro was certainly neurotic, probably schizoid and ‘depersonalized’ possibly psychotic and even, conceivably, in the early stages of schizophrenia”⁷ – possa contribuir elucidar a sua obra; para uma maior consciência, e para um maior prazer.

A incomodidade

Eduardo Lourenço, no seu ensaio sobre os poetas modernistas portugueses, em particular sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, intitulado «*Orfeu*» ou *a Poesia Como Realidade*, defende uma vivência da poesia como causadora de inquietação e incómodo. Leia-se:

[A poesia] pode ser – e a grande poesia é-o sempre – um duplo e infindável combate, a «endless adventure» de que fala Eliot. Aventura sem fim do lado do criador, repercussão e repetição do lado do leitor, num e noutra a poesia deixa de ser essa espécie de jóia cara para uso das «belas almas», breve emoção de terror ou encantamento à superfície da alma, para ser, brutal e violentamente, o vendaval da mesma alma confrontada com os terrores e deslumbramentos últimos da condição humana. (1955, 2003: 40)

Esta inquietação, este combate, este confronto da alma, embora a linguagem metafórica de Lourenço não nos permita saber exactamente em que consiste, prende-se com uma

⁶ PETRUS, in MARTINS, 1997, p. 40

⁷ BACARISSE, Pamela, in MARTINS, 1997, p. 45

descoberta, com uma aventura, com um percurso constante e sem fim, que não pode deixar de ser caracterizado pelo desconhecido. A inquietação, a incomodidade, o vendaval, são os efeitos que a poesia surte naqueles que encetam a aventura que ela representa, para aqueles que buscam novos mundos, novas sensações, experiências novas e desconhecidas.

Também Maria Estela Guedes vai referir um incômodo associado ao estudo de Sá-Carneiro, e também o vai associar ao desconhecido, embora no seu caso esteja a falar em nome pessoal:

também eu me achei a reagir de forma anormal, sobretudo depois de ter lido as cartas a Pessoa com grande concentração. Só a metáfora dá conta do que acontece, quando passamos da situação de leitor para a de intérprete, posição que exige um empenhamento e atenção mais fundos. Dá ideia que se liberta dos textos uma espécie de onda pastosa de emoções, a tentar aderir, a procurar suporte. Ou então o intérprete, ao abrir-se demais, torna-se excessivamente receptivo à sua própria perturbação emocional, provocada pelo que não conhece. (1985)

Independentemente das duas razões que Estela Guedes dá, uma bastante menos metafórica que a outra, para aquilo que descreve como “reagir de forma anormal”, aquilo que importa notar aqui é que, à semelhança do que diz Eduardo Lourenço, Estela Guedes confessa uma incomodidade, uma inquietação, causada pela leitura atenta da obra de Sá-Carneiro, e que também ela associa essa incomodidade ao desconhecido.

Existe ainda um outro elemento em Sá-Carneiro, desta vez na sua vida, que também podemos descrever como causando inquietação, e em particular esta inquietação associada ao desconhecido. Falo do seu suicídio.

Se falamos em conhecimento, a morte representa o desconhecido por excelência, o “*undiscovered country*” de que fala Hamlet, uma vez que exclui *a fortiori* a possibilidade de conhecer. Nesse sentido, toda a tentativa de compreensão de uma morte gera esta incomodidade do desconhecido. No caso do suicídio, entanto, essa incomodidade é ainda acrescida de outra: da incomodidade da *escolha* do desconhecido.

Passo a explicar: qualquer tentativa de compreensão implica um sujeito – o sujeito da compreensão; ora um sujeito que escolhe o suicídio – o sujeito do suicídio – escolhe

justamente negar-se enquanto sujeito; logo a tentativa de compreensão da escolha que levou o sujeito do suicídio a negar-se a si mesmo, não pode deixar de ser, para dizer o menos, complexa, uma vez que implica que o sujeito da compreensão conceba a ideia de negação do sujeito. Esta complexidade de compreensão, esta dificuldade em conhecer, vai então contribuir para aumentar a incomodidade no sujeito da compreensão, naqueles que tentam compreender um suicídio.

Neste sentido, a compreensão de Mário de Sá-Carneiro como um todo, vida e obra – como nos dizem serem inseparáveis: “[a] sua obra e [a] sua pessoa, que são indestrinçáveis” (ZENITH, 2005) –, implica uma quantidade significativa de incomodidade – a da leitura da sua obra, e a da compreensão do seu suicídio.

Se insisto tanto na palavra incomodidade é porque acredito que ela permite encontrar uma resposta possível para a questão que ficou em aberto no ponto anterior: se o trabalho do crítico é voltar à obra com uma melhor percepção, uma maior consciência, para que isso resulte num maior prazer, como é que a crítica psicologista realiza o seu trabalho? Uma possibilidade de resposta parece-me ser pelo apaziguamento desta incomodidade.

Uma das tendências comuns à grande maioria das críticas psicologistas é a de apontar para uma imagem de Mário de Sá-Carneiro como alguém com problemas do foro psicológico. Problemas que podem ir desde a falta de auto-estima à esquizofrenia, como já foi referido. Esta imagem de autor permite assim apaziguar simultaneamente a incomodidade causada pelo seu suicídio e pela leitura da sua obra, uma vez que permite que os sujeitos da compreensão criem uma distância entre eles e este autor. No entanto, note-se que esta imagem não funciona como explicação, pelo menos não a um nível profundo, uma vez que não é irreduzível. Nem a esquizofrenia nem a falta de auto-estima explicam *como* é que Sá-Carneiro chegou ao suicídio, nem *como* é que isso contribuiu para a escrita da sua obra. Trata-se, como referi, duma simplificação. Mas pelo menos a incomodidade fica apaziguada, uma vez criada esta distância de segurança. E o apaziguamento da incomodidade parece-me ser o efeito da crítica psicologista que mais se aproxima da definição de crítica de Eliot – de voltar à obra com um maior prazer –; isto é, partindo do princípio que se possa considerar o apaziguamento de uma incomodidade como uma forma de prazer.

Esta ideia do funcionamento de uma crítica pelo apaziguamento da incomodidade encontra-se no já referido ensaio de Eduardo Lourenço, que data de 1955, embora este não

fale de nenhuma crítica em particular. Diz-nos Eduardo Lourenço, numa passagem que transcrevo na íntegra por a considerar, não apenas criticamente justa, como liricamente bela:

Esses jovens de *Orpheu* não se quiseram premeditadamente inquietantes e inquietadores. Foram-no e são-no ainda porque eles mesmos serviram uma inquietação a um tempo imemorial e histórica. Hoje cada um de nós lhes deposita muito incenso aos pés mas não é possível apagar o fogo negro onde queimaram as mãos. A comunidade adula-os para os tornar deuses propícios ao comércio e à navegação. Felizmente, na parte mais bela do percurso, são inavergáveis. É difícil converter em ídolos caseiros, esses que vieram de «alma nua para a rua». Como a nudez do corpo, a da alma torna insuportáveis todas as idolatrias. Não há lugar senão para o amor, mais difícil e mais raro que a idolatria.

A comunidade não deixa, contudo, de ter as suas razões. Adorar é a forma clássica de apaziguar os terrores, de digerir os monstros. Tornando-se sagrados, intocáveis, é quase certo que não tocarão ninguém. A história da nossa literatura (e talvez de todas as literaturas) é a «narração fiel e comovida» de entronizações sucessivas de autores desagradáveis. Toda a incomodidade aparece aí remetida para o limbo. Às vezes é para o próprio inferno e ninguém mais fala nisso. Homens inteligentes e normalmente honestos escrevem páginas e páginas a pedir desculpa ao público pela incomodidade dos autores. Seriam sem perdão se não fossem a voz da comunidade que através deles se defende das aventuras espirituais e vitais daqueles fronteiros da alma. (1955, 2003: 41)

Cabral Martins e a *teatralidade*

Em 1997, Fernando Cabral Martins publica o seu livro *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, resultado da sua tese de doutoramento. Entre os vários feitos que realiza no seu trabalho, é de notar que Cabral Martins procede a uma recolha minuciosa das múltiplas recepções da obra de Sá-Carneiro, narrando assim a história daquilo a que denomina o mito de Sá-Carneiro:

Poderemos, então, falar num mito do autor – quando a sucessão histórica das interpretações dos seus textos segue sempre os mesmo trâmites, parecendo partir de um certo número de dados preconcebidos. (1997: 15)

Seria quase escusado dizer que este mito de que fala Cabral Martins corresponde ao que acima denominei de imagem de autor: a uma imagem de um Sá-Carneiro com perturbações psicológicas, cuja obra funciona como expressão e o suicídio como prova. Esta análise da construção do mito tem assim o louvor de o desconstruir, apontando uma lista de equívocos sucessivos, de ambiguidades crescentes, e incluindo ainda o importante papel de Fernando Pessoa na edificação deste mito.⁸

Mas um mito não se constrói apenas com sucessivas interpretações. Tem que haver alguma coisa no objecto da interpretação que permita essa interpretação. Como referi no início, existem de facto vários elementos da obra de Sá-Carneiro que permitem e por vezes até que sugere estas interpretações psicológicas. A palavra-chave será novamente a sinceridade. Voltando ainda à definição de sinceridade dada por Trilling – “a congruence between avowal and actual feeling” – é importante notar que para que se possa falar desta congruência é necessário que o *avowal* apresente uma característica particular da linguagem – esta de poder expressar um *feeling*. Para que se possa falar de sinceridade, é então necessário que a linguagem do *avowal* transmita, para além dum *feeling*, a ideia de que está a exprimir um *feeling*. É o que podemos chamar de confessionalidade.

A obra de Sá-Carneiro é, de facto, caracterizada por uma confessionalidade, tanto na sugestão da coincidência do autor com os protagonistas feita pelo esbatimento das fronteiras da ficção (grande parte dos seus protagonistas são artistas, existe uma presença recorrente de elementos metaficcionalis como a datação da escrita, as referências a Paris, etc.), como num sentido mais restrito onde aquilo que diz expressar são “singularíssimas psicologias”⁹. Nesse sentido, a obra de Sá-Carneiro pode realmente representar um *avowal*, e terá sido, acredito, esse *avowal*, esta confessionalidade, que levantou a questão da sinceridade.

Fernando Cabral Martins recusa, e a meu ver com justiça, o próprio questionamento da sinceridade na obra de Sá-Carneiro, sobretudo por este ser o ponto de ligação com o mito que “torna difícil a simples leitura dos textos que deixou” (2000 A: 72). No entanto, Também Cabral Martins se vê confrontado com a confessionalidade da obra de Sá-Carneiro, sentindo a necessidade de a enquadrar, explicar *como* é que ela não aponta para uma sinceridade.

⁸ vide o capítulo “O inovador escarnecido” in MARTINS, 1997, p24-26

⁹ vide o subcapítulo “A subjectividade” no capítulo “Introdução” da Segunda Parte

Cabral Martins encontrou uma solução a que chamou teatralidade. No capítulo intitulado “Sinceridade e teatralidade” (1997: 171-178), Cabral Martins defende uma transformação da sinceridade em teatralidade. Partindo da constatação da literariedade das cartas – “até as suas cartas são literárias, sobrecarregadas de estilo (...) e falam da mesma realidade de fantasia que os poemas e as narrativas” –, e sublinhando a contradição que se gera entre esta literariedade e uma ideia de sinceridade, Cabral Martins afirma que Sá-Carneiro tem consciência dessa literariedade, e que a utiliza no seu processo de criação:

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 torna-las literariamente sinceras. (1997: 172)

Nesta perspectiva, a confessionalidade da obra de Sá-Carneiro é simplesmente um efeito estilístico conscientemente manipulado. E isto em todos os géneros, da poesia à prosa, incluindo a correspondência, uma vez que todos eles são construídos por palavras inerentemente artificiosas.

No entanto, Cabral Martins leva a teatralidade ainda mais longe, quando a afirma como um “modo de ligação entre a poesia e a vida” (2000 B: 110):

Ora, há um efeito de neutralizar a artificialidade da poesia. É tentar vivê-la. (1997: 172)

É desta forma que Cabral Martins explica a literariedade das cartas: são a apropriação, por parte de Mário de Sá-Carneiro, da sua linguagem poética; são a transformação da poesia em vivência. Esta transformação vai dar origem, progressivamente, a uma coincidência entre os sujeitos da poesia e das cartas – e por extensão de toda a obra –, levantando o questionamento tanto de cada género como dos “eus” que neles se encontram:

[os últimos poemas] relevam, assim, de um género novo, síntese do epistolar e do lírico, e – na medida em que o «eu» se desdobra em sujeito e objecto do poema – também do dramático. O «eu» é, por todos os meios textuais, posto em cena. Ou é ele próprio uma cena. (1997: 173)

Assim, independentemente do género, o “eu” transforma-se numa cena teatral – onde a linguagem é inerentemente artificial – e onde todos os diversos “eus” são os vários actores da

peça. A teatralidade define-se então por esta coincidência, num mesmo espaço tornado cénico, dos sujeitos que existem na obra e Sá-Carneiro – o sujeito poético, os protagonistas da prosa, o sujeito da correspondência, e o próprio Mário. “Assim a sinceridade se torna teatralidade.” (id.)

Com uma consequência importante: a perda da integridade do eu. Nas palavras de Cabral Martins: “em Sá-Carneiro (...) o «eu» é um «não-eu», o que alucina o resto” (2000 B: 110). O “eu”-coincidência-de-“eus”, tornado no espaço dessa coincidência, torna-se consequentemente um espaço vazio, que é ocupado alternadamente por outros “eus”.

Relação vida-obra – teatralidade *versus* sinceridade

Torna-se importante assinalar que Cabral Martins não restringe a ideia de teatralidade a uma ligação entre a vida e a obra, associando-a ainda ao ambiente das vanguardas, e ao lugar de relevo que o Teatro ocupa no modernismo, fazendo referências a Mallarmé, a Dada e ao futurismo de Marinetti.

No entanto, quando a utiliza dessa forma, gera-se novamente um constrangimento crítico, paralelo ao já referido, e pelas mesmas razões. É que Fernando Cabral Martins acaba por utilizar a teatralidade como um substituto da sinceridade, tal como utilizada pela crítica psicologista. Ambas as expressões funcionam, cada uma no seu contexto, como o “modo de ligação entre a poesia e a obra”. Ao desconstruir esta ligação, que considera errada, Cabral Martins foi levado a substituí-la por outra que adquire a mesma função: a de explicação da relação entre a vida e obra de Sá-Carneiro. Ora é essa explicação que, dada como determinista, gera um constrangimento.

Como referido, falar na sinceridade de Sá-Carneiro implica falar num *feeling*, num sentimento que lhe seria exclusivo. Paralelamente, falar na teatralidade vai implicar falar numa *intenção* de teatralidade, numa *intenção* de representação. Tanto o *feeling* como a *intenção* se tornam difíceis de defender criticamente, porque são inacessíveis. Assim, não se trata de negar nem a existência de um ou do outro, nem que a obra os possa exprimir. Trata-se simplesmente de recusar que tanto o *feeling* da sinceridade como a *intenção* da teatralidade funcionem como *explicação* da relação entre a vida e a obra deste autor.

Aliás, indo mais longe ainda, trata-se de afirmar que essa ligação nunca poderá ser nem objectiva, nem causal, nem determinista, e que nunca poderá ser tratada como tal. Acredito que possa pertencer ao domínio da crítica abordar uma relação entre a vida e a obra; mas, após o que aqui foi exposto, acredito que é um erro crer que se possa falar dessa relação de um modo objectivo, claro, e inequívoco. E toda a crítica que não deixe clara a consciência desta limitação gera, pelo menos em mim, estes constrangimentos críticos que referi.

Sinceridade, teatralidade, impossibilidade

Antes de proceder à minha análise propriamente dita, não deixa de ser curioso notar que Fernando Cabral Martins associa a temática da impossibilidade na obra de Sá-Carneiro tanto à sinceridade como à teatralidade.

Encontramos a seguinte passagem, em *Apresentação de Mário de Sá-Carneiro*, quando Cabral Martins explica o surgimento do mito e o papel central que o suicídio ocupa:

O facto é que Sá-Carneiro busca a representação de sensações intensas, que parecem debater-se todas com uma impossibilidade, um «quase» sem remédio. Assim, o seu suicídio parece consistir numa afirmação última dessa impossibilidade – o que logo aparece como uma prova de que sua literatura é sincera. (2000 A: 72)

A impossibilidade é definida, em primeiro lugar, como sendo um tema da obra de Sá-Carneiro, uma vez que se relaciona com as “sensações intensas” aí representadas. Mas, na lógica psicologista, e da forma que já acima foi explicada, a impossibilidade torna-se no *feeling* de que a obra é o *avowal*, e que o suicídio não pode deixar de confirmar. De facto, o suicídio pode ser visto como a materialização última de uma impossibilidade de viver, que antes de ser materializada em acto pode ter sido materializada em verso ou em prosa.

Também no caso da teatralidade, Fernando Cabral Martins torna a falar da impossibilidade na obra de Sá-Carneiro. Afirma, explicando em que consiste o referido “não-eu”, cena central da teatralidade da obra de Sá-Carneiro:

O que barra a nitidez da voz em Sá-Carneiro é a resistência, o negrume, a impossibilidade de dissolução da sua vida na arte e da sua arte na vida, mas o sentido que os poemas produzem é o da urgência dessa dissolução. E a relação que eles entretecem com a vida histórica do autor é a da soberania (impossível) do Artista assumido como uma personagem viva (invivível). (2000 B: 110)

Os poemas – e por extensão a sua obra – funcionam então como a expressão da urgência em resolver um conflito, em apaziguar a agitação criada por uma dualidade: a dualidade vida-arte.¹⁰ A impossibilidade entra em jogo exactamente pela insustentabilidade dessa dualidade. Segundo Cabral Martins, então, a teatralidade – o “não-eu” posto em cena – existe devido a essa impossibilidade, à impossibilidade do “não-eu” ser um “eu”, à impossibilidade da materialização do “eu”.

Assim, e uma vez que considero necessariamente constrangedoras as tentativas de explicar, de um modo claro, a relação entre a vida e a obra de Mário de Sá-Carneiro, a minha proposta, é pôr de lado esta tentativa, e encontrar um outro vocabulário para falar de Sá-Carneiro – vida e obra. A palavra-chave que proponho, como não poderia deixar de ser, é impossibilidade.

¹⁰ *vide* “A dualidade homem-artista” no capítulo “A impossibilidade da vida” da Segunda Parte

Segunda Parte – A impossibilidade

“É só de mim que ando delirante –
Manhã tão forte que me anoiteceu.”

Álcool

Introdução

Antes de dar início à minha análise da impossibilidade na obra de Mário de Sá-Carneiro, gostaria de referir duas características transversais a esta obra que se encontram na base da minha análise. A saber, a ambiguidade da linguagem, e a subjectividade dos protagonistas.

A ambiguidade

Acredito que uma das qualidades mais importantes da obra de Mário de Sá-Carneiro – e talvez de toda a literatura de qualidade – é o seu poder de sugestão. Um mesmo parágrafo, uma mesma estrofe ou até um mesmo verso podem adquirir sentidos significativamente diversos, em função da abordagem, sem que no entanto estes se excluam entre si. É a ambiguidade tal como definida por William Empson no prefácio à segunda edição de *Seven Types of Ambiguity*:

We call it ambiguous, I think, when we recognize that there could be a puzzle to what the author meant, in that alternative views might be taken without sheer misreading.
(1977: 10)

Assim, toda a análise que se segue consiste em explorar as possibilidades de significado que encontrei nesta obra e que julguei relevantes, aproximando vários elementos e várias passagens de diferentes obras, independentemente do género, no objectivo de criar um espaço de significação para essas aproximações que permitisse, pela expansão de significados, uma maior fruição de toda a obra.

A subjectividade

Outra característica transversal à obra de Sá-Carneiro é a subjectividade dos protagonistas e do sujeito poético. De facto, estes caracterizam-se por uma particularidade que se define tanto por uma forte diferenciação em relação a uma maioria, como por um conjunto de comportamentos, sensações e ideias apelidados, dentro do próprio texto, de estranhos, bizarros, diversos.

À partida, esta ideia pode parecer trivial, uma vez que um protagonista, por definição se distingue dos outros personagens. No entanto, no caso da obra de Sá-Carneiro, esta característica ganha uma relevância particular. É que neste caso a particularidade não é apenas uma característica exterior, mas funciona como um elemento essencial à construção narrativa e poética, e em particular da construção das impossibilidades, como veremos de seguida.

A grande maioria dos protagonistas da obra de Sá-Carneiro caracteriza-se por serem artistas de algum tipo - escultores, poetas, novelistas, músicos – que se diferenciam, pelo menos enquanto tal, duma chamada “maioria”. Esta diferenciação, que tem o carácter de uma superioridade do artista face ao homem comum, caracteriza-se, como foi dito, por um conjunto de ideias, pensamentos e sensações, que podemos reunir sob o nome de “psicologia”. Grande parte da obra de Sá-Carneiro parte da premissa de explorar e expor estas psicologias, premissa por vezes tornada explícita em considerações metaliterárias dentro do próprio texto, como por exemplo em *Loucura...*:

Que as minhas intenções não sejam desvirtuadas: este escrito tem por fim simplesmente pôr em evidência todos os elementos que possam servir de base para o estudo duma singularíssima psicologia (264)

Esta “singularíssima psicologia” – que separa os protagonistas da “maioria” – serve como o todo duma sinédoque em que as partes são descritas por “um bizarro carácter” com bruscas oscilações de humor (*Loucura...* 265); por “ideias esquisitas, duma esquisitice sinistra” (id.); por um conjunto de “ânsias, de incompreensões, de agonias de sombra” (*Confissão* 366); por “sentidos que vibr[a]m *diversamente*: desengonçadamente, noutras direcções de crispado” e sentimentos contraditórios e sem motivo aparente (*A Grande Sombra* 428-429); por “estrambóticas constatações” (*Asas* 487) como “Volvi-me nação...” (*Eu-Próprio o Outro* 505)

ou “os meus sentidos eram cores” (*Distante Melodia* 85); por “sensações bizarras” (*Ressurreição* 540) como as “saudades de ter sido Deus” (*Partida* 56).

A relação entre o todo e as partes desta sinédoque vai-se tornar num elemento essencial para a estrutura da obra de Sá-Carneiro. Por um lado, e como permite ver a variedade da proveniência de exemplos do parágrafo anterior, esta caracterização dos protagonistas funciona como uma unidade dentro da obra de Sá-Carneiro – o termo “psicologia” aplicando-se à grande maioria dos seus protagonistas; por outro lado, porque esta relação serve para definir e caracterizar os protagonistas. Passo a explicar: os protagonistas são definidos como tendo “psicologia” – e, como tal, sendo particulares – e esta manifesta-se pela estranheza ou pela bizarria dos comportamentos, das ideias ou das sensações que estes protagonistas experimentam. Desta forma, a “psicologia” justifica a existência destas bizzarras e a estranheza justifica a apelação de “criatura[s] com *psicologia*” (*Ressurreição* 569). Nas palavras do protagonista de *A Grande Sombra*:

Divagando a minha alma – a sintetizar todo o seu descabro – ocorrem-me ideias estrambóticas, picarescas e complexas: as únicas entanto capazes de exprimir, por sugestão, as mais íntimas particularidades do meu mundo psíquico. (429)

As “ideias estrambóticas” são, portanto, as *únicas* capazes de exprimir a particularidade. A unicidade desta relação significa que a ordem dos factores é irrelevante: é equivalente dizer que a particularidade da psicologia é expressa por ideias estrambóticas ou dizer que as ideias estrambóticas são a consequência dessa particularidade. É um movimento circular de justificar A por B e B por A.

Ora o que permite que este movimento circular não colapse, não se torne insustentável, é exactamente a subjectividade que caracteriza estas descrições. Que sejam sensações, ânsias, desejos, obsessões, ideias ou sentimentos, todos estes elementos se produzem no espaço restrito do interior do sujeito que os exprime, no interior do seu mundo psíquico. A subjectividade torna-se assim necessária, condição *sine qua non*, para se poder falar tanto em “psicologia” como em “bizzarras”. Se tanto estas como aquela não fossem subjectivas, e logo objectivamente inacessíveis, toda a justificação circular colapsaria. Utilizando o exemplo precedente, é só por tanto as “ideias estrambóticas” como o “mundo psíquico” serem objectos subjectivos e relativos ao sujeito, que se pode apelar as primeiras de estrambóticas e o segundo de particular. Se se tratassem de objectos acessíveis, estas denominações ou deixariam de fazer sentido ou teriam que ser objectivamente justificadas.

Até aqui esta análise continua a ser trivial, uma vez que tratei simplesmente de constatar a escolha de Sá-Carneiro de caracterizar os seus protagonistas como tendo comportamentos, ideias ou sensações ditos estranhos e que lhes são subjectivos. A importância desta subjectividade reside no facto de ela ser necessária à construção da impossibilidade.

Em Sá-Carneiro, a impossibilidade não é algo de objectivo; não é nem uma impossibilidade física nem uma sequer uma impossibilidade psicológica (no sentido prático de uma limitação psicológica incapacitar um sujeito). A impossibilidade é criada a partir dum *desejo* particular dum protagonista particular; desejo esse que surge também no contexto da “psicologia” particular desse protagonista. E como a impossibilidade representa a impossibilidade da realização desse desejo, ela é caracterizada pela mesma subjectividade que o desejo, pelo mesmo carácter de particularidade. Dito doutra forma, só podemos falar de impossibilidade porque o protagonista exprime um desejo cuja realização é impossível. É o próprio protagonista que, pela “particularidade do seu mundo psíquico”, sente aquele desejo, que lhe é subjectivo, e que, desta forma, cria a sua própria impossibilidade.

Ilustrarei esta *necessidade* da subjectividade para a construção da impossibilidade com um conto – *Página dum Suicida* – um dos quatro “Diários” que abrem o seu primeiro livro *Princípio*. Apesar de ser uma ficção ainda imatura deste autor¹¹, os elementos para a construção da impossibilidade encontram-se nela bastante explícitos, e a sua análise fornece um bom exemplo daquilo que apelido de “a impossibilidade em Mário de Sá-Carneiro”.

Este conto apresenta umas linhas, “encontradas (...) em cima da secretária” (262), as últimas escritas por um suicida que decidiu ir ao encontro da morte para satisfazer o seu desejo de conhecer a morte:

“Morte! que mistérios encerras?... (...) “Um dia, quando já não puder resistir ao desejo de desvendar o misterioso véu que te encobre, partirei sem hesitar...” (262)

¹¹ A datação final – “(Lisboa, novembro de 1908)” – informa-nos que este conto foi o primeiro de *Princípio* a ser escrito, e que Sá-Carneiro tinha 18 anos aquando da sua escrita.

Se o objecto do conhecimento é a morte, o desejo no entanto não é de morte mas simplesmente de conhecimento. E é esse desejo que vai diferenciar o protagonista, que vai constituir a sua particularidade:

Mas se todos morrem, todos ficam conhecendo a morte?... É verdade: a “intenção” porém é que é tudo. Os outros vão até *ela* sem saberem, sem se importarem para onde vão: enquanto que eu, não... *eu não morro!*... Parto apenas para uma exploração arrojada (263)

Encontramos aqui os “outros”, a maioria, e a diferenciação do sujeito em relação a esses outros. Esta particularização prende-se com a “intenção” do sujeito. É de assinalar que esta intenção se encontra entre aspas, criando um espaço de ambiguidade para a totalidade do seu significado: trata-se seguramente de um intento, de um propósito do sujeito, mas talvez se estenda um pouco para além disso. Aproximemo-la dum parágrafo posterior:

Um pensamento me atravessou agora o espírito: Serei um louco?... Talvez... é possível... Sou um louco... um louco... Que me importa?... Quero *saber!* Quero *saber!*... (263)

Este questionamento do sujeito acerca da sua sanidade mental, que surge como um repente de lucidez que no entanto em nada modifica o seu propósito, vem assim reforçar a “intenção” do sujeito, pela própria indiferença que este lhe dedica. Aquilo que a (possível) loucura do sujeito e a sua intenção têm em comum é a sua subjectividade. Como foi dito, o que caracteriza este sujeito, o que lhe confere a sua particularidade, é o seu desejo de conhecer a morte. E este desejo é a expressão da sua particularidade: independentemente de ser por “intenção” ou por loucura, o desejo é-lhe subjectivo.

Como referi, o desejo do sujeito é de conhecimento, e o objecto de conhecimento é a morte. O modo de conhecimento é-nos dado pelo protagonista:

Basta ir ao teu encontro, corajosa, resolutamente, que nenhum mistério existirá já!... Nada poderemos contar, porque não voltaremos a este mundo. Que importa isso porém se te ficamos *conhecendo!*... (262)

Cria-se assim uma tensão entre a possibilidade do conhecimento – a possibilidade de satisfazer o desejo – e as consequências desse conhecimento. Se por um lado a forma de o conseguir é fácil e acessível, por outro as suas consequências são desconhecidas. É esta a tensão que vai definir a impossibilidade deste conto: é impossível *conhecer* a morte e *vivenciar* esse

conhecimento. Ou, remetendo esta impossibilidade para o sujeito, é impossível este satisfazer o seu desejo de conhecer a morte e vivenciar a satisfação desse desejo.

Assim, o seu suicídio tem simultaneamente um carácter de vitória e de derrota, já que de facto realizou o seu desejo – foi ao encontro da morte com a “intenção” de a conhecer – mas isso teve um preço evidente – o preço da sua vida – que ele se dispôs a pagar em toda a consciência: “Que importa isso se te ficamos *conhecendo!*”. Este carácter dual de vitória-derrota é essencial para caracterizar a ultrapassagem da impossibilidade, e vamos também encontrá-lo ao longo da obra de Sá-Carneiro. Ele personifica o paradoxo *realizar o impossível*.

Resumindo, a importância da subjectividade reflecte-se no facto de ser ela quem permite a criação dum espaço, chamado “psicologia” – espaço fulcral à caracterização dos protagonistas –, e que é onde existem os desejos, pensamentos e ideias apelidados de estranhos ou bizarros. E torna-se essencial para falar de impossibilidade por ser dentro deste espaço que a impossibilidade se materializa. A impossibilidade torna-se num absoluto para o sujeito porque se inscreve dentro da sua subjectividade, dentro do espaço da sua “psicologia”. No caso do conto analisado, a impossibilidade só surge depois do protagonista expressar o seu desejo de conhecer a morte, desejo esse que, por um lado, existe devido à particularidade da sua “psicologia” e que, por outro, justifica essa mesma “psicologia” no movimento circular anteriormente referido. Sem desejo, não haveria impossibilidade (e não haveria conto). A subjectividade, tanto das ideias e desejos, como das “psicologias”, torna-se assim essencial para a construção de uma impossibilidade.

A impossibilidade da comunicação

A impossibilidade da comunicação na obra de Mário de Sá-Carneiro, é abordada de duas formas diversas, mas interligadas: por um lado pela referência à existência de “coisas” incomunicáveis, inomináveis, para as quais as palavras fracassam; e por outro lado pela descrição de uma incomunicabilidade, enquanto todo, que é enquanto causadora de sofrimento, como encontramos no conto *Mistério* ou n’*A Confissão de Lúcio*.

Encontramos estas duas abordagens na primeira das duas cartas que Sá-Carneiro escreveu a Pessoa no dia 21 de Janeiro de 1913:

Quanto a mim, em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos – *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz*. Estas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas. A própria Natureza as encerrou – não permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir – apenas sons para as caricaturar. E como essas ideias-entranha são as coisas que mais estimamos, falta-nos sempre a coragem de as caricaturar. Daqui os “isolados” que todos nós, os homens, somos. Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! –, eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam. (737)

Antes de mais, é interessante assinalar que Fernando Cabral Martins associa esta passagem tanto ao conto *Mistério* como a *A Confissão de Lúcio*, sugerindo que ambas as narrativas representam “desenvolvimentos inversos dessa não-comunicação essencial. O abismo que separa a alma da outra é vencido no conto pela abolição da distância, e no romance pela criação de uma ponte” (1997: 220). O que se aproxima da análise que aqui é feita, uma vez que esta “não comunicação” coincide o que chamo de impossibilidade da comunicação e que se encontra presente tanto em *Mistério*, como veremos no seguimento, como na *Confissão*, como veremos no capítulo que lhe diz respeito.

Analisando esta passagem, vemos que Sá-Carneiro começa por afirmar a sua crença na existência destas “coisas secretas” que são, na sua descrição, incomunicáveis, explicando que essa incomunicabilidade não se prende com as circunstâncias da comunicação, mas sim com um fracasso das palavras. Segundo este, não existem palavras que possam traduzir, expressar esses segredos.

No entanto, Sá-Carneiro vai irreversivelmente mais longe quando fala de uma impossibilidade material, quando afirma que as palavras falham, não porque não se tenha encontrado ainda uma sintaxe ou uma semântica suficientes, mas sim porque essa sintaxe ou semântica não podem existir. Desta forma, a incomunicabilidade ganha o carácter de impossibilidade, deixando de caracterizar apenas as “ideias-entranha”, para ganhar uma materialidade independente. É a passagem da impossibilidade de exprimir certas “coisas secretas” para a impossibilidade da comunicação.

Como afirmei no início, esta diferença é uma diferença de abordagem: na primeira parte da citação, a impossibilidade da comunicação é definida como uma característica de um conjunto de objectos reunidos sob o nome de “coisas secretas”. Na segunda parte, a impossibilidade da comunicação é tratada como um objecto em si, como um absoluto.

E no final do parágrafo é já desta impossibilidade da comunicação enquanto absoluto que Sá-Carneiro fala quando afirma que duas almas não se podem nunca *conhecer*; conhecer neste sentido completo e total da palavra. É esta a ideia que está, explicitamente, na base do conto *Mistério*.

Mistério

Na carta seguinte, datada do mesmo dia, “às dez da noite” (738), Sá-Carneiro descreve os projectos literários que, “num lapso de cinco horas [lhe] nasceram” (738). Trata-se das ideias iniciais daquilo que viria a ser *Céu em Fogo*. Em particular:

“Mistério” – É a ideia que lhe expus na minha carta anterior, assim encenada: dois noivos que vieram passar a lua-de-mel numa casa de campo são encontrados mortos, inexplicavelmente, sem feridas nem sinais de violência. Um doido, antigo poeta, que vive em face da habitação deles, clama que viu, de noite uma janela abrir-se e uma forma toda luminosa saltar, ascendendo na atmosfera num halo de luz doirada. O narrador, em face do que conhecia o ideal dos seus amigos, *sugere* (não explica,

apenas sugere vagamente) que a morte seria devida à *compreensão* daquelas duas almas que se materializaram num ser doutra região – ou mesmo só numa alma imaterial. (740)

Vemos nesta descrição que a impossibilidade da comunicação é o tema central deste projecto de conto, e que este trata, em particular, da ultrapassagem dessa impossibilidade. Os objectos incomunicáveis deixam de ter uma relevância particular, para serem tomados no seu todo, como uma incomunicabilidade. Esta ideia, talvez pouco clara nesta curta descrição, é corroborada na carta a Ricardo Teixeira Duarte de 4 de Março de 1913:

De tudo isto [dos corpos dos dois amantes encontrados mortos inexplicavelmente], o narrador aventura a seguinte hipótese, ele que conhecia intimamente o noivo: o fim desse seu amigo, o único fim da sua vida era compreender, identificar-se inteiramente com uma alma humana – com a mulher que amava. Ora tu sabes muito bem que nós nunca nos identificamos nem sequer com as pessoas que mais estimamos. Um milhão de pequeninas coisas nos separa sempre – somos os “isolados”. Porém, pela vez primeira, esse homem teria conseguido enfim o seu fim. Aquelas duas almas ter-se-iam compreendido totalmente, *conhecido* totalmente. Mas nesse instante, essas duas almas fundiram-se numa só – abandonaram os corpos porque – *é impossível conhecerem-se duas almas humanas*.

Compreendes a ideia do conto encerrada nesta narrativa simbólica, não é verdade? E não a achas bem real? Eu por mim acho-a verdadeira. (1028)

Confirmamos assim que os objectos incomunicáveis, as tais “ideias-entranha” que, segundo a primeira carta a Pessoa, estariam na origem desta incomunicabilidade, ficaram reduzidos, nesta descrição, a “um milhão de pequeninas coisas [que] nos separa sempre”, passando para segundo plano. A ênfase é posta na impossibilidade: é ela a “ideia (...) encerrada nesta narrativa”.

Assinale-se, apenas de passagem, que Sá-Carneiro afirma acreditar na veracidade desta impossibilidade, que considera a proposição “*é impossível conhecerem-se duas almas humanas*” como sendo verdadeira, tal como também afirma a Pessoa a sua crença na existência das “coisas secretas” incomunicáveis, e que é, pelo menos em parte, esta crença que o motiva a escrever este conto.

Problematização

A problematização da comunicação surge pela primeira vez no segundo dos cinco capítulos de *Mistério*, como estando na base da infelicidade do seu protagonista:

A incompreensão!

Fora esta a barreira em que sempre tropeçara e em que sempre havia de tropeçar – era irremediável, demasiadamente o sabia.

De resto, essa barreira entrepunha-se entre todos os homens – os perpétuos isolados. Apenas a *maioria* se contentava em trocar olhares, sinais vagos, de cada margem do abismo. E nenhuma destas almas diligenciava sequer aproximar-se da outra que existia além do precipício!... *Era como se fosse impossível.* (466-467)

Encontramos, nesta curta passagem, a construção da impossibilidade tal como foi descrita na introdução: a caracterização do sujeito como sendo particular, diferente da “*maioria*”, e cuja particularidade passa por um desejo irrealizável. A incompreensão – descrita inicialmente como uma barreira para a felicidade – ganha um valor de absoluto, de condição intransponível – de impossibilidade. O protagonista, que se distingue da “*maioria*” pela inconformidade, exige para si, para poder ser feliz, “uma alma que conhecesse inteiramente e que também lhe soubesse toda a alma. Sendo assim, o maior afecto as uniria” (466). A frase em itálico supracitada, se por um lado reforça a ideia da impossibilidade, por outro define a tensão em que se vai desenrolar o resto do conto: “*era como se*” implica uma dúvida, implica um questionamento. E é esse questionamento que será explorado no seguimento da narrativa.

Note-se ainda, de passagem, a relação que se estabelece entre esta comunicação total, este conhecimento inteiro das almas, e o afecto. O sujeito, para gozar o afecto, necessita desta comunicação total. Esta relação entre comunicação e afecto, assim como a impossibilidade que lhes está associada, será importante para a análise de *A Confissão de Lúcio*.

Estrutura

Também relacionada com a particularidade do protagonista está a estrutura narrativa do conto. De facto, existe uma discrepância significativa entre a estrutura inicial da narrativa,

na descrição que Sá-Carneiro faz aos amigos, e a estrutura efectiva do conto. Na sua descrição inicial, Sá-Carneiro parte do romance dos dois amantes e da sua morte inexplicável para, passando pelas afirmações do poeta louco, na voz do narrador, posteriormente sugerir a explicação da morte dos noivos pela impossibilidade de se conhecerem duas almas. Ora no conto, estes acontecimentos têm lugar apenas a partir do capítulo quarto (representando aproximadamente um terço do conto). Mais importante ainda é que não existe nenhuma hipótese explicativa propriamente dita posterior à morte dos personagens. Assim, a “ideia” que, nas palavras de Sá-Carneiro a Teixeira Duarte, a narrativa encerra – “*é impossível conhecerem-se duas almas*” – encontra-se, por um lado, sugerida progressivamente ao longo do conto, pela descrição da infelicidade do protagonista, e, por outro lado, na sugestão da fusão dos dois amantes, que tem início nas linhas finais do quarto parágrafo, imediatamente anteriores à constatação da morte dos dois amantes:

Poder-se-iam, em verdade, abater todas as barreiras entre as duas almas?...

la sabê-lo essa noite. Sim, essa noite – estava certo – havia de atingir o além da sua felicidade: a ténue rede de ouro que, embora translucidamente ainda separava as duas almas voaria enfim dispersa.

Por isso era a sua glória ilimitada quando, ao recolher, subindo para o seu quarto, entrelaçara o corpo agreste da amante aureoral e a mordera na boca, confundindo com ela na mesma sombra... (474)

A sugestão da fusão das duas almas dos dois amantes – fusão que condensa a impossibilidade da comunicação – é feita pela junção de três elementos do final do conto: o primeiro diz respeito à certeza que o protagonista expressa de que se abateriam nesse noite, finalmente, todas as barreiras entre a sua alma e a da sua amante; o segundo prende-se com a descoberta inexplicável dos corpos mortos dos dois amantes; e o terceiro com a agitação do “poeta doido” (475) que “afirmava ter visto, pela madrugada, galgar a janela do quarto dos mortos uma (...) forma luminosa que (...) ascendera, voara perdida” (475).

O clímax do conto é, assim, esta sugestão da fusão das almas dos dois amantes. E é essa sugestão que representa a ultrapassagem da impossibilidade da comunicação, uma vez que as almas se fundiram no momento em que se conheceram totalmente, *porque* se conheceram totalmente. Esta ultrapassagem adquire pelo carácter dual de vitória-derrota já referido na introdução: o protagonista realizou o seu desejo – conheceu uma alma –, mas não vivenciou essa realização, uma vez que morreu no mesmo momento.

Assinale-se ainda, de passagem, que a sugestão da fusão das duas almas é feita pela sugestão da posse dos dois corpos, sugerindo desde já a existência duma ligação entre a posse e a comunicação que será tratada no final do capítulo sobre a posse, e que estará na base da análise da *Confissão*.

A dualidade vitória-derrota

O carácter vitorioso da ultrapassagem da impossibilidade é ainda enfatizado ao longo do conto quando, no quarto capítulo, é descrita a felicidade do protagonista após ter encontrado a rapariga que agora era sua noiva. A sua felicidade, como é de prever, prende-se com a comunicação entre as duas almas recém-encontradas:

E hoje – vitória azul!, tinha *alguém*: alguém que sabia inteiramente quase, alguém que não era um estranho, um desconhecido astral; alguém que por seu turno o compreendia já sem segredo.

Auréola! Auréola! Lançara pontes sobre o abismo insuperável – conquistador iriado da sombra: e pela vez primeira, duas almas estavam ali, sim, face a face, libertas do mistério!... (...) Ah!, como se encontrava riosamente feliz, hoje... (471-472)

A oposição que se estabelece entre esta felicidade e a infelicidade descrita nos capítulos precedentes serve para enfatizar as razões dessa felicidade – a compreensão, a comunicação entre as almas. Comunicação essa que assume explicitamente um carácter vitorioso: “Noite a noite o triunfo era mais nítido” (472); “Hoje, porém, vencera. Irrealidade! – tinha o que sonhara!” (472). O triunfo final – total, completo –, no entanto, surge apenas no final do conto, aquando da já referida sugestão da fusão das duas almas.

Na ambiguidade deste desfecho, encontramos então esta dualidade vitória-derrota. Porque, se por um lado nos é dado a entender que os dois amantes de facto romperam a “ténue rede áurea” (472) que ainda os separava, tendo assim atingido “a comunhão inteira” (474) das suas almas e se fundiram numa “forma luminosa” (475), por outro lado é também apresentado como facto que os seus corpos foram encontrados mortos, “rígidos e frios” (475). O que significa, dualmente, uma vitória sobre a impossibilidade – as duas almas, *de facto*, conheceram-se – mas também uma derrota, já que essa vitória era insustentável, insubsistente e, literalmente, *invivível*. O momento mesmo da ultrapassagem da impossibilidade da comunicação, o momento em que as duas almas se conheceram, foi

também o momento em que se fundiram e deixaram de existir. A vida é o preço a pagar para os que desafiam as condições em que esta se dá, para os que desafiam o plano do possível, para os que alcançam o impossível. Como já foi dito na introdução, esta dualidade vitória-derrota personifica o paradoxo *ultrapassar a impossibilidade, realizar o impossível*.

Loucura...

É interessante notar que a impossibilidade da comunicação já se encontra presente, por sugestão, no conto *Loucura*, datado de 1910, três anos antes de *Mistério*. Não ocupando um lugar de destaque no enredo deste conto, esta impossibilidade constitui no entanto uma chave de leitura relevante.

O conto narra a história de Raul Vilar, um escultor de génio e de renome, que se suicida ingerindo um frasco com vitríolo, após uma tentativa frustrada de o esvaziar por cima da sua amada para lhe desfigurar o rosto e o corpo. Segundo este, este gesto brutal falhado constituiria a maior prova do seu amor pela jovem:

Raul queria provar o seu amor. Para isso decidiu praticar um crime. Todos o condenam, decerto. No entanto, o que ninguém pode negar é que a sua *prova*, embora dum egoísmo atroz, não fosse a mais concludente, a *maior prova de amor*, como lhe chamava. ‘Só se ama por interesse. Não se ama um corpo disforme.’ Ele possuía uma criatura ideal; pois bem, destruiria toda a sua beleza. O seu amor não diminuiria... pelo contrário: morto o corpo, amaria a alma só com a sua alma. (297)

O “crime”, que Raul não chegou a praticar, provinha então da sua intenção de demonstrar à sua amada que o seu amor era desinteressado, e, é-nos dado a entender, mais puro. Esta necessidade do protagonista em fornecer uma prova para o seu amor, embora surgindo dum episódio trivial – a sua mulher perdera a confiança nele após uma infidelidade da sua parte – excede progressivamente a simples necessidade de criar no seu par uma confiança suficiente, para ganhar um carácter de absoluto. De facto, na véspera do crime falhado, a sua amada assegura-lhe que não duvida do seu amor. O que não apazigua a sua necessidade ou altera o seu intento. A explicação desta necessidade, encontramos-la, por sugestão, num desabafo do protagonista ao narrador alguns meses antes:

- Se eu pudesse – murmurou num tom vago – , se eu lhe pudesse provar o meu amor... Mas não encontro nada... não encontro nada... *Prometi-lhe a maior prova de*

amor... não cumpro a minha promessa. É terrível... querer demonstrar a Verdade e não poder... não poder... (291)

Nesta curta fala, Raul Vilar expressa a sua frustração por não encontrar uma prova de amor que julgue satisfatória, uma expressão suficiente que permitisse comunicar o seu amor. No entanto, este dá um salto conceptual ao referir-se ao seu amor como “a Verdade”. É a passagem de um desejo que é relativo ao casal para um desejo que o protagonista sente como absoluto. O desejo de Raul excede a simples vontade de ver reflectida na amante a imagem do seu amor por ela, tornando-se num desejo que exclui a própria amante: quando Raul intenta desfigurá-la, o seu objectivo já não é que esta não duvide do seu amor – uma vez que esta lhe garante não duvidar –, mas sim realizar um gesto que adquira, *nele*, em Raul, o carácter de um absoluto – “a maior prova de amor”. Esta necessidade dum prova absoluta sugere a insuficiência das provas relativas, sugere que a comunicação do amor, deste amor puro, é impossível por vias normais, por palavras, por gestos triviais, e necessita, pelo menos para este protagonista, deste carácter brutal, irreversível, absoluto.

O fracasso do seu gesto, o facto de a sua amada não ter encontrado neste intento violento o valor de absoluto que Raul lhe dedicava, vem insistir ainda nesta impossibilidade. A comunicação deste amor de Raul é, assim, duplamente impossível: é-o porque a comunicação trivial não é suficiente para o demonstrar, e é-o ainda porque “a maior prova de amor” fracassou.

No caso deste conto, a morte do protagonista não representa o lado da derrota da ultrapassagem da impossibilidade, uma vez que esta impossibilidade não foi ultrapassada – Raul não conseguiu provar o seu amor, pelo menos não no sentido em que este o entendia. A sua morte ganha antes o carácter de uma recusa, de alguém que, não tendo podido realizar o seu desejo, prefere encarar a morte a continuar a aceitar a impossibilidade dessa realização.

Como assinalado, esta análise é insuficiente para colocar uma ideia de impossibilidade de comunicação no centro deste conto; no entanto, não deixa de ser pertinente observar como já nesta altura este era um tema que atraía Sá-Carneiro. E não me parece insensato avançar que a diferença no tratamento do tema, tanto na clareza da exposição, como na acuidade da sua exploração, se prenda também com a evolução literária deste autor.

O fracasso das palavras

Como referido no início do capítulo, a impossibilidade da comunicação manifesta-se também pela existência de “coisas” incomunicáveis, para as quais as palavras falham. É a abordagem que encontramos no início da já citada carta de Sá-Carneiro a Pessoa, quando este afirma que essas “coisas secretas” são incomunicáveis “*porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis*” (737).

Esta ideia encontra-se também, de passagem, no já tratado conto *Mistério* quando lemos:

Aliás o artista concordava em como era difícil desvendar uma alma. (...) Estrebuchamos, debatemo-nos contra um denso véu que não logramos romper, *que só soçobriria se o nosso interlocutor nos compreendesse por outra coisa – não por palavras.* (467)

A alma humana, neste caso, toma o lugar das “coisas secretas” – é ela o objecto da comunicação, e é ela que é impossível de ser comunicada. Esta ideia será ainda enfatizada, novamente de passagem, quando o protagonista encontra a sua amada e experimenta a felicidade da compreensão:

Tinha uma doce companheira a cujos braços débeis se podia confiar silencioso e que, em silencia, adivinhava os segredos da sua alma – as pequeninas coisas veladas que se não sabem dizer –, enfim: alguém que lhe *sentia* toda a alma como *se sente* uma obra genial. (472-473)

Como anteriormente, a ênfase é posta no silêncio, na ausência das palavras, que representa a condição *sine qua non* da comunicação das almas.

Sublinhe-se a sugestão que fica feita no final do parágrafo, com a associação entre esta comunicação total e o sentimento estético, e a fruição da arte. O conhecimento duma alma dá-se, nesta descrição, dum modo semelhante à compreensão sensível duma obra de arte. É ainda interessante notar que nenhum dos termos da comparação é objectivo – a comparação só adquire significado se o sujeito que a lê souber, subjectivamente, o que significa este “*sentir* uma obra genial”. O facto de ambos os verbos “sentir” se encontrarem em itálico aponta ainda para esta subjectividade, para uma ambiguidade da sua significação. Ora a escolha desta

comparação, assim como a ambiguidade que a caracteriza, sugerem então uma mesma incomunicabilidade, uma mesma impossibilidade de definir este “sentir”.

Encontramos esta ideia de incomunicabilidade – do fracasso das palavras – relacionada com a experiência da arte, e da poesia em particular, numa passagem de T. S. Eliot em *The Music of Poetry*, quando este afirma:

If, as we are aware, only a part of the meaning can be conveyed by paraphrase, that is because the poet is occupied with the frontiers of consciousness beyond which words fail, though meaning still exists. (1942, 1975: 111)

Neste sentido, e segundo Eliot, o trabalho do poeta – e do artista, por extensão – relaciona-se com esta incomunicabilidade. Podemos afirmar que estas “*frontiers of consciousness*” de que fala Eliot se aproximam bastante das “coisas secretas” de que fala Sá-Carneiro. Assim, o protagonista de *Mistério*, quando aproxima a comunicação total do sentimento estético, encontra-se na posição de alguém que tem consciência da existência de um inexprimível, de algo que não pode ser comunicado por palavras, e para o qual a arte, a vivência da arte, o *sentir* da arte, funciona como a melhor aproximação possível.

O mesmo pode ser afirmado de Mário de Sá-Carneiro, quando, na sua correspondência com Fernando Pessoa, lhe transcreve fragmentos da sua obra – versos ou quadras – afirmando que estes são os únicos que lhe permitem expressar o seu estado de espírito; ou quando descreve a sua psicologia por meio de uma linguagem ou metafórica, aproximando-se dum lirismo, ou infantil, pedindo de seguida perdão pela linguagem que utiliza.

Uma carta repleta de exemplos desta consciência duma incomunicabilidade é a de 13 de Julho de 1914 na qual Sá-Carneiro comunica a Pessoa que “toc[a] o fim” (819), para dar início, de seguida, a uma explicação do significado deste seu sentimento enigmático. Esta consciência do fracasso das palavras, encontramos-la quando Sá-Carneiro pede desculpa a Pessoa pelo modo infantil como se exprime: “Só lhe peço que me desculpe a maneira como me exprimo – mas a única como me posso exprimir em inteira sinceridade” (819), ou ainda “Perdoe-me! Perdoe-me todas estas digressões, estas inferioridades aparentes – mas repito só assim posso exprimir-me em franqueza completa!” (820). No seguimento da carta, Sá-Carneiro faz ainda referência à sua obra como sendo esta a mais capaz de expressar o que este deseja

expressar: “Nas páginas psicológicas da ‘Ressurreição’ está bem descrito o meu estado de alma actual” (821), ou ainda:

Meu amigo, deixe-me dizer-lhe imodestamente – a razão de tudo isto está naquela quadra da ‘Dispersão’:

‘A grande ave doirada
Bateu asas para o céu,
Mas fechou-as saciada
Ao ver que ganhava o céu...’ (821).

A palavra imodestamente pode ainda ser vista como uma confirmação desta consciência: a imodéstia não se prende tanto com uma confiança na qualidade artística destes versos, mas sim com a consciência de que são estes versos os que melhor exprimem, para Sá-Carneiro, aquilo que o próprio deseja dizer.

Assinale-se ainda que estas passagens permitem defender tanto a ideia de sinceridade como a de teatralidade referidas na primeira parte. A primeira, porque Sá-Carneiro a afirma de forma explícita ao dizer que é nas suas obras de arte que se encontra a melhor descrição dos seus “estados de alma”; a segunda porque permite a Cabral Martins afirmar que “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’” (1997: 173). No entanto, sinceridade ou teatralidade, o facto é que Sá-Carneiro nos dá a entender que não se pode exprimir como gostaria, que as palavras que usa não são veículos capazes para transmitir o que deseja.

Existem ainda uma quantidade considerável de outros exemplos que manifestam esta consciência do fracasso das palavras, este questionamento da significação, tanto na correspondência com Fernando Pessoa, como na obra poética; pense-se, por exemplo, em *Manucure* (135-144), poema de influências futuristas que questiona a linguagem, quanto mais não seja no seu aspecto visual, ou nas correspondências configuradas como justaposições que encontramos no poema *Apoteose*: “Horas-platina”, “Olor-brocado”, “Luar-ânsia” ou “Orquídeas-pranto” (84). Esta ideia da incomunicabilidade, e sobretudo a sua ideia parceira da arte como a melhor aproximação possível ao incomunicável, permitem assim uma aproximação à linguagem tão particular da obra de Mário de Sá-Carneiro. Com raízes no simbolismo e com fortes influências das vanguardas, como nos diz Paula Morão nos dois verbetes sobre o autor do *Dicionário Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008: 748-

757), esta linguagem particular mostra-nos um poeta consciente da existência dum comunicável, um escritor que busca expandir os horizontes de significação das palavras, um artista que sabe

Viajar outros sentidos, outras vidas.

(Partida, 55)

A impossibilidade da posse

Um dos temas recorrentes na obra de Mário de Sá-Carneiro é a impossibilidade da posse. Esta posse prende-se evidentemente com a posse física, mas adquire um espaço significativo que vai para além do acto sexual, como veremos no seguimento.

Como Eu Não Possuo

O poema *Como Eu Não Possuo*, o nono de *Dispersão*, caracteriza a impossibilidade da posse nos seguintes termos:

Olho em volta de mim. Todos possuem –
Um afecto, um sorriso ou um abraço.
Só para mim as ânsias se diluem
E não possuo mesmo quando enlaço. (67)

Esta primeira quadra começa com uma particularização do sujeito poético face a “todos” os outros. Os outros possuem, o sujeito poético não. No entanto, esta particularização vai mais longe quando, no último verso, o sujeito afirma que não possui “mesmo quando enlaç[a]”. O “problema” – aquilo que vai definir o sujeito como particular – não é não ter a possibilidade de enlaçar e assim possuir, é não possuir mesmo enlaçando. O verbo possuir é aqui utilizado num duplo sentido: no sentido de gozar algo (como um sorriso ou um afecto), e no sentido da posse sexual, da relação sexual, como veremos de seguida:

Roça por mim, em longe, a teoria
Dos espasmos golfados ruivamente;
São êxtases da cor que eu fremiria,
Mas a minha alma pára e não os sente!

No três primeiros versos, o sujeito caracteriza os espasmos e os êxtases (metáforas de orgasmo e, por metonímia, de prazer sexual) como uma teoria que “roça por [ele], em longe”. O facto de o sujeito chamar teoria – que é constituída por ideias ou conceitos – ao prazer sexual – uma sensação – contribui para enfatizar o distanciamento que se cria entre ele e este prazer: a distância entre o sujeito e o prazer é também a distancia entre uma ideia e uma sensação, entre a racionalidade e a sensibilidade. Este distanciamento serve para reforçar a

adversativa final: o sujeito até gostaria de fremir o prazer, *mas* a sua alma pára e não o sente. A palavra “alma” remete este não-sentir prazer sexual para a subjectividade do sujeito, para uma característica subjectiva do sujeito que lhe impede o prazer. Esboça-se já a impossibilidade que será definida nas últimas quatro quadras:

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

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

Eu vibraria só agonizante
Sobre o seu corpo de 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 estrebucho e não possuo. (67-68)

Nesta parte final do poema – que está separada da anterior por asteriscos –, o sujeito poético começa por afirmar a existência dum desejo de posse, desejo esse que é posteriormente caracterizado de “errado”. As razões para essa caracterização são apresentadas sob a forma dum paradoxo: “Se a tivera um dia (...) nem mesmo assim (...) eu a teria”. É a expansão do “problema” da posse sugerido no verso final da primeira quadra. Este paradoxo confirma então que esta impossibilidade da posse é uma característica subjectiva do sujeito, uma vez que, independentemente de todas as circunstâncias exteriores (“Se a tivera um dia”), essa posse será sempre impossível (“nem mesmo assim eu a teria”).

A impossibilidade da posse neste poema é então construída por intermédio do desejo e da gratificação. A posse, enquanto acto físico em si, não é impossível, uma vez que a impossibilidade não depende das condições exteriores. Também não é impossível por não haver desejo, uma vez que o sujeito o afirma. A posse é impossível por uma única razão,

porque a gratificação da posse é impossível. Esta só seria possível, segundo o sujeito poético, se este pudesse *sentir e ser* o próprio objecto dessa posse. A impossibilidade da posse corresponde então a uma tensão irresolúvel entre o desejo e a possibilidade de gratificação. Ou, dito doutra forma, a posse só é impossível porque a realização do desejo do sujeito é impossível. Daí sobrevém que o interesse de explorar este “desejo errado”.

São várias as interpretações possíveis para este *sentir e ser* enigmático, para este “desejo errado”. Poderá ser o desejo de se confundir, sujeito e objecto da posse, num só ser em posse; poderá ser um desejo de posse de si mesmo, de sentir-se simultaneamente a possuir e a ser possuído; poderá ser um desejo de reciprocidade, de conseguir sentir intensamente o efeito que provoca no objecto da posse; poderá simplesmente ser um desejo de ser possuído; poderá, ainda, relacionar-se com a questão da masculinidade / feminilidade versus actividade / passividade, num sentido de questionamento da relação entre os quatro termos; ou poderá, ainda, simplesmente, ser uma falta de desejo que se exprime por um desejo de desejar (já que o desejo em si é errado) e por uma racionalização justificativa desta falta de desejo. Note-se que todas estas interpretações são válidas: o poema deixa um grande espaço de significação em aberto, uma grande ambiguidade (no sentido referido na introdução). A impossibilidade da posse assim definida vai adquirir alguns (ou vários) destes significados, com o cruzamento com outros textos, como veremos no seguimento.

Por agora, importa sublinhar que a construção da impossibilidade é feita de um modo idêntico ao referido na introdução e sobretudo que o desejo ocupa um papel central nessa construção, uma vez que a impossibilidade da posse é, como referido, definida pela impossibilidade de realização desse “desejo errado”. É o que diz Sá-Carneiro, na carta a Pessoa do dia 6 de Maio de 1913, anterior à escrita do poema:

‘Como eu não possuo’ – O que eu desejo, nunca posso obter nem possuir, porque só o possuiria *sendo-o*. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar, o que me satisfaria era sentir-me, *ser-me* aquela boca, ser-me toda a gentileza do seu corpo agreste (gosto muito deste número). (779)

Ressurreição

É no conto *Ressurreição* que mais intensamente encontramos a temática da posse, manifesta sob diversas formas, adquirindo vários significados complementares. Em particular, são abordados de forma diferente os temas da posse heterossexual e homossexual (masculina), com consequências bastantes diversas, como veremos pelo seguimento.

A posse heterossexual

No início do segundo capítulo, dá-se uma descrição de posse que, embora não referindo explicitamente a heterossexualidade, não pode deixar de lhe ser uma referência, tanto pela liberdade da exposição (por oposição às sugestões aquando do tratamento da pose homossexual) como pelo contexto (o conto continua falando das amantes “tão raras, tão longínquas” (547) que o protagonista tivera):

– A posse?...

A Náusea maior – pelo menos o vômito negro sucedendo ao espasmo dourado. Coisas peganhentas e húmidas, malcheirosas, repugnantes... Onde encontrar beleza nos contactos do cio? Beleza... Mas haverá ridículo mais torpe?... Ah!, o horror dos sexos – cartilagens imundas, crespas, hilariantes... E os suspiros da cópula; as contracções picarescas, suadas... Infâmia sem nome! Infâmias sem nome! Como resistir a tudo isto uma alma sensível?... (546)

Encontramos, nestas linhas, uma clara repulsa do protagonista pela posse heterossexual. Repulsa que se caracteriza por uma grande intensidade, como o comprovam as palavras náusea, vômito negro, horror, ridículo, infâmia, e sobretudo a descrição depreciativa do órgão sexual feminino que adivinhamos nas “coisas peganhentas e húmidas, malcheirosas, repugnantes”. Esta forte repugnância sugere a impossibilidade da posse, no sentido prático da impossibilidade da gratificação, do prazer, na posse heterossexual. Curioso ainda, é notar como essa impossibilidade de gratificação se encontra associada a uma falta de beleza: uma “alma sensível” é incapaz de encontrar beleza nos “contactos do cio”.

A esta descrição da repulsa pela posse heterossexual, segue-se a narração de um episódio que, segundo o texto, provaria que “as coisas do amor não lhe repugnavam apenas em matéria – afugentavam-no também em espírito” (546). Trata-se de uma dançarina que

atraíra o protagonista e a quem este escrevera um par de vezes para depois, “numa resolução momentânea” (548) “pôr um termo à aventura” (549). Segundo este, “tivera razão” (549) em fazê-lo pois nunca poderia obter o que desejava:

Com efeito o artista só poderia saciar os seus desejos – não estrebuchando esse corpo nu, magnífico; mas sim, se ao mesmo tempo vencesse possuir os passos da bailarina (...) e os seus gestos, os seus sorrisos, o carmim dos seus lábios, os seus véus, as suas lantejoulas, as suas jóias falsas, as luzes que a iluminavam – todos os ritmos de cor e som que soçobravam rodopiando em volta da sua carna, a subtilizarem-lhe, a aureolarem-lhe o corpo indistinto em vertigens e apoteoses!... (549)

Esta passagem assemelha-se substancialmente ao que foi dito em *Como Eu Não Posso*: a possibilidade de gratificação do protagonista só se encontra no “sentir e ser” do objecto da posse; no sentir e ser a dançarina, *enquanto* dançarina. O que, novamente, se prende com a beleza, uma vez que a dançarina lhe proporcionara “uma sensação tão grande de beleza” (547), uma “visão estética sublime” (547). Assim, a única maneira de obter gratificação na posse heterossexual – um acto desprovido de beleza para o artista – seria criar-lhe beleza e incorporá-la, fundir-se com o objecto da beleza, como diz Inácio ao autor dramático Vitorino Bragança, “uma criatura *com psicologia*” (569), quando discorrem sobre as “taras sexuais” (569) de ambos:

– Porque a mim um corpo nu – fora-lhe explicando [Vitorino] – só o corpo, não me pode excitar... nem um simples contacto, ainda que na minha mão se incruste um seio divino, latejante...

– Decerto – Inácio prosseguira. – Precisamos altear primeiro sensualidades ruivas, criadas todas pelo nosso espírito, pela nossa fantasia enclavinhada, para o corpo nu nos perder e a sensação do seio penetrar-nos em esguias sofreguidões... A carne... Mas de que nos valera a carne se não edificássemos sobre ela, nós-próprios, os nossos beijos, os nossos ímpetos, as nossas ânsias escarlates?... A “natureza” é para a *gentesadia*, a subgente normal... Nós, excessivos em Oiro, libertamo-nos dela. Engano-me – contrariamente, aumentamo-la: demos-lhe uma alma, e só o seu espírito – o espírito que lhe criamos – nos suscita os desejos. Somo gente de Alma – projectamos alma a quanto admiramos, a quanto apetecemos... De forma que o seio mais agudo, mais perverso, unicamente o sentimos se, à força de imaginação imperial, o volvermos em voluptuosidades Outras – o isolarmos em sexo, triunfando assim alvejar nele outras linhas, outras macerações, outros calafrios, outros ritmos de loiro... (569)

Note-se o grande distanciamento que opõe o protagonista (e os seus pares, as criaturas “*com psicologia*”) à *gente-sadia*, contribuindo para a sua distinção, para a sua particularidade; e note-se ainda que essa distinção é caracterizada por uma forte subjectividade, já que se trata, novamente, de uma diferença de sensibilidade, de imaginação, de percepção. Trata-se da importância da subjectividade para a construção da impossibilidade, tal que definida na introdução a esta parte.

A impossibilidade da posse heterossexual é então definida como sendo uma característica subjectiva do sujeito: é este que a sente com repugnância e horror, é este que anseia possuir as características que definem o suposto objecto da posse, aproximando-se do “sentindo e sendo” de *Como Eu Não Possuo*; e por fim é também o protagonista o único capaz ultrapassar essa impossibilidade, *criando* sensualidades e fantasias que lhe permitam, *elas*, a gratificação sexual que a “natureza” nunca lhe poderia proporcionar.

Note-se ainda, apenas de passagem, que esta *criação* de sensualidades e fantasias para a gratificação da posse heterossexual se aproxima bastante do processo de criação artístico no universo de Sá-Carneiro: passa pela imaginação, por ânsias, por “voluptuosidades Outras”, pela projecção da Alma no objecto da posse. Esta aproximação será importante para a leitura da impossibilidade como todo, como veremos no capítulo da impossibilidade da vida.

A posse homossexual

A principal manifestação da temática da posse homossexual ocorre no final do conto quando o protagonista, o novelista Inácio de Gouveia, e o amigo actor Etienne Dalembert entrelaçam, “sem saberem como, os seus corpos nus, masculinos” (581). Esta posse que conclui o conto é caracterizada como uma vitória sobre a impossibilidade, inscrevendo-se no *leitmotiv* da prosa de Sá-Carneiro:

E então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado – o triunfo impossível que *um deles* entressonhara outrora... o êxtase-fantasma vencido imponderavelmente, e absoluto... (581)

Embora não sendo explícito nesta passagem, aquele que sonhara este triunfo é evidentemente Inácio de Gouveia, tanto pelo seu protagonismo, como pela referência a que a expressão “êxtase-fantasma” alude: num momento anterior, Inácio é caracterizado por “uma vaga

saudade de não saber oscilar os seus espasmos: de não vencer um dia um êxtase-fantasma” (552). Esta identificação é importante apenas para situar Inácio como o *vencedor* sobre a impossibilidade; Etienne, tal como a noiva do protagonista de *Mistério*, funciona como um veículo, como um objecto dessa ultrapassagem, dessa vitória: como um personagem, e não como um protagonista.

Mas existe uma discrepância essencial na estrutura deste conto relativamente à construção da impossibilidade tal que descrita na introdução. A problematização da impossibilidade não é feita de forma clara. A descrição de Inácio de Gouveia, sendo caracterizada pela mesma subjectividade já referida, não o caracteriza como tendo um desejo cuja impossibilidade de realização o fizesse sofrer. De facto, a descrição da psicologia de Inácio é caracterizada por uma oscilação antitética dos seus estados de alma: ora se sentia infeliz “por lhe faltarem certas coisas ténues que às vezes, nesses instantes, inferiormente sonhava” (545); ora “vivia hoje quase tranquilo” (550).

O próprio texto vai sublinhar esta diferença de estrutura, aquando da descrição de uma ideia para uma novela que segue a construção da impossibilidade referida, e que se opõe à estrutura do próprio texto. Inácio, “vagueando solitário a percorrer a sua angústia” (572) pensara num enredo para uma das suas novelas:

Seria um artista bizarro, destrambelhado e sublime – visionário religioso em que pouco a pouco a adoração mística por Cristo se transformasse numa paixão violenta – uma paixão sexual, tempestuosa, ilimitada... Procuraria fugir-lhe, primeiro em esforços de lucidez – depois, entre exorcismos, cilícios, abstenções amarelas...

Até que essa paixão terrível, acabando de o perder, se lhe volveria numa tortura infernal – sem desejos já de a sufocar; agora só na rubra impossibilidade de a satisfazer carnalmente...

Enfim, para iludir a sua chama, esse Artista – um escultor – ergueria uma estátua de Cristo, gigantesca, admirável... (...) E, concluída a sua obra imortal, num último estertor de cio – infame, todo nu –, lançar-se-ia sobre o bloco de mármore sagrado, esmagando em fúria contra ele os seus lábios, o sexo erecto... morrendo sobre a estátua, ofegante, mutilado, execrável... (572)

A estrutura desta ideia de conto, seria quase desnecessário dizê-lo, reflecte bem a estrutura recorrente da construção da impossibilidade: um protagonista singular, caracterizado por uma psicologia diferente; a construção progressiva de um desejo de uma impossibilidade que causa

sofrimento nesse protagonista; e o desfecho final, a ultrapassagem dessa impossibilidade, que vai representar simultaneamente uma vitória – uma vez que a impossibilidade é ultrapassada e o desejo satisfeito – e uma derrota que geralmente implica a morte, a impossibilidade da vivência da vitória.

Ora, como referi e como veremos de seguida, *Ressurreição* apresenta uma estrutura ligeiramente diferente, onde a ênfase não é posta na impossibilidade, mas sim na relação Inácio-Etienne. A sugestão de que a posse homossexual entre os dois personagens é central a este conto é feita no seguimento da ideia de enredo supracitada, quando Inácio, por uma “recordação arqueada” (573) identifica Etienne com a estátua de Cristo da sua novela:

sim, de súbito, sem saber por quê, encontrou-se recordando na estátua do Cristo poluído – estridentemente o perfil agudo de Etienne Dalemberbert... (573)

Sublinhe-se que esta sugestão do desejo de Inácio por Etienne contrasta fortemente com o desejo progressivamente mais intenso de algo impossível como elemento central para a construção da impossibilidade. Neste caso, o desejo é dado por sugestão e há uma ênfase na ausência de explicação que acentua este contraste. A construção progressiva da impossibilidade, neste conto, é substituída pela aproximação e identificação, também ela progressiva, entre os dois artistas.

A identificação dos dois homens inicia-se quando o protagonista descobre que Etienne anda atrás de Paulette Doré, uma “atrizinha” com quem o novelista tinha tido um *flirt* passageiro sem sucesso:

Como definir a sensação bizarra que, em sua face [de Etienne], Inácio experimentou? Não foi ódio, não foi repugnância... Pelo contrário (...), foi até um começo de ternura (...).

É que esse, pelo menos, fora sensível ao que ele próprio *sentira*... (...)

E se uma dor esvaecida lhe subia de partilhar os seus sentimentos com outro – de assim, de qualquer forma, se misturar com um estranho – tinha sido essa dor arrepanhada, justamente, que o enterrecera em misticismo: inquietante misticismo que (...) lhe fez lembrar até, literariamente sem dúvida, um desejo subtil de o beijar na boca... (564)

A partilha e a identificação de sentimentos que se dá entre os dois personagens, descrita como uma *mistura*, dá aso assim ao desejo sexual de Inácio por Etienne, desejo que aparece

amenizado pelo comentário racionalizante “literariamente sem dúvida”. Estes dois elementos – a mistura e a referência à posse – fazem lembrar o que foi dito acerca do poema *Como Eu Não Posso*, onde o sujeito poético afirma que só lograria possuir “sentindo e sendo” o objecto da posse. De facto, a identificação dos dois personagens prossegue ao longo do conto: também o *flirt* entre Etienne e Paulette acabara rapidamente “por si só” (565) e também em Etienne a “rapariguinha passara (...) [mas] permanecera” (577). Esta identificação de sentimentos, assim como a quantidade de tempo que passavam na companhia um do outro, resultou no crescimento da ternura e da intimidade entre os dois artistas, que, passados dois meses, moravam no mesmo hotel, “tratavam-se por tu; jantavam todas as noites no mesmo restaurante” (579).

Paulette morreria em breve, devido às “drogas” e à “pândega” (580). A partilha da dor da morte da “actrizinha” serviu então para consolidar ainda mais a “comunhão de coisas gentis” (580) entre os dois homens, visto que agora “essa gentileza ondulava em redor de uma saudade – mais subtilmente, portanto; mais impregnadamente, num torpor mais sensível” (581). Paulette, mesmo morta, serve de mediadora ao culminar da intimidade entre os dois homens – o “abraço limpo unissexuado”, o êxtase-fantasma”, a posse:

Fora – em *Milagre sentiu o artista* – como se no mútuo desdobramento psíquico da Saudade comum, a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos – para A esvair – Paulette, ela-própria, toda nua e subtil arfando luar... (581)

O papel de Paulette como mediadora entre a posse homossexual de Inácio e Etienne aproxima-a fortemente de Marta de *A Confissão de Lúcio*, que, surgindo como a alma sexualizada de Ricardo de Loureiro, possui Lúcio Vaz para que Ricardo pudesse sentir nessa posse o afecto de Lúcio, o que de outra forma lhe seria impossível¹². No entanto, e ao contrário da *Confissão* onde a posse homossexual é dada, *a priori*, como impossível, este conto termina com a sugestão da possibilidade dessa posse e até, levando a sugestão mais longe, com uma defesa da posse homossexual:

Sim! O Artista não triunfara só estatuificar a Saudade comum e emaranha-la ruiva...
Diademara mais! Diademara mais!... Num instante *pela primeira vez total*, possuía!
possuía enfim exclusivamente – e em Íris: limpo de Ser, num êxtase de Auréola... lá
longe... no espaço... muito longe... sideralmente, a leonino...
..... (581-582)

¹² vide o capítulo seguinte, “*A Confissão de Lúcio*”.

De facto, segundo a descrição, o verdadeiro triunfo deste conto não é a ressurreição de Paulette, como o título o poderia sugerir, mas sim o amor físico de Inácio e Etienne: a descrição da ressurreição começa com “fora como se”; enquanto que a descrição da posse é assertiva e enfatizada pelos sublinhados e pela linguagem utilizada que, no imaginário de Sá-Carneiro, sugere o orgulho: “Diademara mais!”, “em Íris”, “sideralmente, a leonino...”.

Da mesma forma, o adjectivo “limpo”, que aparece duas vezes a caracterizar a posse de Inácio e Etienne, sublinha intensamente a oposição entre esta posse e a posse heterossexual, do ponto de vista do protagonista, sobretudo tendo em conta a forma depreciativa como este descreve a segunda. O que se reflecte, então, numa valorização da primeira.

Também a diferença na estrutura se revela essencial para uma sugestão da defesa da posse homossexual. Contrariamente à grande maioria da prosa de Sá-Carneiro, não existe no final deste conto a recorrente dualidade vitória-derrota a caracterizar a ultrapassagem da impossibilidade. Como referido, este conto centra-se na relação Inácio-Etienne e não na construção de uma impossibilidade, e o triunfo final manifesta-se no amor físico entre os dois, e não na ultrapassagem da impossibilidade. Ora neste caso não existe nenhuma derrota simultânea à vitória, não existe nenhum preço a pagar pelo “triunfo impossível”. E não havendo nenhuma derrota para o tema central deste conto – a posse homossexual – isso sugere que esta não é, de facto, uma impossibilidade; pelo contrário, é motivo de orgulho, de gratificação. É uma vitória; “a Vitória”.

Onanismo, amor auto-erótico e o duplo

Como referido, *Ressurreição* é um conto onde a temática da posse se manifesta sobre diversas formas. E uma das formas de interpretar esta temática é pelas suas referências ao onanismo e ao amor auto-erótico. (Sublinhe-se, antes de mais, que utilizo o termo auto-erotismo apenas para significar um amor erótico, que implique desejo sexual, em que o objecto desse desejo coincida com o sujeito. Não pretendo levantar nem questionar as suas conotações psicológicas ou psicanalíticas.) Encontramos ainda outras referências a estes temas noutras obras, como veremos de seguida.

Posse heterossexual

No que diz respeito à posse heterossexual (e à impossibilidade de gratificação que esta representa), a sua transposição para o onanismo fica clara com o seguimento da conversa entre Inácio de Gouveia e Vitorino Bragança onde estes expõem as suas “taras sexuais”, a impossibilidade da gratificação pela “natureza” e a única solução: *criar* uma beleza, uma sensualidade, uma voluptuosidade, “à força de imaginação imperial” (569), que lhes possibilitasse assim o prazer pela beleza. Diz Vitorino:

– Tudo isto enfim, meu querido amigo – dissera-lhe ele por último – todas estas complicações, estas estranhezas mórbidas – se resumem numa palavra: onanismo. Eis o que nós somos, ambos: onanistas completos, admiráveis. Com efeito, mesmo ao possuímos uma mulher em cópula normal, praticamos um acto de onanista, visto que a possuímos, *não propriamente na sua carne*, mas em alguma coisa mais bela, mais vaga, *mais sexualizada*, que imaginamos para o seu corpo. Os nossos espasmos, regula-os sempre a nossa fantasia. Por mim, esvaio-me apenas no momento que escolhi...

– Tal como eu... tal como eu! – Inácio entusiasmara-se. – Que triunfo!... Desdobramo-nos: e, noutros corpos doutros sexos, somos em verdade nós próprios que nos possuímos ainda!... (570)

Tem assim lugar a caracterização do onanismo no contexto deste conto (e, por extensão, poder-se-ia avançar, no imaginário de Sá-Carneiro). Por definição, o onanismo significa ou o coito interrompido ou a masturbação masculina; o primeiro sentido sendo automaticamente excluído pelo texto, podemos verificar no entanto que este uso da palavra se estende um pouco para além da simples masturbação. Em primeiro lugar porque os interlocutores descrevem a cópula heterossexual como um acto onanista, mas sobretudo porque a masturbação não é sinónimo da posse de si-mesmo. Onanismo, aqui, adquire um sentido mais próximo de auto-erotismo do que de masturbação, uma vez que o acto de busca do prazer não é um acto inteiramente subjectivo, antes pelo contrário, é um acto com um objecto; simplesmente, esse objecto coincide com o sujeito. O onanista, nesta definição, é, sim, aquele que busca prazer consigo próprio, mas numa forma particular: este onanista desdobra-se – por via da imaginação, da fantasia – para se possuir a si mesmo. A mulher – à semelhança de Marta em *A Confissão de Lúcio*, ou de Paulette na *Ressurreição* – tem apenas um papel mediador: é ela que permite que o sujeito possua o objecto – Marta permite que Ricardo

possua Lúcio, Paulette permite que Inácio e Etienne se entrelacem –; neste caso, que o onanista, *desdobrando-se* na mulher, se possua a si mesmo.

A impossibilidade da posse adquire, então, nesta perspectiva, o significado duma impossibilidade de possuir-se. Se a posse era impossível por motivos subjectivos – por a posse heterossexual ser repugnante para Inácio, ou por Ricardo de Loureiro (*Confissão*) assumir a posse homossexual como impossível –, a posse de si mesmo é impossível por motivos físicos evidentes. O que cria a necessidade, como diz Inácio, de um desdobramento, de um duplo que possa servir, simbolicamente mas não só, de uma representação do sujeito, para que este possa, possuindo-o, possuir-se.

Posse homossexual

Também no caso da posse homossexual entre Inácio e Etienne existe a sugestão deste desdobramento. De facto, como referido, o desejo de Inácio por Etienne surge depois de Inácio descobrir o *flirt* de Etienne e Paulette e de começar a identificar-se com ele. A progressiva identificação entre os dois personagens coincide com o crescimento da ternura: “Esta comunhão de sensações (...) só fazia aumentar o enternecimento mútuo” (578). Etienne vai funcionar assim, progressivamente, como um duplo de Inácio – sentem ambos da mesma forma, e possuem até um “*estado de alma comum*” (581) –; progressão que culmina com o entrelaçar dos corpos de ambos. A sugestão de que a identificação está na base do desejo da posse, assim como a progressiva transformação de Etienne num duplo de Inácio, implica então que, quando a posse foi concretizada, o sujeito da posse estava *também* a possuir-se a si mesmo, uma vez que este se confundiu com o objecto dessa posse. Assim, e à semelhança da posse heterossexual, esta posse de Inácio e Etienne funciona também como uma forma de onanismo, como uma forma de auto-erotismo.

No entanto, existe uma diferença substancial entre este onanismo e o acima descrito: no momento da posse é afirmado que Inácio “*pela primeira vez total, possuía! possuía* enfim exclusivamente” (581). Esta caracterização – “*pela primeira vez total*” – implica que esta posse foi diversa da posse heterossexual e que, assim, o onanismo criado pela identificação que se

deu entre os dois artistas realizou uma função diversa: neste caso, o onanismo não representa a condição *sine qua non* para a gratificação da posse, como no caso da posse heterossexual; se este existiu e se foi devido a ele que a posse homossexual teve lugar, esta foi gratificante por si mesma, foi completa, foi total. Esta ausência da *necessidade* do onanismo na posse deste casal de homens – por oposição à necessidade no caso da posse heterossexual – vem-se juntar, então, à já referida ausência da derrota da impossibilidade para sugerir uma defesa do sexo homossexual como algo não só possível, como gratificante.

O duplo

Existe ainda outra forma sob a qual o carácter de duplo que Etienne assume vai contribuir para o auto-erotismo de Inácio:

A raras horas, indeciso, o escritor ainda se lembrava, de muito longe, se tudo isto [a intimidade com Etienne] não seria uma irrealdade. Mas nesses momentos só lhe descia uma grande piedade cariciosa por si próprio. E pensava que o certo era que ele fora sempre uma criança... *não poderia sequer ser outra coisa na vida senão uma criança...*

E, então, todas as ternuras que experimentava pelo actor as transferia a si próprio – com um desejo infinito de se beijar sobre os lábios, nos espelhos... (579)

Note-se que neste caso o movimento é inverso ao anterior: enquanto que no exemplo anterior, a identificação dava aso ao desejo de Inácio pelo objecto da identificação (o que, depois se reflectia num auto-erotismo); neste caso é a consciência da identificação que faz surgir um desejo auto-erótico. É ao reflectir sobre a sua intimidade com Etienne que Inácio sente a vontade de se beijar nos espelhos. Mais, que “transfere” a ternura que sente por Etienne para si mesmo, tornando o seu desejo de Etienne num desejo auto-erótico.

É também o que encontramos numa outra passagem onde o protagonista, após ter emprestado o seu estilógrafo a Etienne para que este escrevesse uma carta a Paulette, se enternecesse novamente consigo próprio:

Que suave enternecimento o oscilou então... A rapariguinha ia pois receber novas palavras grifadas pelo bico de oiro com que o artista escrevera o bilhete que havia acompanhado, uma noite, as flores que lhe enviara para o teatro – e o seu Romance sumptuoso...

Ai, o pobre desejo que lhe veio nesse instante de se beijar a si mesmo – por saber
fremir ternuras tão fúteis, tão de criança... (565)

Novamente, é a presença da identificação que faz emergir o desejo auto-erótico. Assim, a relação entre o desejo auto-erótico e o duplo é, também ela, uma relação dual: por um lado, a identificação, a transformação em duplo, traz um desejo de posse desse duplo, desse objecto que, pela mesma identificação, funciona também como um desejo de posse de si mesmo (o sujeito confunde-se com o objecto); por outro lado, a identificação faz também surgir um desejo de si mesmo, um desejo auto-erótico que, por surgir no momento da consciência da identificação é também um desejo do duplo (o objecto confunde-se com o sujeito).

Encontramos também esta relação dual entre o desejo auto-erótico e o duplo, por exemplo, no conto *Eu-Próprio o Outro*. Este conto, escrito sob a forma de diário, narra, por sugestão, a absorção do protagonista por parte do *outro*. Esta absorção dura cerca de nove meses (curiosamente, a mesma quantidade de tempo que o período de gestação humano): o protagonista conhece-o a 5 de Janeiro de 1909 e afirma-se absorvido a 28 de Setembro – “Já não existo. (...) Confundi-me. (...) Foi-me sugando pouco a pouco. (...) Absorveu-me.” (511)). A 13 de Janeiro de 1910, a última entrada, o protagonista afirma ter decidido matá-lo, sugerindo, pelo enredo e por ser a última entrada, que morrerá com o *outro*, uma vez que este o absorveu. Ora a 26 de Julho, quando a absorção já está avançada, encontramos a seguinte entrada:

Dantes, beijava-me nos espelhos. (509)

Beijar-se nos espelhos funciona como uma manifestação do desejo da posse de si mesmo, de amor auto-erótico. Porém, aquilo que torna esta passagem digna de interesse é o advérbio “Dantes”. Neste contexto, “dantes” só pode significar um momento anterior ao acontecimento que está a ter lugar e que é a absorção do protagonista pelo *outro*. Assim, o que está a ser sugerido é que, desde que o *outro* existe, desde que a presença do *outro* ganhou uma existência, o desejo auto-erótico nunca mais se manifestou. O que pode ser visto ou como um apaziguamento ou como uma satisfação ou ainda como uma repressão desse desejo, mas que, independentemente, significa que o *outro* – o duplo – tem a consequência de fazer desaparecer esse desejo. Essa consequência sugere então que, havendo um *outro*, um *duplo*, o auto-erotismo ganha uma nova índole: havendo um objecto, simultaneamente distinto e coincidente com o sujeito, o desejo é transferido para esse objecto. O desejo de se beijar nos

espelhos – objecto confundido com o sujeito – transforma-se na “vontade de o morder [ao *outro*] na boca...” (505) – sujeito confundido com o objecto. Porém, uma vez que “eu” e “o outro”, sujeito e objecto, acabam por se indistinguir, por formar uma só unidade, este desejo auto-erótico torna-se equivalente em ambos casos, independentemente do objecto desse desejo – que seja “eu-próprio” ou “o outro”, o desejo é o mesmo, uma vez que o objecto é, também ele, o mesmo – “*Eu-Próprio o Outro*”.

Conclusão

No início deste capítulo, definiu-se a impossibilidade da posse, partindo do poema *Como Eu Não Posso*, como sendo uma impossibilidade de sentir e ser o objecto da posse e afirmou-se a ambiguidade desta definição, a ambiguidade da significação de um sujeito “sentir e ser” um objecto. Ao confrontar esta impossibilidade com outros textos de Sá-Carneiro, pudemos encontrar dois significados destacáveis, que, não sendo nem exclusivos, nem propriamente complementares, formam um todo de significação para esta impossibilidade. Trata-se da dualidade que se gerou entre os termos onanismo-duplo.

Por um lado, este desejo de “sentir e ser” manifesta um desejo de possuir-se a si mesmo, de poder expressar, fisicamente, um amor auto-erótico do sujeito. Por outro lado, este desejo exprime também um desejo de identificação com o objecto da posse, de sentir, ao possuir esse objecto, o que sente esse objecto a ser possuído, de tornar-se duplo desse objecto, ou até mesmo nesse objecto. O onanismo, levado mais longe que a simples masturbação, elevado a amor auto-erótico onde o objecto desse amor coincide com o sujeito, junta-se assim ao duplo, ao desdobramento do sujeito num duplo, para que o sujeito, identificado com o duplo, possa, ao possuí-lo, possuir-se a si mesmo, confundindo-se com o objecto, tornando-se numa unidade, num ser em posse possuindo-se.

Ora esta descrição da posse, a presença do duplo no amor auto-erótico e a importância da identificação entre sujeito e objecto para a posse, aproximam-se bastante da temática da comunicação explorada no capítulo anterior.

No conto *Mistério*, a impossibilidade da comunicação foi ultrapassada, e a essa vitória correspondeu a identificação completa das duas almas e a sua conseqüente fusão numa só. É

também o que sucede no caso da posse completa, total: esta tem lugar quando se dá uma identificação total e completa entre os dois intervenientes, uma indistinção entre as suas identidades, quando se tornam duplos um do outro, quando o sujeito *sente e é* o objecto. O que nos permite aproximar a posse total da comunicação total, uma vez que em ambas os intervenientes se indistinguem. Esta aproximação, aliás, é já sugerida no conto *Mistério*:

Tinha, finalmente, ele que nunca tivera. Pois agora, ao fremir sobre o corpo gentil da amante precoce, daquela pequenina esposa que se lhe entregava com toda a carne velada em rubor, ondeante de rosas – um orgulho infinito o ascendia porque, nas suas mãos, em êxtases e lírios, oscilava, realmente oscilava, não só um corpo – como outrora, nos braços desiludidos – mas também uma alma. E, vibrando esse corpo, emaranhava ao mesmo tempo essa alma – sim, possuía-a carnalmente, em ânsia iriada, num espasmo de luar, numa agonia fluida, num arrepio de auréola esbatida, subtil de transparência sonora... (472)

Nesta passagem, a gratificação da posse da sua esposa surge indiferenciada da comunicação entre as suas almas. É só porque existe esta comunicação que aquela gratificação tem lugar. Da mesma forma que em *Ressurreição* a posse de Etienne e Inácio só se deu devido à identificação entre ambos. A posse total torna-se numa forma de comunicação total e, inversamente, a comunicação total torna-se num requisito para a posse completa. Aliás, já em *Mistério*, a sugestão da fusão das duas almas é feita por uma sugestão sexual: “entrelaçara o corpo agreste da amante aureoral e a mordera na boca, confundido com ela na mesma sombra...” (474).

Note-se ainda que surge um termo, na passagem supracitada, para representar esta relação, esta coincidência da posse total e da comunicação total: é a posse carnal da alma. A dualidade corpo-alma, assim levantada, vai ser o espaço onde se materializam estas duas gratificações: possuir a alma / com a alma simboliza simultaneamente a posse total, plenamente gratificante, e a comunicação total, a identificação entre duas almas, manifesta na posse física.

Esta dualidade corpo-alma será ainda essencial à análise d’*A Confissão de Lúcio*, onde a “posse pela / da alma” ganhará uma materialidade particular, como veremos no capítulo seguinte. Esta dualidade ganhará ainda um lugar de relevo para a reunião das impossibilidades, como veremos no capítulo “A impossibilidade da vida”.

A aproximação entre a posse total e a comunicação das almas é também uma aproximação entre as respectivas impossibilidades: a impossibilidade da posse tal como descrita acima confunde-se com a impossibilidade da comunicação. Os sujeitos sensíveis a esta(s) impossibilidade(s) desejam encontrar um *outro*, um objecto, com o qual se possam identificar por uma comunicação total entre as suas almas, que possam conhecer inteiramente, e com quem possam, pela posse, experimentar a totalidade da gratificação que a posse lhes proporcione: a posse total e completa do outro, a posse de si mesmo no outro, por via de um desdobramento e de uma identificação, e a possibilidade de ser Um, sujeito e objecto, pela posse, pela comunicação. Enfim, a possibilidade de expressão de uma sexualidade-comunicação plena e gratificante, levada às últimas consequências.

A Confissão de Lúcio

A decisão de dedicar um capítulo exclusivo à análise d'*A Confissão de Lúcio* foi motivada, em parte, pelo lugar de destaque que a novela ocupa entre a totalidade das obras de Sá-Carneiro (o próprio afirma, numa carta a Gilberto Rola Pereira do Nascimento, a 30 de Setembro de 1913: “é a minha melhor obra na opinião de muita gente e na minha” (981)), mas sobretudo porque esta novela condensa as duas impossibilidades anteriores, tornadas indestrinçáveis e implicando a dualidade corpo-alma, criando uma complexidade de significação que merece a pena ser explorada.

A novela integra uma problematização, que parte da impossibilidade conjugada da comunicação e da posse, que gera uma tensão entre os três personagens principais – Lúcio, Ricardo e Marta –, cuja resolução – o desfecho – coincide com a vitória-derrota da impossibilidade.

Problematização

A problematização da impossibilidade, ou das impossibilidades, desta novela é feita no final do segundo capítulo, após a narração de vários episódios da recente relação de amizade entre Ricardo de Loureiro e Lúcio Vaz, aquando duma revelação íntima, duma *confissão*, que Ricardo faz a Lúcio:

– Não pode imaginar, Lúcio, como a sua intimidade me encanta, como eu bendigo a hora em que nos conhecemos. Antes de o conhecer, não lidara senão com indiferentes – criaturas vulgares que nunca me compreenderam (...). Enquanto que o meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez necessária para entrever a minha. É já muito. Desejaria que fosse mais; mas é já muito. Por isso hoje vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida...

Deteve-se um instante e, de súbito, em outro tom:

– É isto só: – disse – *não posso ser amigo de ninguém...* Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos (já lhe contei), apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz

sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras nunca as *sentí*, 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 retribuimos. Enquanto que eu, por mais que me esforce, nunca poderei retribuir nenhum afecto: *os afectos não se materializam dentro de mim!* É como se me faltasse um sentido – se fosse cego, se fosse surdo. (...) Sou um desgraçado.... (...)

“Entretanto estes desejos materiais (ainda não lhe disse tudo) não julgue que os sinto na minha carne; *sinto-os na minha alma*. Só com a minha alma poderia matar as minhas ânsias enternecidas. Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar – e assim satisfazer, isto é, *retribuir sentindo* as minhas amizades. (376-377)

Se fizermos a análise desta impossibilidade seguindo a estrutura lógica, definida na introdução, que tem vindo a ser utilizada, descobrimos que, à semelhança de outras impossibilidades, esta é construída a partir dum desejo subjectivamente irrealizável. Neste caso, o desejo é de Ricardo e é de poder “*retribuir sentido*” a amizade que Lúcio lhe dedica. Segundo Ricardo, este desejo é irrealizável porque este é incapaz de sentir afectos – “os afectos não se materializam dentro de mim” –, não existindo assim nada para retribuir. No entanto, Ricardo revela haver uma forma de materializar esses afectos (e assim retribuir a amizade), mas que é, também ela, e segundo Ricardo, impossível: a posse física do objecto dos seus afectos. Esta impossibilidade torna-se ainda mais complexa com a implicação da dualidade corpo-alma: Ricardo afirma que o seu desejo de afecto, de amizade, sobrepõe-se, coincide, com um desejo de posse física, que é sentido “*na alma*”.

Esta impossibilidade assim problematizada reúne as duas anteriores, da posse e da comunicação, manifestas na dualidade corpo-alma que simboliza a sua coincidência.

Impossibilidade da comunicação

Ricardo de Loureiro dá início à sua “confissão” dizendo que estima a intimidade de Lúcio porque este tem “a lucidez necessária para entrever” a sua alma, para afirmar, logo de seguida, que “desejaria que fosse mais”. Ora este desejo assim expresso aproxima-se significativamente do desejo do protagonista de *Mistério* de “identificar-se inteiramente com uma alma humana”¹³ (1028). Embora a componente da totalidade da comunicação não esteja, explicitamente, expressa, o facto é que Ricardo deseja poder identificar-se com Lúcio, que Lúcio conheça a sua alma, que o compreenda.

Mais a mais, a própria definição de amizade que Ricardo dá como passando por uma reciprocidade de afectos, como uma retribuição mútua de afecto, pode ser vista como uma forma de comunicação: a amizade seria a contínua “transmissão” de uma “mensagem” – o afecto. Ora, nesta perspectiva, e ao contrário do que acontece em *Mistério*, onde a “transmissão” é impossível porque a distância entre o receptor e o emissor é caracterizada de intransponível, no caso de Ricardo, esta comunicação é impossível porque a própria “mensagem” não existe: Ricardo não sabe “ter afectos”, logo nunca poderá transmiti-los.

Note-se a ambiguidade que se gera quando Ricardo afirma não saber “ter afectos”. A menos de estabelecer relações entre estes conceitos, torna-se difícil conciliar a ausência de afectos com a intimidade de Lúcio com que Ricardo se afirma encantado, e com o sentimento da ternura. No entanto, a subjectividade que caracteriza as afirmações de Ricardo permite-nos, se as aceitarmos, falar então de uma impossibilidade. Para ele, e segundo o próprio, é impossível “ter afectos”, estes “não se materializam” dentro dele.

Assim, e partindo do desejo original de Ricardo de se identificar com Lúcio e retribuir-lhe a amizade, esta impossibilidade de “ter afectos” pode ser vista como uma forma particular da impossibilidade da comunicação.

¹³ Carta a Ricardo Teixeira Duarte de 4 de Março de 1913, citada em “A impossibilidade da comunicação”

Impossibilidade da posse

Antes de prosseguir a análise, convém esclarecer que o ponto de partida para falar duma impossibilidade da posse, no contexto desta novela, são as palavras de Ricardo de Loureiro já citadas: “uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir” (376).

É inegável que se trata duma referência ao sexo homossexual masculino e que, como tal, a impossibilidade que Ricardo aqui declara duma forma categórica levanta automaticamente a questão das motivações que o levam a afirmar esta impossibilidade. É conveniente lembrar que a novela foi escrita em 1913, altura em que a homossexualidade não gozava da aceitação actual. Mariana Gray de Castro, no seu ensaio *The Preface to A Confissão de Lúcio* (2012), onde sugere que a homossexualidade é o verdadeiro “crime” que Lúcio confessa¹⁴, nota ainda que a novela tem início em 1895, o que considera uma referência explícita ao ano dos julgamentos de Oscar Wilde onde este foi condenado por homossexualidade.¹⁵ Também Cláudia Pazos-Alonso, no já referido *Displacement and Condensation: a Freudian analysis of A Confissão de Lúcio* (2011), defende como uma análise freudiana desta novela revela uma narrativa que revolveria em torno da repressão dos impulsos homossexuais na relação de Ricardo e Lúcio.

No entanto, note-se que esta declaração categórica de Ricardo contrasta fortemente com o tratamento da posse homossexual masculina no conto *Ressurreição*. Segundo a minha análise, como vimos, este conto, mais que tratar da impossibilidade da posse, faz uma defesa dessa posse, uma defesa da gratificação da posse homossexual masculina. A liberdade no tratamento da posse homossexual que encontramos nesse conto exclui uma defesa de que a posse homossexual seja dada como impossível simplesmente por motivos sociais da época. O que, se aplicado a *A Confissão de Lúcio*, implica que a escolha desta asserção de Ricardo assume mais um valor de construção narrativa do que de consideração social. Invertendo os factores, partindo não da impossibilidade como facto anterior à estrutura narrativa, mas sim dessa mesma estrutura, vemos que a impossibilidade da posse se torna necessária a essa construção. A posse, aqui, é dada como impossível porque a narrativa necessita que ela seja impossível. Se não houvesse impossibilidade da posse homossexual, não haveria narrativa, não

¹⁴ “homosexuality is Lúcio's true 'crime', rather than the murder of Ricardo, the false crime for which he was convicted (therefore wrongly, as he quite rightly claims)”

¹⁵ “To make the influence of Wilde explicit, the opening sentence of the book proper, immediately after the Prologue, makes a direct allusion to the year of Wilde's trials (...). In these trials, Wilde was convicted of homosexuality, Lúcio's true, albeit unspoken, 'crime' (...).”

haveria novela. Pelo menos não esta novela. Assim, importa-me sobretudo notar, mais que os motivos para a escolha desta impossibilidade categórica, a importância essencial que esta assume no desenrolar da narrativa, e qual a sua influência na leitura desta obra.

A ligação entre a impossibilidade que considero central em *A Confissão de Lúcio* – a impossibilidade de “ter afectos” – e a impossibilidade da posse, neste caso da posse homossexual, é mais explícita do que no caso da impossibilidade da comunicação. Por um lado, porque, como referido, Ricardo afirma claramente que para “ter afectos” teria que possuir o objecto desses afectos – o que, no caso de ser um homem, é dado como impossível – ; e por outro, porque Sá-Carneiro torna essa relação explícita na carta que escreve a Pessoa, a 31 de Maio de 1913:

no “Como eu não possuo” a ideia geral: é esta quadra “Não sou amigo de ninguém”, etc., onde está condensada a ideia de uma das minhas futuras novelas *A Confissão de Lúcio* (793)

Sá-Carneiro estabelece assim, explicitamente, uma relação entre *a Confissão* e o poema que serviu de base para à minha análise da impossibilidade da posse. A quadra em questão:

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!... (67)

A aproximação é, de facto, clara. Por um lado, a posse é dada como impossível para o sujeito poético – “eu não logro nunca possuir” –, e essa impossibilidade impede-o de criar amizades. Por outro, e da mesma forma, Ricardo de Loureiro afirma que a posse (de Lúcio) é impossível, e que essa impossibilidade o impede de ser amigo de Lúcio. Um outro ponto onde estas possibilidades se reúnem é no facto de serem descritas como um defeito ou uma falha na constituição do sujeito – “Castrado de alma” (67), apelida-se o sujeito do poema; “como se me faltasse um sentido”, afirma Ricardo de Loureiro.

Assim, a impossibilidade da posse será essencial ao desenrolar da narrativa. A ultrapassagem desta impossibilidade – a posse de Lúcio, por parte de Ricardo – representaria assim, em simultâneo, a ultrapassagem da impossibilidade da comunicação, uma vez que

permitiria a Ricardo sentir a ternura e o afecto que dedica a Lúcio e assim “*retribuir sentindo*” a sua amizade.

Note-se que também Fernando Cabral Martins, na análise que faz d’*A Confissão de Lúcio* no seu livro (1997: 219-243), defende que o carácter dual da definição do desejo de Ricardo: é, por um lado, um desejo homossexual, mas é também um desejo de comunicação. Nas suas palavras, “A definição do desejo na relação (...) [entre Ricardo e Lúcio] não se reduz, pois, à homossexualidade não assumida de Ricardo” (1997: 225), “o [desejo] de Ricardo é de identificação” (id.) –, desejo que caracteriza de impossível – “Ricardo quer o impossível: uma relação de comunicação absoluta” (id.). Este desejo dual de Ricardo corresponde à reunião da impossibilidade da comunicação e da impossibilidade da posse.

Dualidade corpo-alma

Como referido, dá-se uma coincidência dos dois desejos de Ricardo – o desejo da comunicação e o desejo da posse. Ricardo afirma que o desejo da posse é sentido na sua alma e que, conseqüentemente, é só por uma posse *com alma* que conseguiria satisfazer este desejo. Ricardo afirma ainda que essa posse constituiria a forma de comunicar a sua amizade a Lúcio. A dualidade corpo-alma torna-se, desta forma, no espaço onde se materializam ambos estes desejos coincidentes, e as conseqüentes impossibilidades.

Ora, como foi referido na conclusão do capítulo anterior, esta dualidade corpo-alma, manifesta no desejo de uma posse *pela alma*, simboliza a unidade que formam estes dois desejos, estas duas impossibilidades. A posse pela alma significa assim a comunicação total e completa entre as duas almas dos dois intervenientes e a posse total e plenamente gratificante dos dois corpos. Possuir, neste sentido, é comunicar, e a gratificação gerada pela posse é indestrinçável da gerada pela comunicação das duas almas.

Obtemos então, pela reunião destes três elementos – a impossibilidade da comunicação confundida com a impossibilidade da posse e materializada(s) na dualidade corpo-alma – aquilo que considero como sendo a impossibilidade central de *A Confissão de Lúcio*, e que vai estar no centro do desenrolar da trama narrativa.

A tensão

No seguimento da narrativa, após o momento em que Ricardo confessa a Lúcio a sua incapacidade de sentir afectos, segue-se a partida de ambos para Lisboa, intercalada de um ano. Chegado a Lisboa, Lúcio trava conhecimento com Marta, a esposa de Ricardo, estando já a par do casamento por uma carta onde Ricardo lho contara, “sem juntar pormenores, muito brumosamente” (378), e frequenta regularmente o lar do casal, disfrutando tanto da companhia de “um pequeno grupo de artistas” (379), como da intimidade de Marta – “intimidade onde nunca a sombra dum desejo se viera misturar” (381). O ambiente era agradável; a vida de Lúcio “desensombrara-se” (380) e Ricardo “parecia feliz no seu lar” (381), e os seis meses que durou a época de serenidade e simplicidade “constituíram (...) a única época feliz” (379) da vida de Lúcio: “Em suma, tínhamos aportado. Agora sim: *vivíamos.*” (381).

O questionamento sobre Marta e o affaire

No entanto, este prazer, esta felicidade e esta serenidade foram repentinamente desfeitas por uma “estranha obsessão” (381) que surgiu no espírito de Lúcio. Este ignorava tudo a respeito do passado de Marta, incluindo as circunstâncias do matrimónio – que agora se perguntava se de verdade teria tido lugar –; esta nunca referia nenhuma recordação, nenhuma confidência de sentimentos, e quando o narrador tentava iluminar este mistério, tanto junto de Marta, como de Ricardo como até, mais tarde, junto dos amigos comuns, nunca obteve nenhuma resposta concreta. Esta crescente obsessão tem o seu auge numa visão, aquando da execução de um concertante de Narciso do Amaral, em que Lúcio vê Marta “dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo.” (383). Lúcio apelida esta visão de miragem e alucinação, e considera este episódio como “a prova de que o [s]eu espírito andava doente” (383). Esta consideração de Lúcio, sugerindo a perturbação do seu espírito, cria uma das dúvidas essenciais que percorrem esta narrativa e que permitem consolidá-la, torná-la coerente: é Lúcio louco ou lúcido? São estas visões reais ou pura fantasia? Dúvida, aliás, já presente no jogo de palavras louco-Lúcio-lúcido, e levantada no prefácio quando Lúcio insiste que “só [diz] a verdade – *mesmo quando ela é inverosímil.*” (352).

Pouco tempo depois deste episódio tem lugar o início o *affaire* amoroso entre Lúcio e Marta: após algumas noites de “voluptuosidade[s] silenciosa[s]” (388) os dois amantes possuem-se por fim:

Foi numa tarde triste, chuvosa e negra de fevereiro. Eram quatro horas. Eu sonhava dela quando de súbito a encantadora surgiu na minha frente... (...)

.....
.....

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

... E em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...

..... (388-389)

A última frase citada, que surge entre linhas de pontos – sublinhando por um lado a sua importância já que a destaca do resto do texto, e por outro a ambiguidade do seu significado, pela sugestão das reticências – aponta para a passividade de Lúcio na sua relação com Marta. De facto, foi Marta quem primeiro enlaçou as suas mãos às de Lúcio; foi Marta quem pegou nos seus dedos “e com eles acariciou as pontas dos seios” (388); era Marta que o mordida – “ela mordida-me sempre” (388) –, e era sempre Marta quem visitava Lúcio na sua casa, pela tarde. Esta passividade levanta a questão se Lúcio de facto a possuía – neste sentido, levantado pelo texto, de tomar o papel activo da posse. Como também foi referido no capítulo sobre a impossibilidade da posse, esta é também uma das (possíveis) questões levantadas pelo poema *Como Eu Não Possuo* – a das relações entre a passividade / actividade na posse e a masculinidade / feminilidade – mas que, neste texto, adquire uma outra função. De facto, mais tarde na narrativa, Lúcio exprime explicitamente esta dúvida:

apesar de os nossos corpos se emaranharem, se incrustarem, de ela ter sido toda minha – começou a parecer-me, não sei porquê, que nunca a possuía inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se ela fosse do meu sexo!* (394)

Assim, esta passividade de Lúcio, este questionamento acerca de quem assume um papel activo na relação sexual de Marta e Lúcio, remete para a impossibilidade da posse, tal que declarada por Ricardo. Encontramos descrita, desta vez nas palavras de Lúcio, uma sensação subjectiva de impossibilidade da posse, impossibilidade que é caracterizada como sendo física. Segundo Lúcio, haveria algo, que este desconhece, que o impediria, *fisicamente*, de possuir inteiramente o corpo de Marta. Essa impossibilidade física desconhecida é, de seguida,

directamente associada à já declarada por Ricardo – a impossibilidade da posse homossexual masculina – insistindo na ambiguidade da sua sexualidade com Marta.

A sugestão de indistinção Ricardo-Marta

Logo a seguir à passagem supracitada, Lúcio tem uma lembrança que é, no mínimo, curiosa:

E ao penetrar-me esta ideia alucinadora, eu lembrava-me sempre que o beijo de Ricardo, esse beijo masculino, me soubera às mordeduras de Marta; tivera a mesma cor, a mesma perturbação... (394)

Trata-se da lembrança de um episódio, anteriormente narrado, em que Ricardo o beija no seguimento de “brincadeira agarotada” (393) de Marta:

O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira. (394)

Esta “igualdade” das sensações provocadas em Lúcio pelos beijos de cada um dos esposos constitui o clímax da sugestão de indistinção entre Ricardo e Marta, que vai sendo feita ao longo da narrativa. Logo na primeira descrição de Marta encontramos a palavra “*fugitiva*” (379), sublinhada, a caracterizar a sua carne, o que sugere desde logo uma indefinição deste personagem. Mais tarde aprendemos que “a sua maneira de pensa nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, *umentando* em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões” (380). Até a intimidade que se foi desenvolvendo entre Lúcio e a mulher do amigo era “sempre numa camaradagem puramente intelectual” (381), e nas suas conversas “não apareciam as [suas] almas” (381). Foi, de resto, esta característica de impessoalidade de Marta que iniciou a “*estranha obsessão*” (381) de Lúcio em relação ao passado de Marta, a incerteza quanto à sua vida e à sua pessoa, que por vezes lhe fez questionar a própria existência de Marta: “Marta parecia não viver quando estava longe de mim.” (391). Até a sua recordação de Marta se misturava com a de Ricardo:

Evocando-a nunca a lograva entrever. As suas feições escapavam-me como nos fogem as das personagens dos sonhos. E, às vezes, querendo-as recordar por força, as únicas que conseguia suscitar em imagem eram as de Ricardo. Decerto por ser o artista quem vivia mais perto dela. (391)

Condensa-se neste curto parágrafo a descrição da imagem de Marta em Lúcio: por um lado um ser de sonho, indefinido e quase irreal; por outro lado a sua indistinção de Ricardo. Como noutros momentos, o parágrafo termina com Lúcio a tentar encontrar uma explicação, a tentar racionalizar, aquilo que não consegue explicar.

Um dos momentos onde a falta de individualidade de Marta se faz sentir de uma forma mais intensa é na descrição do convívio entre os três personagens subsequente ao início dos encontros amorosos de Lúcio e Marta. E essa intensidade é dada não pela alusão a Marta, mas exactamente pela falta dela. De facto, imediatamente após o primeiro encontro, no jantar em casa de Ricardo, em que Lúcio se sentia bem-disposto, sem “o mínimo remorso, o mínimo constrangimento” (389) dá-se uma aproximação entre os dois personagens:

Falamos os dois largamente essa noite, coisa que há bastante não acontecia. (...)

... E no meio da sua conversa íntima, eu esquecera até o episódio dourado.

Olhando em redor de mim nem mesmo me ocorria que Marta estava seguramente perto de nós... (389)

De facto, tanto Lúcio como Ricardo são descritos como entusiasmados e orgulhosos nesta época. A ligação deste orgulho com o *affaire* é tornada explícita num comentário de Lúcio, falando de Ricardo:

E – facto curioso – justamente depois de Marta ser minha amante é que tinham cessado todas as nuvens, é que eu vira melhor a sua boa disposição – o seu orgulho, o seu júbilo, *o seu triunfo*... (393)

A aproximação dos dois amigos continuou: passado pouco tempo começam a tratar-se por tu, eles que, “apesar de grandes amigos” (392) não se tratavam senão por você. Existe um ponto curioso na narração deste evento: Ricardo sugeriu a mudança de tratamento “com a maior naturalidade” (392), mas Lúcio, “nos primeiros dias, (...) não soube retrain um certo embaraço ao empregar o novo tratamento – *tratamento que me fora permitido*.” (392). A palavra *permitido* denota também uma nova postura de passividade da parte de Lúcio, desta vez em relação a Ricardo. Esta passividade permite novamente aproximar Ricardo de Marta, da perspectiva de Lúcio, uma vez que Lúcio assume esta postura com ambos os elementos do casal.

A tensão

O estatuto do narrador de *A Confissão de Lúcio* é ambíguo – entre homodiegético e autodiegético – e essa ambiguidade é central à construção da narrativa, como o deixa claro Fernando Cabral Martins no capítulo “*O narrador estranho*” (1997: 235-241). O facto é que a narração decorre sempre desde a perspectiva de Lúcio e que, assim, a tensão que define o texto se prende sempre com as sensações de Lúcio, com a sua subjectividade. Esta tensão inicia-se com as suas dúvidas quanto à definição de Marta – que tipo de pessoa é, qual o seu passado – e quanto à definição da relação de Marta e Ricardo – como se conheceram, que sentimentos os unem. A estas dúvidas, que vão constituir uma obsessão descontínua mas recorrente em Lúcio, vão-se juntar ainda as também recorrentes sugestões de indiferenciação entre Marta e Ricardo. Toda a tensão deste texto vai assim residir na incerteza acerca das definições das relações que se estabelecem entre os três personagens, e qual o papel de Marta na relação entre os dois artistas. Nos últimos parágrafos do quarto capítulo, após a consumação da relação amorosa de Lúcio e Marta, densos de significado, encontramos uma boa condensação da tensão desta novela:

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

– Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e *não me vi reflectido nele!* Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projectado no espelho. *Só não via a minha imagem...* Ah! não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, *foi uma sensação de orgulho.*

Porém, reflectindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não dissera nada 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 devera ter dito. (389)

Temos assim que, por volta das quatro horas da tarde, hora em que, segundo Lúcio, Marta o possuía, Ricardo tem uma alucinação onde não vê o seu reflexo no espelho. Assinale-se ainda que este é também o momento em que Ricardo conclui a sua obra-prima – o poema *Diadema*.

A coincidência temporal destes eventos sugere (para não dizer que implica) um conjunto de aproximações que definem a tensão desta novela. A primeira sugestão é a da

aproximação entre dois intervenientes *activos*: Marta, que nesse momento *possuía* Lúcio, e Ricardo, que acabara o seu poema. A segunda sugestão é a da importância desse papel activo para esta aproximação, sugerindo ainda a existência de uma relação entre a posse activa de Marta e a criação artística de Ricardo. A terceira sugestão é a de que Marta constituiria a *imagem* que Ricardo não vê no espelho, implicando assim que a ligação entre os dois é uma ligação profunda, intrínseca, constitutiva. Á semelhança do episódio do concertante, em que Ricardo afirma “que tudo o que me constitui em alma, se precisou condensar” (383) para “estremecer” a “música admirável” (383), e em que Lúcio vê a imagem de Marta desvanecer; nesta coincidência temporal, Ricardo *não vê* a sua *imagem*, no momento em que Marta está a possuir Lúcio.

Esta “alucinação” de Ricardo tem ainda uma consequência importante: o orgulho que este sentiu. Assim, e se as sugestões forem tomadas como verdadeiras, este orgulho que Ricardo sente prende-se directamente com o acto sexual em que Marta possui Lúcio.

Fica ainda feita outra sugestão: o facto de esta ter sido, supostamente, uma conversa íntima entre Ricardo e Lúcio aponta também para a ausência de Marta enquanto protagonista desta história: apesar de ser ela quem possui Lúcio, o resultado manifesta-se numa maior intimidade entre os dois amigos, sugerindo o seu papel de mediadora.

O parágrafo final acrescenta ainda um plano de complexidade. Sublinhando que estas conversas (e por extensão estes acontecimentos) têm lugar dentro de Lúcio, dentro das suas recordações – que, como nos mostra Lúcio, não são fiáveis –, a frase final acrescenta uma ideia de *necessidade*. Lúcio afirma que, após uma maior reflexão, o episódio em que Ricardo lhe narrara a sua alucinação nunca teve lugar. No entanto, conclui afirmando que, independentemente de Ricardo lhe ter ou não contado esta alucinação (o que equivale a dizer independentemente de Ricardo ter ou não tido esta alucinação), Ricardo *deveria* tê-la contado (e tido). Lúcio expressa assim uma *necessidade* nesta reminiscência, que reforça intencionalmente as aproximações sugeridas. Se Lúcio sente necessidade desta lembrança, se considera que esta deveria ter tido lugar, é porque sente necessidade das aproximações que ela implica, é porque sente – sem o compreender – a necessidade da aproximação de Ricardo e Marta que esta reminiscência sugere.

Assim, como referido, a tensão essencial desta narrativa prende-se com todas as indefinições que existem – e com a série de aproximações e sugestões que as caracterizam – nas relações entre os três personagens principais – Lúcio, Ricardo e Marta.

O desfecho

Na continuação da novela, Lúcio descobre que Marta tem outro amante, por sinal alguém que Lúcio não aprecia, e, em parte, movido pelo ciúme, acaba por fugir para Paris sem avisar o amigo. Após um período de isolamento de seis meses em que Lúcio se esforçou por “abolir o triste episódio da [sua] recordação” (403), este acabou por voltar a Lisboa por motivos de trabalho. Fatalmente, após algum tempo, cruzou-se com Ricardo e, sem se conseguir conter, gritou-lhe “todo o [seu] ódio: a [sua] revolta, o [seu] nojo” (409) pela “complacência inaudita de Ricardo – *a sua infâmia*” (403), “pela sua falta de orgulho” (404), que era algo que Lúcio “nunca soube desculpar” (404). Foi então que Ricardo confessou o seu segredo a Lúcio:

A vitória

– Ai, como eu sofri... como eu sofri!... Dedicavas-me um grande afecto; eu queria vibrar esse afecto – isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se eu te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! mas como *possuir* uma criatura do nosso sexo?...

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

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

materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!..." (410-411)

Nestas frases "incoerentes, *impossíveis*" (412) encontramos, em primeiro lugar, a síntese da impossibilidade desta narrativa e, em seguida, a descrição da ultrapassagem desta impossibilidade. No primeiro parágrafo citado, Ricardo afirma que sofria por não conseguir sentir e retribuir os afectos que Lúcio lhe dedicava (impossibilidade da comunicação), pois para isso necessitaria de possuí-lo fisicamente, o que descreve como impossível, por serem do mesmo sexo (impossibilidade da posse). Até ao dia em que Ricardo descobriu uma forma de poder possuir Lúcio fisicamente – ultrapassar a impossibilidade da posse – e assim poder sentir e retribuir os seus afectos, a sua amizade – ultrapassar a impossibilidade da comunicação. A solução "achou-a/criou-a" uma noite: Marta.

É de notar a ambiguidade com que o aparecimento de Marta é descrito. Achar e criar não são equivalentes, e entre os dois, utilizados como intermutáveis¹⁶, geram um campo de significação vasto para este aparecimento. A única descrição alternativa dá-se por meio de uma comparação de que só temos um termo: "é como se" Marta fosse a alma de Ricardo sexualizada e materializada. Mas ser "como se" não equivale a ser. Marta tanto pode ser uma pessoa individual que, com Ricardo, formou uma unidade; como pode ser uma parte de Ricardo, que ganhou uma existência material independente. De qualquer forma, o certo é que Marta funciona como um duplo de Ricardo – num sentido que se inscreve na tradição finissecular: *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Robert Louis Stevenson), *The Picture of Dorian Gray* (Oscar Wilde), entre outros –, confirmando assim as muitas sugestões de indiferenciação entre ambos que encontramos ao longo do texto.

Uma vez "achada/criada" Marta, o duplo de Ricardo, a sua alma sexualizada, este manda-a possuir Lúcio. A impossibilidade da posse, que se prendia com o facto de Ricardo e Lúcio serem do mesmo sexo, fica assim ultrapassada: Ricardo "achou/criou" um duplo, *do sexo feminino*, que, podendo fisicamente possuir Lúcio, lhe permitia a ele possuir Lúcio "só com o espírito". A impossibilidade da comunicação – de Ricardo sentir e retribuir os afectos de Lúcio – fica também ultrapassada, uma vez que o único impedimento era a impossibilidade da posse. Ricardo, possuindo Lúcio "com o espírito", pela mediação física de Marta, sente finalmente,

¹⁶ Esta expressão, literalmente, refere-se a instrumentos mecânicos ("diz-se dos instrumentos mecânicos que podem substituir-se reciprocamente" – verbete *intermutáveis*, Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, disponível em linha, <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-aa/intermut%C3%A1veis>, consultado a 20/09/2012). No entanto, utilizo-a aqui no sentido da palavra inglesa *interchangeables* – duas "coisas" que se substituem reciprocamente. Neste caso, duas ideias, dois conceitos.

dentro de si, o afecto de Lúcio, podendo, então, “retribuir sentindo” a amizade que este lhe dedica.

É de notar, novamente, o papel central que a dualidade corpo-alma adquire nesta vitória: Marta é (ou “é como se fosse”), diz-nos Ricardo, a materialização da sua alma. Assim, foi domando o espaço desta dualidade, foi controlando a sua própria dualidade corpo-alma, que Ricardo pôde ultrapassar a impossibilidade que o fazia sofrer. Podemos então confirmar que esta dualidade constitui, como foi referido, o espaço onde se manifestam estes desejos, as respectivas impossibilidades, e as respectivas ultrapassagens. É a dualidade corpo-alma, a tensão existente entre estes dois termos, que está na origem das impossibilidades, e é domando-a, é controlando-a, que se podem ultrapassar as impossibilidades.

E é ainda a dualidade corpo-alma que representa a totalidade da vitória: como referido, a dualidade corpo-alma representa paralelamente a comunicação total das almas e a gratificação total da posse dos corpos. Esta posse “com o espírito” simboliza a gratificação que se pode obter com uma posse física completa e total, coincidente com uma comunicação igualmente completa das almas.

O carácter vitorioso desta ultrapassagem da impossibilidade é sublinhado, dentro do texto, pela repetição da palavra “triunfo”, pela palavra “glória” e pela exclamação “Venci!”.

A derrota

No entanto, como nos diz a tradição, brincar aos duplos tem sérias consequências – Jekyll transforma-se irreversivelmente no seu duplo Hyde; Dorian Gray morre ao tentar destruir o seu duplo, a pintura que reflectia a sua alma –; e como nos contam as outras obras de Sá-Carneiro, ultrapassar a impossibilidade tem um preço.

A própria ultrapassagem da impossibilidade que Ricardo conseguira acaba por voltar-se contra ele: Lúcio, sem ter a capacidade para compreender as estranhas relações entre os três personagens, acaba por afastar-se do amigo, fugindo para Paris, desenvolvendo um ódio e um nojo a Ricardo, pela sua falta de orgulho, por permitir a traição daquela que Lúcio pensava ser

apenas a sua esposa. A motivação original que levou Ricardo a ultrapassar a impossibilidade – conseguir sentir o afecto de Lúcio – tinha-se tornado impossível, invalidado a sua vitória. Assim, Ricardo, num desejo de esclarecer o mistério de Marta, de recuperar a amizade e o afecto do seu amigo Lúcio, “o primeiro, o maior” (411), leva-o pelo braço até aos aposentos da esposa e desfecha-lhe um tiro à queima-roupa.

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

E então foi o Mistério... o fantástico Mistério da minha vida...

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

Marta, essa desaparecera, evolara-se em silencia, como se extingue uma chama...

(412)

Tal como em *Mistério*, em *Página dum suicida*, ou em *A Grande Sombra*, o protagonista, aquele que conseguiu triunfar sobre o impossível, acaba morto, vítima do seu próprio triunfo. Neste caso, a vivência da sua vitória, a possibilidade de sentir os afectos de Lúcio, tinha-se-lhe tornado insustentável e a única solução possível, a única forma de recuperar essa amizade, era num assassínio-suicídio de Ricardo-Marta, que provasse irreversivelmente a ligação intrínseca do casal.

O carácter de derrota, de impossibilidade da vivência da vitória, é ainda confirmado pelo estado de Lúcio que, se não morrera fisicamente como Ricardo-Marta, se encontra “morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando” (Prefácio, 351): “*Permaneci, mas não me sou.*” (415), o que é outra forma de morte. Todos os envolvidos na ultrapassagem da impossibilidade acabaram mortos, de uma morte física, ou da morte dos desejos e das esperanças, do prazer e da sua possibilidade.

No entanto, note-se ainda que esta derrota, esta impossibilidade da vivência da vitória, pressupõe a incapacidade de Lúcio para compreender e desfrutar de uma simples explicação que Ricardo lhe tivesse dado; incapacidade, aliás, admitida por Lúcio prefácio: “*Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente*” (352). Ricardo poderia simplesmente ter dado a sua explicação, sem cometer o assassínio-suicídio. No entanto, e tanto dum ponto de vista metaliterário, onde a “história” da impossibilidade contada nesta novela precisa dum desfecho, como no plano da ficção, onde a personagem de Lúcio é sempre apresentada como tentando compreender algo que lhe

escapa, este gesto brutal e irreversível torna-se inevitável. Enquanto que em *Mistério* ou em *Página dum suicida*, a inevitabilidade da derrota, a impossibilidade da vivência da vitória, é dada por uma condição física relacionada com o plano do possível – a fusão de duas almas ou a vivência do conhecimento da morte – no caso da *Confissão* é Lúcio que assume o papel dessa inevitabilidade, pela sua incapacidade de compreensão. Se Lúcio pudesse compreender, não haveria nenhuma impossibilidade, haveria apenas uma vitória: uma posse e uma comunicação totais. Lúcio representa, então, o plano do possível, do mundo, da vida, e opõe-se a Ricardo, que criou para si o plano onde a impossibilidade tinha sido vencida, ultrapassada.

A impossibilidade da vida

Esta impossibilidade tem uma significação ligeiramente diferente das anteriormente apresentadas. Enquanto que as precedentes eram definidas dentro do próprio texto, esta vai adquirir sentido enquanto interpretação do texto, assumindo significações diversas mas complementares.

Tomando a impossibilidade vista enquanto temática da obra de Sá-Carneiro, a impossibilidade da vida manifesta-se por diversas oposições ao plano da vida, ao plano da realidade, feitas dentro do próprio texto. Essas oposições vão ser feitas por vários elementos – pelo sonho, pelo mistério, pelo tempo, pela arte – sendo que, geralmente, o que têm em comum é uma ideia de gratificação.

A ideia de impossibilidade da vida permite ainda reunir sobre um mesmo nome um conjunto de dualidades também relacionadas com a ideia de impossibilidade. A dualidade, no contexto da obra de Sá-Carneiro, e como pretendo deixar claro neste capítulo, prende-se sempre com uma oposição de dois planos e implica um conflito, um confronto entre esses dois planos. A impossibilidade associada a estas dualidades traduz a impossibilidade de conjugar esses dois planos, de fazer coincidir os dois termos da dualidade e de, assim, resolver o conflito que se gera entre eles.

Assim, a impossibilidade da vida, para além de ser uma impossibilidade particular que encontramos tematizada na obra, adquire, também o significado de soma-conjunto das dualidades que a representam, assim como das outras impossibilidades. A impossibilidade da vida é a impossibilidade enquanto todo, enquanto unidade.

A dualidade vida-sonho

A dualidade vida-sonho funciona como um bom ponto de partida para a definição da impossibilidade da vida enquanto temática da obra de Sá-Carneiro, uma vez que permite opor explicitamente o plano da realidade e o plano onírico. No entanto, como veremos no seguimento, cada nova oposição ao plano da vida, embora não coincidindo com o plano

onírico, acaba por juntar-se a ele, expandindo-o, e, conseqüentemente, expandindo também esta dualidade.

O Homem dos Sonhos

O conto onde a dualidade vida-sonho se vai manifestar de uma forma clara é *O Homem dos Sonhos*, conto que descreve a relação breve do narrador com um personagem com quem se cruzou fortuitamente e que se declarava um homem diferente dos outros – um homem feliz:

“Porque é sonhando que eu vivo tudo. Compreende? *Eu dominei os sonhos*. Sonho o que quero. Vivo o que quero.” (478)

A felicidade deste desconhecido prende-se com a sua capacidade para fazer coincidir dois planos: o da vida e o do sonho. A palavra sublinhada “*dominei*” conjuga os dois termos desta dualidade: trata-se, por um lado, do domínio dos sonhos no sentido de poder edificar os sonhos segundo os seus desejos; e por outro da possibilidade de os experimentar, de os vivenciar. A felicidade que caracteriza o homem dos sonhos – e a sua respectiva particularidade – dependem assim destes dois sentidos da palavra dominar.

Note-se, no entanto, que esta dualidade, esta coincidência de planos, só é possível por se partir *a priori* da distinção entre estes dois planos, o que vai, sobretudo, funcionar como ênfase dessa distinção. O culminar desta ênfase encontra-se no final do conto quando o narrador sugere, após uma reflexão que o fez temer pela sua sanidade mental, que “o homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho” (482). O segundo sentido proposto para a palavra “dominar” ganha assim uma significação ligeiramente diferente: à vivência do sonho corresponde um sonhar da vida. Os dois planos tornam-se intermutáveis¹⁷ e simétricos: os actos de viver e sonhar invertem a sua relação com os planos da vida e do sonho.

Assim, aquilo que vai proporcionar felicidade ao homem dos sonhos, uma vez adquirida a capacidade de trocar o plano da realidade pelo plano onírico, e inversamente, é a possibilidade de *construir* os seus sonhos. Possibilidade que não existe no plano da realidade. A primazia do sonho é o facto de ser infinito em possibilidades e que, sendo dominado, se

¹⁷ *Interchangeables*. Vide nota 16.

torna limitado apenas pela imaginação do sujeito. O plano da vida, sendo indomável, será sempre limitado às condições impostas pela vida. Nas palavras do homem dos sonhos:

Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade. Eu comparo-a à lista de um restaurante onde os pratos sejam sempre os mesmos, com o mesmo aspecto, o mesmo sabor. (477)

É esta distinção que é enfatizada no seguimento do conto onde são descritas uma série de experiências oníricas do homem dos sonhos: as suas “viagens maravilhosas” (478), onde se podem *ver trevas* (478), onde existem cores que não são cores (479), “outros sentimentos” (479) e “voluptuosidades novas” (480). Estas descrições servem, então, para opor os dois planos e assim enfatizar a insuficiência da vida face às possibilidades do sonho, expressando a dualidade de que falamos aqui: ao sonho, ao plano onírico, corresponde a possibilidade e a felicidade; e à vida, ao plano da realidade, a impossibilidade, a limitação e a consequente infelicidade.

O mistério

O mistério é também um dos temas recorrentes nas obras de Sá-Carneiro e vai funcionar como um meio-termo entre a fantasia e a realidade, como uma conciliação da dualidade vida-sonho. O mistério representa, como veremos de seguida, a possibilidade de projectar sonho no plano da realidade.

A importância do mistério, do desconhecido, para Sá-Carneiro torna-se irredutível quando, ao escrever a Fernando Pessoa declarando-lhe pela primeira vez positivamente a decisão de terminar a sua vida, a 31 de Março de 1916 (26 dias antes do seu suicídio), este lhe diz:

Perdoe-me não lhe dizer mais nada: mas não só me falta o tempo e a cabeça como acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe *ao certo*, senão eu. (969-970)

O mistério, aquilo que Sá-Carneiro leva para a morte e que mais ninguém sabe senão ele, torna-se sobretudo interessante pela sua associação à beleza. Não se trata de uma preocupação com privacidade ou intimidade, mas simplesmente com uma ideia de beleza. Esta

vago, esta fluidez, esta incerteza, funcionam assim para este autor como uma forma de beleza. E esta associação será encontrada também na sua obra, como veremos de seguida.

A Grande Sombra

A Grande Sombra é o primeiro conto de *Céu em Fogo*, escrito na primeira pessoa sob a forma diarística, que começa com as seguintes frases:

– O Mistério...

Oh! desde a infância esta obsessão me perturba – o seu encanto me esvai... (419)

Desde logo podemos observar que o sujeito se relaciona com o mistério numa relação de atracção-repulsão: é um objecto que o perturba mas que o encanta, que se tornou numa obsessão que o esgota. Esta dualidade antitética vai fornecer-nos uma primeira ligação à dualidade vida-sonho aqui tratada. Continua o narrador:

No grande quarto onde eu dormia receava longas horas antes de adormecer, no ondular da luz indecisa da lamparina de azeite que deixavam sobre o toucador. Temia que as sombras de súbito transviassem, animando-se – e monstros, monstros de bruma, corresse sobre mim aos esgares, arrepanhando-me...

Horas longes, porém, de medo infantil – só vos posso recordar em saudade. É que então, se sofria, a minha febre era já a cores – voluptuosidade arraiada também. E assim, quantas horas até, durante o dia, lasso dos brinquedos sempre iguais, eu ansiava a noite, sinuosamente, para latejar a ela os meus receios prateados... (419)

No primeiro dos parágrafos citados, o mistério está associado aos medos infantis da escuridão e do desconhecido e como tal, podemos associá-lo uma das partes da relação dual: a repulsão. No entanto, o segundo parágrafo fala da saudade desse medo: trata-se do outro termo da relação – a atracção ao mistério. À primeira abordagem, uma saudade de um medo é algo surpreendente, assumindo que o medo se opõe ao prazer. No entanto, a explicação deste prazer, desta atracção, é sugerida no seguimento: o protagonista anseia pela noite, anseia pela obscuridade, não porque ela encerrasse em si mistérios, mas porque lhe permitia “latejar a ela os seus receios prateados”. Esta frase ambígua sugere desde já que o que o atrai na obscuridade, na incerteza das formas, não é o medo do desconhecido, mas sim a *possibilidade* de nela projectar as suas fantasias; assim, é no próprio sujeito que o Mistério vai ganhar

forma. É o protagonista que, reunidas algumas condições necessárias da realidade – a obscuridade, a incerteza – vai *criar* esse Mistério, pela sua fantasia, pela sua imaginação:

Ah!, a imaginação das crianças... onde achar outra mais bela, mais inquietadora, que melhor saiba frisar o impossível?... (...) Porque nessa época ondulante da vida é-se apenas fantasia, crédula fantasia. Vem depois o raciocínio, a lucidez, a *desconfiança* – e tudo se esvai... Só nos resta a certeza – a desilusão sem remédio...

Eis pelo que a hora mais Além, a hora mais perturbadora da minha vida, a vivi aos oito anos. (421)

São, então, a imaginação e a fantasia que criam o Mistério – o mistério no segundo sentido, como algo pelo qual o sujeito se sente atraído.

Com o avançar do tempo, com a passagem da infância para a idade adulta, a fantasia perde intensidade e a realidade – a certeza – acaba por prevalecer. Encontramos novamente a mesma oposição – e a mesma dualidade – que em *O Homem dos Sonhos*: o sonho e a fantasia como fontes de prazer e de felicidade, e a realidade e a vida implicando infelicidade e desilusão. O Mistério ganha assim, deste ponto de vista, o mesmo valor que a capacidade do homem dos sonhos de *dominar* os sonhos, no sentido de os edificar: a possibilidade de *vivenciar* a fantasia; no caso do homem dos sonhos num sentido literal, e no caso do nosso protagonista no sentido de projectar um pouco de fantasia dentro do plano da realidade. O Mistério torna-se assim para o protagonista na única fonte de prazer e de beleza:

A sumptuosidade inigualável do mistério!...

Sim! Desde criança adivinhei que a única forma de volver rutilante uma vida, e bela, verdadeiramente bela em ameias a marfim e ouro – seria lograr referi-la ao mistério, incluí-la nele... Mas como, meu Deus, como?... (420)

A associação do prazer à beleza será aprofundada no subcapítulo “a dualidade homem-artista”. Por agora, importa sublinhar a relação entre o mistério e esta dualidade vida-sonho: se, como dissemos, ao mistério corresponde a possibilidade de projectar um pouco de fantasia na realidade e assim vivenciá-la, a impossibilidade de fazer coincidir estes dois planos coincide com a impossibilidade de fixar o mistério, de “lograr referir a vida ao mistério”. A impossibilidade da vida ganha assim, neste conto, a face da impossibilidade do mistério, que é também a impossibilidade de fazer coincidir a dualidade vida-sonho, realidade-fantasia, nem que seja apenas por projecção. E o prazer, a gratificação, a felicidade, funcionam novamente como definidores desta impossibilidade, uma vez que são eles o objecto do desejo do protagonista cuja realização é impossível. A impossibilidade do mistério é também a

impossibilidade do prazer sem mistério, da felicidade no plano da realidade. E será a busca da ultrapassagem desta(s) impossibilidade(s) que moverá o protagonista deste conto; é o seu desejo de fixar o mistério, a sua “ânsia leonina de [se] abismar na Sombra – e vivê-la!, e vivê-la!” (424).

A vitória

É neste desejo de fixar o mistério e de vivê-lo que o protagonista de *A Grande Sombra* se deixará levar por uma desconhecida mascarada que encontrara num baile de máscaras durante o Carnaval de Nice para o seu hotel, onde esta se encontrava incógnita. É aí, no quarto da “doida” (440), que o protagonista, após tê-la possuído, lhe enterrará um punhal no coração – punhal que pertencia à amante e pelo qual o protagonista desenvolvera um fascínio crescente aquando da posse. Lemos no texto, após a posse:

De súbito, desenvencilhei-me... Precipitei-me sobre o punhal... Era tempo! O mistério ia desmoronar-se... Ela erguia-se já... Tiraria a máscara, por certo... eu próprio lha arrancaria.. E vê-la... saber *quem* ela era... ver os seus olhos... deixá-la... Não! Não!... Impossível. (440)

É esta negação violenta da realidade, este desejo de manter, de fixar o mistério que envolvia a desconhecida e a relação sexual que com ela tivera, que leva o sujeito a matar a sua amante e a lacerar “furiosamente o rosto dessa mulher que nunca vira: para ninguém mais a poder ver – *nem [ele] mesmo!*” (441). E foi, segundo o texto, com esse gesto brutal que o protagonista logrou realizar o seu maior desejo – viver o mistério:

Subtilizei-me em Astro... vibro de Sortilégios... Finquei-me em Saudade e Beleza...
Eu próprio sou Mistério. Tremo de pavor, esvaecidamente. Translucidez afilada!
É tudo sombra – Sombra, enfim, à minha volta!
O triunfo maior: o Triunfo!... (442)

Encontramos novamente o carácter vitorioso que a ultrapassagem de uma impossibilidade adquire nas obras de Sá-Carneiro. O protagonista conseguiu desta forma fixar em si o mistério – “Dissolveram-se-me no sangue a Beleza e o Mistério.” (442) – e assim destruir irreversivelmente a realidade sentida enquanto tal – “a meu redor, a realidade desmoronava-se em gomos negros, cascalhantes” (441). De facto, depois da “Maravilha” (442), todo o seu viver, a sua percepção da vida e da realidade se viu transformada: “Como hoje vivo Outro –

indeciso, longínquo; insensível a tudo quanto me contempla (...). À *minha cerca existo hoje só Eu – vitória sem resgate!*” (442). Sublinhe-se o carácter subjectivo da descrição desta mudança: é na sensibilidade do sujeito que a realidade se transformou, como também era nesta sensibilidade que a realidade lhe impossibilitava o prazer e a gratificação do mistério:

Ora, por essa noite tigrada, no minuto a safiras em que lhe cravei o punhal – acordei (foi certo) em outro mundo, nasci outra vida: uma vida delgada onde é perpetuamente a mesma estação do ano, onde os instantes existem parados pelo mesmo tempo fora – um tempo diverso, inexprimível, sem direcção: que não é espaço ou movimento, mas qualquer coisa como um ritmo fluido, constante por transparência vibrátil. (442)

De facto, esta descrição da vivência do Mistério, pela sua própria subjectividade, permite-nos aproximá-la da vivência de uma fantasia, de um sonho, de uma “realidade” exclusiva ao sujeito. Porque, objectivamente, um sujeito não se poderia considerar misterioso por ter assassinado uma desconhecida, uma vez que ele saberia o que tinha feito, logo não existiria nenhum mistério de si para si. No entanto, o que este protagonista nos diz é que ele próprio conseguiu *fixar* este mistério, o mistério da desconhecida, de todo o seu encontro e de toda a posse, com este gesto brutal. Que ao assassina-la e ao lacerar-lhe o rosto, nunca poderia vir a saber quem ela era; e que, por outro lado, nunca ninguém saberia quem a tinha assassinado. Assim, logrou fixar também a fantasia que projectava aquando desse mistério, podendo agora vivenciá-la quotidianamente.

Assinale-se ainda, de passagem, que esta *fixação* do mistério tem a consequência duma modificação (subjectiva) da percepção do tempo. Esta consequência será importante para a aproximação deste conto com *O Fixador de Instantes*, que permitirá expandir o significado deste *fixar*.

A derrota

Como noutros textos de Sá-Carneiro, a ultrapassagem da impossibilidade tem um preço elevado, preço que neste conto se vai manifestar através de uma prosopopeia. Decorridos cerca de três anos sobre o assassinato, o protagonista trava conhecimento com um lorde inglês, uma figura “interessante e bizarra” (446), que o protagonista não consegue esquecer. Desde esse encontro que o protagonista se sente impelido a aproximar-se deste desconhecido sem no entanto conseguir entender essa atracção, nem menos ainda controlar-se: “Uma força estranha, dobrada, se enclavinhou no meu espírito, e, subconscientemente, ela

me dirige. Desenrola-se um fio negro, perto de mim, que me guia – imponderável, mas fatal.” (448).

É curioso notar que *este* mistério, esta força, esta atracção por um desconhecido, não tenham para o protagonista o mesmo significado que aquele que o levou a assassinar a sua amante. Antes pelo contrário: “O quebranto persiste, afinal – mas é outro, rebelde. Mais de esfinges, talvez – agressivo porém; nunca afagador” (449). A diferença essencial é que este mistério não é criado, não é edificado pela sua fantasia; é algo que o sujeito não consegue controlar. O seu sofrimento por desconhecer que ligação, que força incógnita, o liga a esse estranho é crescente, tal como crescente é essa mesma ligação, e termina quando o protagonista adivinha, ignorando como, mas de forma “fatal, irreduzível” (456) a relação que o unia àquele homem: “– O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA.” (456). A esta revelação segue-se uma resignação e um apaziguamento do sofrimento do protagonista: “O ‘fim’ (...) consumou-se portanto. Já não tremo. Resvanei do meu mundo-interior.” (456) O protagonista aceita, agora sem luta nem sofrimento, a ligação inescapável que os une. Cinco dias depois, partem juntos numa longa viagem de comboio e automóvel até um edifício irreconhecível pelas trevas da noite mas que se supõe um castelo. É num dos quartos desse edifício que o protagonista decide saltar por uma janela, presumivelmente para a morte, num último desejo de *fixar* todo o mistério que o envolvia – a ele, à rapariga mascarada, ao assassinato, ao lorde, e à relação misteriosa que se estabelecera entre todos eles.

Assim, se por um lado existe uma quantidade de elementos que não ficam claros neste conto – se o protagonista morreu de facto; qual a natureza concreta da ligação que unia o protagonista ao lorde; quem era, realmente, o lorde; e como poderia ele *ser uma morte*; – por outro lado o que sim fica claro é que o aparecimento do lorde e a atracção incontrolável e inexplicável que este exerce sobre o protagonista se relacionam com o assassinato da rapariga mascarada; ou seja, com a ultrapassagem da impossibilidade do mistério. Assim, o sofrimento que esta relação causou no protagonista, mas sobretudo a sugestão da sua morte podem ser vistas como o preço dessa ultrapassagem, o preço a pagar pelo mistério. E o lorde é a personificação desse preço. Aliás, a única fala em discurso directo que o lorde pronuncia é exactamente para sugerir ao protagonista que existe um preço a pagar pela fantasia e pelo mistério:

Bruscamente o lorde pôs-se-me a falar de sensações de mistério e de medo... a perguntar-me as que eu já fremira...

A conversa deslizou, bem plausível, neste campo – até que, de súbito, destrambelhadamente, às gargalhadas, concluiu assim:

– Eh!, meu amigo... eh!, eh!, porventura... meu amigo... já experimentou tamanha glória?... Dormir num grande palácio deserto... às escuras... e, antes de adormecer, à força de concentração... só com a sua vontade... ah!, ah!,... povoar de figuras as casas vazias... na treva... figuras de medo... *kesskrrssss*... mutiladas... guturais... farfalhantes... É belo! É belo!... Mas não o queira nunca... Tem um perigo... Que, reais em demasia, as crisálidas se precipitem a cercá-lo... e o esmaguem... esverdinhas... contorcidas... contorcidas... *rrrrr*... (452)

Não

O poema *Não*, o quarto de *Indícios de Ouro*, é também um poema onde a associação do mistério à fantasia e à dualidade vida-sonho surge de forma muito intensa. Começa com a seguinte quadra:

Longes se aglomeram
Em torno aos meus sentidos,
Nos quais prevejo erguidos
Paços reais de mistérios. (78)

A palavra “longes”, no imaginário de Sá-Carneiro, remete para o “além” – que será tratado adiante –, para aquilo que se encontra afastado da vida, fora do plano da realidade. Os paços reais, os castelos, e todo o universo semântico associado à nobreza, à opulência, e à grandiosidade funcionam geralmente como metáforas da imaginação, e do gênio artístico do sujeito poético. Assim, os “paços reais”, que são *erguidos* – um pouco à semelhança do homem dos sonhos que *edificava* os sonhos – são caracterizados pelo mistério. Mistério que funcionará, como n’*A Grande Sombra*, com fonte de beleza e de glória, como fica explícito quatro estrofes abaixo:

Vitória! Vitória!
Mistério é riqueza –
E o medo é Mistério!...

Ó Paços reais encantados,
Dos meus sentidos doirados,

Minha glória, minha beleza! (78)

Assinale-se a repetição do carácter vitorioso deste mistério. Possuir o mistério, mesmo sobre a forma do medo, é uma vitória, é motivo de glória.

No seguimento, o poema descreve uma “demanda” pelo “castelo” onde o sujeito poético busca o Rei desse castelo para o depor e “lá [se] coroar.” (79). Ninguém lhe impede a entrada, e à medida que vai avançando, o sujeito vai-se apercebendo que o castelo se acha vazio, sem jardins, com candelabros quebrados, em silêncio e “luz fria” (79). No final da sua busca depara-se apenas com uma Rainha “Velha, entrevadinha, / A quem vigiam dragões...” (79).

E acordo...

Choro por mim... como fui louco...

Afinal

Neste Palácio Real

Que os meus sentidos ergueram,

Ai, as cores nunca viveram...

Morre só uma Rainha,

Entrevada, sequinha,

Embora a guardem dragões...

.....

.....

– A Rainha velha é a minha Alma – exangue...

– O Paço Real o meu génio...

– E os dragões são o meu sangue... (79-80)

Assim, a demanda pelo castelo – um sonho do qual o sujeito acordou – funciona como uma desilusão, no sentido literal e no sentido comum. O sujeito poético percorreu o espaço da sua imaginação, apenas para constatar que o que lá tinha edificado, construído, era ou falso ou inexistente ou apenas ilusório, deixando-o assim infeliz.

Esta infelicidade, esta desilusão, não podem deixar de ser aproximadas da dualidade vida-sonho. O sujeito possuía a glória e a beleza quando tinha o mistério; e quando o percorreu, quando o desvendou, e entrou deveras nos palácios longínquos que tinha criado na sua fantasia, estes não correspondiam ao que para eles tinham fantasiado. Lá, apenas encontrou o seu génio vazio, estilhaçado, e a sua alma agonizante guardada pelo seu sangue –

que aqui adquire o significado da sua vida no sentido mais “fisiológico” do termo: a sua alma ainda vive porque o sangue ainda corre nas veias do sujeito.

Mas o mais interessante neste poema, do ponto de vista da dualidade vida-sonho, são as duas estrofes de dois versos entre parêntesis que surgem a pontuar o poema. A primeira surge após a exaltação da glória e da beleza supracitada e antes da “demanda” pelo “castelo”. Lê-se:

(– Se tudo quanto é dourado
Fosse sempre um cemitério?...) (78)

Estas orações parentéticas surgem como uma premonição da desilusão que o sujeito poético enfrentará no seguimento do poema. O dourado referindo-se novamente ao génio artístico e à imaginação e o cemitério lembrando a morte. Mesmo na sua exclamação de mistério e de glória, o sujeito poético questiona-se se essa glória não seria também ela falsa, também ela uma ilusão, também ela apenas uma fantasia condenada a desvanecer-se.

A segunda estrofe parentética termina o poema – logo a seguir à estrofe que afirma ser a Rainha velha a alma do sujeito – com uma sugestão, por meio de uma oração condicional cuja subordinante, inexistente, é substituída por reticências:

(Se a minha alma fosse uma Princesa nua
E debochada e linda...) (80)

É interessante notar que esta sugestão que assim fica em aberto, tomada como a conclusão da sua viagem pela fantasia, como o resultado da sua desilusão, ganha o significado de regresso a essa fantasia. Dito doutra forma, se o sujeito poético, ao percorrer a sua fantasia, a encontrou deserta e desolada, e dela *acordou*; o facto é que termina o poema com outra sugestão da fantasia, com a sugestão de uma outra fantasia, de uma forma de tornar a sua fantasia novamente gloriosa e bela, de lhe incutir novamente mistério. O que nos sugere que, desiludido ou não, este sujeito poético acaba sempre por retornar à sua fantasia, e que a prefere, mesmo decepcionante, à realidade – a estar acordado.

Tal como o homem dos sonhos, que preferia o sonho à realidade; ou como o protagonista de *A Grande Sombra* que, em criança, preferia a obscuridade aos “brinquedos sempre iguais” (419), e que no final do conto preferiu atirar-se duma janela para o desconhecido a esperar pela luz e desmornar o mistério.

Ou ainda como Mário de Sá-Carneiro a quem importava mais que a sua obra fosse doirada do que a qualidade desse ouro – e não esqueçamos que o ouro funciona como símbolo do génio artístico, da imaginação, da fantasia –, como escreve a Pessoa a 13 de Julho de 1914:

O céu da minha obra não quero dizer que seja grande – não sei se na verdade o será. Entretanto estou bem certo que é pesadamente doirado (talvez de ouro falso, mas em todo caso doirado) (821)

O tempo

O tempo é também uma das formas pela qual se manifesta a impossibilidade da vida, uma vez que este representa uma condição que a vida impõe e que é impossível de modificar. A impossibilidade de modificar a vivência do tempo torna-se assim em mais uma das limitações do plano da realidade, em mais uma das insuficiências da vida.

Correspondência

Existe uma passagem na correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa que contém a sugestão desta vivência do tempo como uma impossibilidade. Trata-se da carta de 16 de Novembro de 1912, cerca de um mês após a sua chegada a Paris, onde Sá-Carneiro se declara infeliz, “por mil pequeninas coisas que somam um total horrível e desolador” (721). Por entres estas, encontram-se a sua descrença no seu curso, em si, a saudade das pessoas e experiências que viveu.

Mas não é isto só: sofro pelos golpes que tenho a certeza hei-de vir a sofrer, como, por exemplo, a morte fatal e próxima de algumas pessoas que estimo profundamente e são idosas. E sofro ainda, meu querido amigo, por coisas mais estranhas e requintadas – *pelas coisas que não foram.* (722)

À primeira vista, na primeira parte da citação, Sá-Carneiro fala de um sofrimento pela inevitabilidade da morte de pessoas que lhe são queridas e idosas – o avô, poderíamos avançar –; porém, se olharmos com mais atenção, esta morte funciona como um *exemplo* desse

sofrimento. A origem deste sofrimento presente não é a inevitabilidade da morte, é a inevitabilidade do sofrimento no futuro, independentemente daquilo que o provocou. Se o sofrimento futuro é inevitável – e é-o *pelo menos* pela inevitabilidade da morte das pessoas queridas – então Sá-Carneiro sofre de antemão, sofre no presente pela sua impotência para evitar o sofrimento futuro. Sofre pela impossibilidade de evitar o sofrimento no futuro.

A segunda parte deste sofrimento, declarada mais estranha, é “pelas coisas que não foram”. Este sofrimento assim definido é um sofrimento pela irreversibilidade do passado; tanto pela perda das possibilidades não realizadas, como pela “inevitabilidade” dos acontecimentos que trouxeram ao presente.

Assim, nesta curta passagem da correspondência, Sá-Carneiro fala dum sofrimento cujas causas se prendem com a passagem do tempo – por um lado a inevitabilidade do futuro, e por outro a irreversibilidade do passado –, o que é equivalente a falar da impossibilidade de a modificar, de agir sobre essa passagem, de evitar o sofrimento no futuro, e de vivenciar outras possibilidade de presente. É, novamente, a sugestão de uma impossibilidade que faz sofrer, de uma impossibilidade que funciona como uma limitação da vida.

Atente-se ainda aos adjectivos “estranho” e “requintado” que caracterizam o sofrimento “pelas coisas que não foram”: “estranho” remete para uma particularidade do sujeito, e “requintado” para o universo artístico, como já foi referido. Encontramos assim a sugestão de que este sofrimento, em particular, e o sofrimento pela impossibilidade de agir sobre o tempo, no geral, dependem da sensibilidade particular do sujeito que a enuncia e em especial com a sua sensibilidade artística. Tal como acontece com os protagonistas dos seus contos (*vide* o capítulo “Introdução”). Esta impossibilidade, de que Sá-Carneiro afirma sofrer, funcionaria assim da mesma forma que as impossibilidades temáticas dos seus contos para os protagonistas.

O Fixador de Instantes

O conto *O Fixador de Instantes* trata de um artista cuja arte é em si uma ultrapassagem de uma impossibilidade: a de fixar o tempo, a de escapar à irremediável efemeridade do momento presente. Esta impossibilidade é, novamente, motivo de infelicidade para este protagonista:

Viver momentos radiosos, ter corpos áureos, bocas imperiais, e a glória ungir-nos em auréolas que ascendem – é isso ser feliz? Mentira! Pois tudo passa, esvoa tão rápido como o tempo. E sofremos da saudade: da saudade do que foi, a menos cruel, porque já passou, da saudade do futuro – que desconhecemos –, da saudade do presente, que sentimos bem o que é, e por isso se nos torna a mais contorcida de angústia. (530)

Por estes motivos, por esta saudade angustiada, o artista declara a vida impossível – “Não sei como os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver da vida.” (530) – e é esta infelicidade que o leva a reedificar (pois não crê tê-la inventado, apenas reedificado) aquilo a que chama a sua arte: “erguer o instante, volvê-lo perdurável” (531). O processo de fixação nunca é explicitamente definido; é sugerido ambigualmente como passando pela fixação de emoções, pela colecção de objectos-lembranças, pela repetição do contacto com os objectos que preenchem o instante. “Embalsamei o instante. / Eis tudo.” (531).

A certa altura do conto, o protagonista afirma-se apaixonado por uma personagem feminina que, significativamente, é também caracterizada pelo mistério: “Era toda de mistério a encantadora”. (534). É já uma das aproximações deste conto com *A Grande Sombra*, uma vez que ambos os protagonistas se sentem atraídos pelo mistério, e por figuras femininas que o personifiquem. Mas a maior aproximação entre estes contos dá-se pela semelhança do enredo: também este protagonista assassinará a sua amante, neste caso com o objectivo de *fixar* o instante da posse.

Os dois amantes desejam-se, mas a eterna efemeridade do tempo vai lançar uma sombra de angústia no desejo do protagonista: “Ai como eu a quero... como eu a quisera num espasmo sem fim... (...) E a maior agonia é que ela me quer também. Uma noite, fatalmente, os nossos corpos se hão-de embaraçar... Mas depois... depois...” (535). Assim, mais ainda que desejar a sua amada, o que o protagonista deseja é fixar o momento da posse, para o subtrair às leis da temporalidade. E para tal, após a primeira vez que possuiu a amada, após esse “instante sublime (...): o *Instante da [sua] vida*” (536), o protagonista “crav[ou]-lhe no peito um estilete áureo” (537). O resultado foi o esperado, o da fixação desse instante, o da vitória sobre a impossibilidade, sobre a efemeridade:

Glória! Glória! Tenho-a para sempre! (...)
Tinha a maravilha, e quebrei-a!...

Mas, quebrando-a, esculpi-a eternamente em saudade. Assim é que eu a tenho, assim é que eu a dobro! Se não a despedaçara, destruíra-a sem remédio – tamanha a sua luz, tamanha a sua altura...

E perdê-la fora o maior sacrilégio. Infame aquele que, tendo vivido tão admirável sonho, o deixasse esvair.

Matei-a para não a acordar dentro de mim.

Há maravilhas que só devem ser sonhadas. (537)

O protagonista conseguiu, com este gesto, obter o que mais desejava: a fixação do instante mais sublime da sua vida. A impossibilidade – a efemeridade do presente – foi definitivamente ultrapassada. E esta ultrapassagem é, à semelhança das já referidas, caracterizada como vitoriosa: enche o protagonista de orgulho e de glória. No entanto, esta vitória não se limitou à fixação do instante, como o afirma o protagonista:

Vês tu: Nem teve fim a nossa vitória. Pois eu não fixei apenas o instante luminoso.

Fiz mais: desci da vida – hoje sou eu próprio essa auréola. *Sou o Instante*.

Estilizei-me em tempo. Parei.

Que delírios, o resto? (537)

Diz-nos o protagonista que ao fixar o instante sublime, ele próprio se transformou no “*Instante*” e que isso é ainda novo motivo de glória. No entanto, esta glória é adquirida contra o preço da vida, à semelhança de vários outros protagonistas da prosa de Sá-Carneiro, uma vez que este estar parado no tempo é incompatível com viver. Encontramos novamente a impossibilidade de vivenciar a vitória sobre a impossibilidade; a que o próprio protagonista responde com indiferença: perante tamanha glória, perante tamanha vitória, que importa a vida, “que delírios, o resto”?

O conto termina com uma nova aproximação ao conto já referido, ao exclamar duas vezes “A grande sombra!” (537). As aproximações já mencionadas, sobretudo a semelhança do enredo, tornam interessante analisar o que têm estes dois contos em comum. Ambos os protagonistas, em ambas as histórias, assassinam, com objectos cortantes – um estilete e um punhal –, amantes que acabaram de possuir. O sujeito de *A Grande Sombra* com o objectivo de se envolver em Mistério; o fixador de instantes para fixar o Instante. É importante notar como o resultado do assassinato em *A Grande Sombra* tem, como assinalado, uma consequência semelhante ao do fixador de instantes; a saber: a modificação do tempo ou da percepção deste. Assim, e também foi como referido, podemos afirmar que existe uma semelhança entre

a fixação do mistério e a fixação do instante: essa semelhança é a vitória sobre a vida, a ultrapassagem da impossibilidade da vida, mesmo sob o preço da vida.

“Além”

A palavra “além” é recorrente na obra de Sá-Carneiro e ganha um significado particular no seu imaginário. Adquirindo embora diversos significados consoante as suas utilizações, a palavra “além”, utilizada como substantivo, sugere sempre a oposição ao plano da realidade de que se falou anteriormente.

Encontramos uma boa aproximação a este significado, explicitamente associado à dualidade vida-sonho, na correspondência de Sá-Carneiro com Pessoa, nas já citadas cartas do dia 21 de Janeiro de 1913:

Vou vivendo como sempre, olhando muito para mim, sonhando “além”, para logo, cepticamente, encolher os ombros e prosseguir sonhando... A eterna dobadoura... símbolo mesquinho, mas ai, bem real da existência. Pelo menos da minha existência. (...). E tudo isto é tão triste, tão triste... (735)

A dualidade vida-sonho encontra-se aqui representada pela antítese criada pelos dois gerúndios “vivendo” e “sonhando”. A existência, o plano da vida, é simbolizada pela dobadoura – um objecto que gira sobre si mesmo sem nunca avançar – e caracterizada por uma grande tristeza. E se à estagnação corresponde a tristeza, o único movimento que permite contrariá-la é o de “prosseguir sonhando”, “sonhando além”.

Podemos entrever o significado particular deste “além” na carta seguinte, onde Sá-Carneiro diz lhe terem nascido ideias para um livro de contos de seu nome *Além*¹⁸. Segundo o autor, este título “abrange[ria] o livro todo, porque as histórias que ele encerra[ria seriam] todas vagas, *sonhadas*, além-realidade” (739). A principal significação deste “além” é, como referido, a de opor-se à realidade, no sentido particular de ultrapassá-la, de ir mais longe. Na continuação da carta encontramos uma descrição para uma ideia dum conto com um nome homónimo:

¹⁸ Trata-se, como referido, da ideia que está na origem de *Céu em Fogo*.

“Além” – É o fecho do livro. A empresa mais difícil, mais audaciosa que até hoje tenho pensado. Não é uma ideia que se possa expor. A narrativa resume-se no seguinte: dar por frases a ideia do “Além” – o *além*, o vago, os desequilíbrios do espírito, os voos da imaginação. (...) Quando sonhamos, escapam-nos pormenores; os acontecimentos que se desenrolam nos sonhos por vezes não têm ligação, sucedem-se *invertidos, não estão certos*, em suma. Faça um esforço para me compreender: *surgem-nos como uma soma de parcelas de espécie diferente*. Pois o que é preciso é que esta narrativa dê ao leitor a mesma sensação. Ela desenrolar-se-á como a descrição de uma viagem. Mas toda infixada, irreal. (741)

Assim, o “além” que se opõe à realidade aproxima-se do plano onírico, pelas comparações que com ele faz Sá-Carneiro. No entanto não coincide completamente; compreende também a imaginação, os desequilíbrios e o vago.

Existe uma diferença significativa entre esta descrição de “além” e o plano onírico do homem dos sonhos: a ausência da felicidade. Essa ausência é uma consequência directa da ausência de sujeito; enquanto a ideia deste conto seria proporcionar ao leitor uma sensação de além, de sonho, em *O Homem dos Sonhos* o que é descrito é a *vivência* desse sonho, a vivência desse além. Com uma diferença essencial: é que o sujeito *domina* os sonhos, *domina* o plano onírico, podendo nele edificar a sua felicidade. A felicidade, então, depende do sujeito, daquilo que este conseguir edificar dentro do plano onírico.

O livro de contos *Céu em Fogo*, onde, segundo a carta a Pessoa, deveria figurar o conto *Além*, não contém nenhum conto com tal nome. No entanto, contém um poema com esse título, poema atribuído, juntamente com *Bailado*, ao personagem fictício Zagorianski – protagonista do conto *Asas*. Este conto narra a história do poeta russo que atingiu a perfeição, “A Perfeição!” (494), mas cujos versos, nesse “*momento infinito*”, “*libertos enfim, [resvalaram] do [seu] caderno – por voos mágicos!...*” (495). Ora os únicos versos que restaram dessa obra de arte “*sobre a qual a gravidade não [tinha] acção*” (490) foi a tradução para português de um fragmento, feita pelo narrador, a que este apelidou de *Além*. (*Bailado* é a tradução de “uma composição dos dezoito anos (...) que não pertencia ao seu volume” (493)).

Torna-se então interessante notar que tanto *Bailado* como *Além* começaram por ser contos a incluir no que viria a ser *Céu em Fogo*, para depois de tornarem “em interpretações portuguesas”(497) de um poeta russo (fictício), apresentadas no final do conto e dedicadas à irmã do poeta. Embora não saibamos o que levou Sá-Carneiro utilizar desta forma as linhas

que tinha escrito para *Além*, sabemos que condenou a sua composição original de *Bailado*, após troca de impressões com Pessoa, por, acreditando na sua beleza, a considerar de “*uma beleza errada*”¹⁹ (767). Podemos especular, pela semelhança do destino dos textos, e por uma aproximação lírica, que foi um motivo semelhante que o levou a condenar *Além* e a recuperá-lo para o conto.

Existem então dois pontos que se tornam interessantes para a análise da palavra “além”. O primeiro é a sua associação, na sua forma final, a uma perfeição artística – Zagorianski atingiu a perfeição. De facto, aquilo que Sá-Carneiro afirma no que respeita a *Bailado* é que não conseguiu *realizar* a sua intenção. Se o mesmo se aplicar a *Além*, isto significa que “além”, se tivesse sido bem realizado, seria uma palavra que se adequa com a perfeição artística. O que sugere que a qualidade artística se situa nesse “além” – fora do plano da realidade.

O outro ponto interessante é a repetição do tema das “casas brancas” no final de cada um dos quatro fragmentos em que se compõe o poema. Sá-Carneiro explica a Pessoa, a 3 de Fevereiro de 1913:

Com esta imagem quero eu significar a impossibilidade da evasão completa no “Além” porque ao longe se vê sempre a fita monótona e bem real e bem sólida da casaria branca – seja o ar misterioso, carregado de cor e de irrealidade, seja a beleza morta, seja a beleza resplandecente. (745)

Esta explicação de Sá-Carneiro torna bem clara a oposição que se estabelece entre a ideia de “além” e a realidade “monótona” e “sólida”. “Além” é o mistério, é a irrealidade, é a beleza; é a não-realidade. Mais a mais, Sá-Carneiro diz-nos que esta repetida chamada à realidade, no final de cada “cristalização” (745), após a expressão da beleza, tem o significado de uma impossibilidade – a impossibilidade de conciliar a realidade com o “além”. Esta impossibilidade “da evasão completa” é, também, a impossibilidade de conciliar a dualidade vida-sonho. É a impossibilidade de viver só na beleza.

¹⁹ Carta a Fernando Pessoa, 21 de Abril de 1913

A dualidade homem-artista

A dualidade homem-artista é outra das dualidade que encontramos ao longo de toda a obra de Sá-Carneiro e que reflecte, pela tensão que se gera entre os dois termos, mais um dos significados para a impossibilidade da vida. Aliás, esta dualidade estabelece uma relação directa com a anterior: o homem é aquele que existe no plano da vida, e é no artista que se materializa o sonho.

Como foi referido na introdução, a grande maioria dos protagonistas de Sá-Carneiro são artistas; o que, por um lado, contribui para os caracterizar como particulares face a uma maioria e, por outro, para explorar essa particularidade, sob o nome de “psicologia”, que está também na base da construção das impossibilidades.

Neste subcapítulo pretendo demonstrar que essa particularidade dos protagonistas – pelo facto de serem artistas – manifesta-se ainda na tensão gerada por esta dualidade: por um lado são artistas e sabem sonhar “além”, por outro são homens condenados à “dobadoura”. Esta tensão traduz-se, na obra, por dicotomias de sentimentos que um mesmo evento provoca no sujeito da dualidade.

As dicotomias de sentimentos

Na carta a Fernando Pessoa, do dia 10 de Março de 1913, encontramos uma das representações mais fortes desta dicotomia. Sá-Carneiro, após um comentário sobre as poesias que Pessoa lhe enviara, aconselha-o a não se coibir por modéstia, afirmando de seguida:

Um certo orgulho entendo que vai bem ao artista (não ao homem). (759)

Esta frase torna-se interessante por expor claramente os termos desta dualidade: existem reacções – sensações, sentimentos, pensamentos – que, face a um mesmo acontecimento ou objecto, vão ser diferentes no *homem* e no *artista*, independentemente do facto de estes formarem, materialmente, um único ser. Neste caso, aquilo que Sá-Carneiro afirma é que ao *artista* Fernando Pessoa fica bem um certo orgulho, mas não ao *homem* Fernando Pessoa.

É importante notar ainda que o orgulho se torna no sentimento por excelência que distingue o homem do artista, ao longo da obra de Sá-Carneiro. Pense-se, por exemplo, em Ricardo de Loureiro – que sente um grande orgulho por não poder existir “a vida de todos os dias” (372) – ou simplesmente no carácter vitoriosos que adquirem todas as ultrapassagens da impossibilidade.

Prosa

Na prosa de Sá-Carneiro, esta dualidade homem-artista vai-se caracterizar por uma oscilação contínua entre os sentimentos que dizem respeito ao homem e os que dizem respeito ao artista, sendo o orgulho, este orgulho que vai bem ao artista, o mais característico do segundo termo da dualidade. Podemos encontrar um bom exemplo desta oscilação em *Mistério*, quando o protagonista nos afirma, após a sua reflexão sobre a dificuldade/impossibilidade da compreensão total de duas almas:

Ah, se ao menos sofresse... Sim, em último caso, era possível que fosse encontrar no sofrimento o sentido da sua vida – a raiz. Pressentira-o quando uma noite, ao caminhar solitário por uma rua estreita, cheiro de tristeza sofrida, se descobrira muito mais feliz, com a existência bem mais cheia e embelezada, do que ainda há pouco, por uma grande praça, antes de lhe descer essa amargura. E talvez fosse justamente por esse motivo que, num requinte, embora sem premeditação, ele desprezava – para os vincar de sofrimento e assim os tornar mais sensíveis – alguns raros instantes que, se os ampliasse, lhe poderiam seguir dourados. Assim, ainda essa tarde, o ansioso de ternura, aquele que se lastimava por nada lhe suceder, renunciara à rapariga gentil que lhe sorria no bulevar, tão espontânea e amorável... Em vez de lhe apertar as mãos, falara-lhe em fantasia, dissera-lhe um adeus sem carícia, deixara-a perder para sempre... (467)

Restituamos a ordem dos acontecimentos: tudo começou com a sua reflexão sobre a impossibilidade da comunicação; reflexão essa que é descrita como uma “amargura” que lhe descera, logo como um sofrimento. Ou seja, temos um artista que caminha solitário por uma grande praça, e que se sente infeliz, amargurado por esta impossibilidade, ansioso de ternura. No entanto, durante a sua caminhada, ao passar por uma rua estreita, este tem subitamente uma consciência intuitiva, um pressentimento de que esse seu sofrimento pela impossibilidade da comunicação, essa sua tristeza sofrida, acabam por funcionar para o deixar muito mais feliz.

É essencial sublinhar a coincidência *desta* felicidade a beleza; a sua felicidade é por ter uma “existência bem mais cheia e *embelezada*”. É a beleza do seu sofrimento que o torna “feliz”.

Como já tem vindo a ser sugerido ao longo da tese, é a beleza, a sensibilidade à beleza, que vai distinguir os protagonistas da maioria e que lhe fornece o carácter de superioridade. Este “felicidade”, ou melhor, esta ausência de sofrimento porque o sofrimento se transformou em beleza, é assim a característica principal do “artista”, e é ela que o enche de orgulho. Saber sentir a impossibilidade, os desejos impossíveis, funciona como fonte de beleza e de felicidade para o artista, mas duma felicidade que, sublinhe-se, é indestrinçável dessa beleza. É também a beleza que define a primazia do plano do sonho face ao da vida, tal como é a beleza da fantasia que valoriza o mistério ou o “além”. E é exactamente a ausência de beleza do plano da vida que torna a vida impossível.

No entanto, este movimento da substituição de um sofrimento pelo orgulho de lhe saber sentir a beleza não acontece sempre nesta direcção. A dualidade homem-artista, como referi, vai funcionar como uma oscilação. Os protagonistas homens-artistas vão descrever momentos em que os sentimentos de beleza e de orgulho do artista se sobrepõem ao sofrimento do homem e outros momentos em que é o inverso que sucede.

Um exemplo onde esta oscilação se manifesta de forma intensa é no conto *Ressurreição*, onde o protagonista passa da descrição do seu sofrimento à descrição do seu orgulho e inversamente de forma súbita e recorrente. O primeiro capítulo inicia-se com a frase “Decididamente Inácio de Gouveia já não era infeliz.” (539). Esta não-infelicidade, que chega a ser mesmo afirmada como felicidade – “E agora, não havia dúvida, era feliz.” (539) – prende-se como não poderia deixar de ser, com a criação artística, com o génio, e com a beleza:

[A sua desventura] já não o podia interessar. Descera-a bem, minara-a bem – intensa e admiravelmente a cingira nas suas Obras. Cavalgara a sua dor em oiro estrebuchante, silvara-a por nuvens longes de magia, através de espaços doutros mundos – doutras cores, outros sons... (539)

Entenda-se que esta citação funciona como sinónimo da criação artística, e sobretudo da criação artística de génio, de valor. Como já foi referido, o oiro, o longe, a magia e os *outros* funcionam como metáforas da fantasia, concretamente da fantasia enquanto criação artística, enquanto possibilidade da arte. É desta forma que “cingir a desventura” nas suas obras tem a

função de metáfora da criação artística. E a consequência, segundo o texto, da felicidade do protagonista, desta felicidade-beleza.

Porém, esta introdução do primeiro capítulo vai desde logo contrastar fortemente com o início do segundo:

A infelicidade...

Era bem real que Inácio de Gouveia, às horas melancólicas, ainda sentia uma dor esvaída, capitosa, por lhe faltarem certas coisas ténues que às vezes, nesses instantes, inferiormente sonhava. E sofria de não as ter... (545)

Cria-se assim um paradoxo de felicidade-infelicidade que vai definir o protagonista deste conto. Paradoxo que se resolve pela temporalidade, como fica expresso na citação: “às horas melancólicas”. Assim, o que se dá é uma oscilação de Inácio de Gouveia entre a sua não-infelicidade e esta infelicidade, este sofrimento que a falta de “certas coisas ténues” lhe causa. É de sublinhar a presença do advérbio “inferiormente”, que vai já apontar para a esta dualidade: este sofrimento é inferior do ponto de vista do orgulho, do orgulho do artista. Assim, este sofrimento – e as coisas pequeninas que lhe faltam – representam respectivamente a frustração e os desejos que o homem sente, e prendem-se, concretamente, com a falta de uma relação amorosa, ou de uma família – de uma fonte de ternura e de carinho –, como acontece na passagem de *Mistério* supracitada; e também no exemplo seguinte: Estando Inácio sentado solitário num restaurante, dá-se conta duma família burguesa que se sentara ao lado – “os pais já velhos; uma filha duns vinte anos franzinos, gentis, pálidos e honestos” (542):

Os pais eram sem dúvida extremosos daquela única filha, penhor tardio do seu amor sincero, vulgar.

Ouvindo-os, olhando-os, o artista sentia-se pouco a pouco enternecer em vislumbres de saudades. Fazia calor naquela vida, em todo o caso, e era sempre tão frio na rua...

Mas logo, em indignação reflexa, uma onda de orgulho o fustigou, reagindo. Ah! Como ele era doutra Raça, doutro Mundo – como ele era maior!... (542)

Assim, o sofrimento de Inácio é um sofrimento pela solidão que sente. Mas este desejo de resolver a solidão, este desejo de ternura, é um desejo do Inácio-homem. Porque o Inácio-artista, esse, indigna-se com este desejo e com este sofrimento; ele é maior, é superior, e tudo aquilo que é banal, vulgar, mesmo fazendo calor, é-lhe insuficiente, como nos diz no seguimento do segundo capítulo:

E sofria de [não ter as “certas coisas ténues”]... Mas logo, descendo-se melhor, atingia como se injustificava a sua amargura. Essas pequeninas coisas que lhe podiam faltar, em verdade, não existiam para ele – melhor: tateando-as, breve lhes fugiam numa desilusão infinita, num último desencanto, pois de forma alguma elas eram aquilo que, nelas, ele ambicionara... (545).

Esta nova oscilação, esta recusa do desejo que, por não ser satisfeito, causa sofrimento ao protagonista, condensa a relação entre esta dualidade e a impossibilidade da vida: por um lado, Inácio-homem sente o desejo de ter as “coisas ténues”, de escapar à sua solidão encontrando alguém que lhe proporcionasse a ternura que vislumbra na vida, no mundo exterior – como a da família no restaurante –, mas, por outro lado, o Inácio-artista sabe que isso nunca lhe poderia proporcionar o prazer que buscava. Dito doutra forma, Inácio sabe que a tentativa de ter aquilo que têm “os outros”, nunca poderia satisfazer os desejos do seu lado de artista. A desilusão torna-se assim certa, e a impossibilidade ganha forma: é a impossibilidade de conciliar os desejos do homem com os desejos do artista; as gratificações que seriam possíveis para o homem, nunca seriam suficientes para o artista. Trata-se, novamente, de uma impossibilidade que é perfeitamente subjectiva: a impossibilidade desta gratificação, deste prazer nas relações, é impossível, porque Inácio tem a certeza que nunca poderá encontrar nas relações aquilo que verdadeiramente desejaria.

Assim, podemos definir a dualidade homem-artista em termos da dicotomia de sentimentos presente na prosa da seguinte forma: existe em primeiro lugar um desejo do homem; a não-realização desse desejo causa-lhe sofrimento; no entanto, o artista *sabe* – subjectivamente, sabe – que a realização desse desejo é impossível, uma vez que não lhe poderia trazer a gratificação que ele – artista – deseja. E é este conhecimento, é o saber sentir a própria impossibilidade da realização do desejo que enche o artista de orgulho, e que o diferencia dos “outros”, daqueles que são só homens, e que se contentam com as realizações *possíveis* para os seus desejos. O artista é maior, porque prefere, não podendo ter aquilo que de facto deseja, não se contentar apenas com aquilo que pode ter.

O sofrimento geral – esta oscilação entre orgulho e tristeza – é, então, devido à impossibilidade de conciliar os desejos do homem com os desejos do artista. Porque os desejos do artista são impossíveis – os protagonistas da obra de Sá-Carneiro desejam sempre a impossibilidade: a comunicação total de duas almas; a posse com a alma; etc. – com os desejos

mais simples do homem – um pouco de ternura, escapar à solidão. Este sofrimento, esta inconstância, é o preço a pagar pelo sonho, pelo “além”, pela arte, como diz Inácio:

Bem seguro do seu génio, cheio de ânsias maravilhosas na imaginação, bem certo de as poder eternizar a ouro e lume – ascendia-se a maior o seu quinhão na vida. Dimanavam-no, em troca, muitas amarguras. Mas nada se vence sem resgate. E perante a sua vitória de cristal, ah!, mínimo resgate era o seu... (539)

Poesia

O caso da poesia torna-se ainda mais complexo pela coincidência dos dois termos desta dualidade com o sujeito poético. Enquanto que na prosa a dualidade homem-artista é abordada enquanto objecto, enquanto característica dos protagonistas, no caso da poesia esta dualidade manifesta-se na própria expressão do sujeito.

Partamos do último verso do poema *Partida* que condensa esta dualidade tal que a encontramos na prosa: “A tristeza de nunca sermos dois...” (56) representa, entre vários outros possíveis significados, a impossibilidade de uma existência simples e banal, onde as relações interpessoais sejam satisfatórias. Explica Sá-Carneiro a Pessoa, a 26 de Fevereiro de 1913, o que entende por este verso:

Vida e arte, no artista confundem-se, indistinguem-se. Daí a última quadra “A tristeza de nunca sermos dois”, que é a expressão *materializada* da agonia da nossa glória, dada por *comparação*. Eu explico melhor. A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, *farouche*, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrosséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua. (748)

Encontramos nesta explicação o mesmo movimento oscilatório que foi descrito no caso da prosa: o artista orgulha-se de si, da sua sensibilidade à beleza, mas por vezes sente uma tristeza por não poder ter uma companhia, uma ternura, “banalmente, simplesmente”.

Este poema – *Partida* – adquire um carácter iniciático, como o sugere, desde logo, o seu título. Existe nele uma incitação à arte, à criação artística, passando pela descrição do que

é ser artista: ao artista não interessa “A vida, a natureza” (55); a sua função (e a consequente possibilidade de gratificação) é “saltar na bruma, / Correr no azul à busca de beleza.” (55).

No entanto, não é este incitamento à beleza que encontramos nos outros poemas de *Dispersão*, mas muito mais a expressão duma ânsia de ter, de criar, que amiúde se encontra associada à frustração de o não conseguir, como, por exemplo, no poema *Escavação*:

Numa ânsia de ter alguma cousa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
E a minha alma perdida não repousa.

Nada tendo, decido-me a criar:
Brando a espada: sou luz harmoniosa
E chama genial que tudo ousa
Unicamente à força de sonhar...

Mas a vitória fulva esvai-se logo...
E cinza, cinzas só, em vez de fogo...
Onde existo que não existo em mim? (57)

De facto, esta ânsia, este desejo não realizado de criar, esta frustração, aproximam-se muito mais da descrição que Sá-Carneiro faz do seu livro *Dispersão* ao seu amigo Gilberto Rola Pereira do Nascimento, a 11 de Maio de 1913:

Reunirei uma série de 10 ou 12 poesias num *plaque* 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. (977)

Para além da sugestão da coincidência do autor com o sujeito poético – que é uma discussão que foge ao âmbito deste trabalho –, importa aqui notar que Sá-Carneiro descreve este conjunto de poesias como um estado de abatimento orgulhoso. Esta descrição – esta dicotomia – assemelha-se bastante às dicotomias já referidas da dualidade homem-artista, sobretudo pela referência ao orgulho, que já associámos ao artista. No entanto, como referido, o tema recorrente dos outros poemas aproxima-se muito mais duma frustração, duma incapacidade para fixar as ânsias, para realizar beleza, do que de um orgulho explícito. De facto, da dicotomia “abatimento orgulhoso”, encontramos muito mais abatimento do que

orgulho; o que levanta a questão de como funciona a dualidade homem-artista, no caso da poesia.

No seguimento da carta ao amigo, Sá-Carneiro transcreve dois dos poemas que viriam a constituir o livro: *Estátua Falsa* e *Bebedeira* (nome inicial de *Álcool*). O primeiro expressa de novo a mesma frustração, o mesmo não-ser, a mesma ideia de falhanço:

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia louca que deixou o mar;
Sou templo prestes a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar... (64)

No entanto, mais interessante para a análise em questão será o segundo, que Sá-Carneiro afirma ser o que melhor serve para o amigo entender “o sentido de *Dispersão*”, que transcrevo na totalidade:

Guilhotinas, pelouros e castelos
Resvalam longemente em procissão;
Volteiam-me crepúsculos amarelos,
Mordidos doentios de roxidão.

Batem asas de auréola aos meus ouvidos,
Grifam-me sons de cores e de perfumes,
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
Desce-me a alma, sangram-me os sentidos.

Respiro-me no ar que ao longe vem,
Da luz que me ilumina participo;
Quero reunir-me, e todo me dissipo –
Luto, estrebuchos... Em vão! Silvo pra além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...
Um disco de outro surge a voltear...
Fecho os olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que me inoculei?
Ópio de inferno em vez de paraíso?...
Que sortilégio a mim próprio lancei?
Como é que em dor genial eu me eternizo?

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante –
Manhã tão forte que me anoiteceu. (59)

As duas primeiras quadras transmitem a sensação dum movimento rápido e brusco, em constante mutação – dum movimento em dispersão constante – que o sujeito poético é incapaz de fixar, de reunir, como diz nas terceira e quarta quadras. No entanto, aquilo que se torna mais interessante para entender a dualidade é a conclusão do poema, que surge como resposta às perguntas da penúltima estrofe: todos os delírios, todos os movimentos, todas as ânsias existem dentro do próprio sujeito poético, são-lhe características e são independentes do mundo exterior. A última questão torna-se essencial para sabermos de onde provêm estes “delírios”: o sujeito poético fala numa dor genial, o que aponta para o génio artístico e para a criação artística.

Foi dito que a dualidade homem-artista se definia por uma diferença de sensações, por uma dicotomia de sentimentos, face a um mesmo acontecimento ou objecto. Esta dualidade vai assim existir neste poema (e na grande parte da poesia de Sá-Carneiro) num movimento inverso ao que foi descrito em relação à prosa. Enquanto que na prosa o “artista” manifestava-se pelo sentimento de orgulho perante a reflexão sobre a inferioridade dos desejos do “homem”; no caso da poesia é o inverso: o objecto dessa reflexão será o “artista” e os delírios, o movimento e a dispersão que nele se produzem; o homem-artista vai assim exprimir a sua frustração por não conseguir fixá-los, por “encontr[ar] só indícios” (*Quase*, 65), por ter passado pela vida “Um astro doido a sonhar” (*Dispersão*, 61) e por, apesar de ser “o rei de toda esta incoerência, (...) tudo [lhe] resvala[r] / Em bruma e sonolência.” (*A Queda*, 72). A frustração que percorre estes poemas funciona então como a condensação desta dualidade: o sujeito-poético traduz a frustração de não conseguir *fixar* “as coisas geniais em que medit[a]” (*Partida*, 55); o que implica a existência dessas coisas geniais no seu interior, o que implica a existência do “artista”. Esta ideia encontra-se concentrada no último terceto de *Vontade de Dormir*:

Arranquem-me esta grandeza!
– Pra que me sonha a beleza,

O artista é assim aquele que sonha a beleza (ou a quem a beleza sonha), e o homem é aquele que *realiza* essa beleza, que a transmigra, que a concretiza em obras de arte. Logo, no caso da poesia, é o excesso de sonho, o excesso de grandeza do artista, em relação à capacidade de fixação do homem, que vai causar sofrimento ao homem-artista. O homem, na perspectiva desta dualidade, vai assim ganhar o significado da vida, da realidade, ou melhor ainda, da materialidade. O homem tem a função de transformar em objectos reais as ânsias geniais do artista. E é, novamente, na impossibilidade de conciliar estes dois termos que vai surgir o sofrimento, a frustração.

Aquando da escrita dos primeiros poemas para *Dispersão*, Sá-Carneiro escreve regularmente a Pessoa para lhe pedir a sua opinião sobre os versos. Existe, neste momento da correspondência, um comentário curioso que pode contribuir para esta análise. Sá-Carneiro, a 4 de Maio de 1913, afirma-se surpreendido consigo próprio por dar por si a escrever poesia, ele que se considera (considerava, até este ponto) um prosador (ver carta de 10 de Março de 1913):

Depois há isto. Eu que sou sempre inteligência, que componho sempre de fora para dentro, pela primeira vez acho-me a compor de dentro para fora. (774).

Deixando ainda de parte as considerações sobre a autobiografia na criação artística, o que se torna interessante é relacionar esta diferença na forma de composição da prosa e da poesia com as diferenças que apresenta a dualidade homem-artista em cada um dos casos.

De facto, a diferença na manifestação da dualidade homem-artista nos casos da prosa e da poesia prende-se com uma diferença de abordagem. No caso da prosa, o ponto de partida é da inserção do homem-artista no mundo exterior, a dualidade manifesta-se na forma como este se relaciona com esse mundo: são eventos exteriores, ou reflexões sobre a sua interacção com o exterior que lhe geram as dicotomias de sentimentos referidas. É o que poderíamos descrever como uma escrita de fora para dentro. No caso da poesia, a abordagem é outra. A poesia parte do posicionamento do sujeito poético face a si mesmo, face à sua condição de homem-artista. Neste sentido, o homem-artista tenta trazer para fora, para uma materialidade exterior, aquilo que existe dentro do seu mundo interior, as dicotomias de sentimentos que a sua condição de homem-artista lhe causa. O que pode ser visto como uma forma de escrita de dentro para fora.

A dualidade corpo-alma

Como tem vindo a ser sugerido ao longo deste trabalho, a dualidade corpo-alma relaciona-se directamente com as impossibilidades da posse e da comunicação. É esta dualidade que permite, por um lado, unir as duas impossibilidades – a impossibilidade de conjugar o corpo e a alma e de satisfazer simultaneamente os desejos de uma comunicação total e de uma posse plena – e, por outro, a ultrapassagem destas duas impossibilidades conjuntas – a ideia recorrente da posse pela alma simbolizando simultaneamente uma comunicação total entre as almas e uma posse física plenamente gratificante.

Ora neste momento da análise pretendo expandir ainda mais o campo de significação que esta dualidade adquire na obra de Mário de Sá-Carneiro. De facto, a dualidade corpo-alma vai adquirir o significado do conflito, da tensão, que se estabelece entre o desejo e a gratificação; conflito que tenho vindo a afirmar como estando na base da construção das impossibilidades e que permite também descrever as dualidades acima descritas. Desta forma, a dualidade corpo-alma permite reunir tanto as dualidades como as impossibilidades já descritas, e funciona como o espaço da materialização da impossibilidade-conjunto – da impossibilidade da vida.

Sá-Carneiro, a 7 de Dezembro de 1912, antes de encetar a escrita da sua obra “madura” – *Céu em Fogo, A Confissão de Lúcio, Dispersão e Indícios de Ouro* –, escreve ao seu amigo Ricardo Teixeira Duarte, respondendo a uma carta sua:

A tua carta é uma obra-prima. Tudo o quanto nela dizes é bem certo, bem profundo, bem definitivo. Obrigado por ela. Uma observação te farei apenas. Dizes:

“Para ti ainda não há coisas impossíveis”. É isto certo por um lado, mas não pelo outro. Só por esta frase, em que os termos sublinhados significam uma coisa um pouco diferente da sua significação habitual eu te posso longinquamente explicar o que é. Escuta: para mim, na verdade, não existem ainda coisas *materialmente* impossíveis, mas existem muitas coisas – quase todas, as belas, ai! – *psicologicamente* impossíveis. Eu nunca pude fundir o corpo e a alma numa proporção normal... e como materialmente corpo e alma formam um todo – daí a minha inquietação incessante. (1024-1025)

Neste excerto, o autor declara-se num sofrimento constante, numa “inquietação incessante”, que afirma ser causado pela sua incapacidade de reunir de forma estável o seu corpo com a sua alma – “eu nunca pude fundir o corpo e a alma numa proporção normal”. É de notar, antes de mais, a ambiguidade destas afirmações. Não é claro o que significa esta “fusão desproporcional” do corpo com a alma nem como é que esta causa sofrimento no sujeito. Tal como não fica claro como é que a dualidade corpo-alma funciona como uma impossibilidade psicológica, nem, objectivamente, o que significa essa impossibilidade. No entanto, é esta mesma ambiguidade, esta descrição onde “os termos sublinhados significam uma coisa um pouco diferente da sua significação habitual”, que vai permitir aproximar esta dualidade, este sofrimento e esta impossibilidade, das dualidades e impossibilidades já tratadas.

A primeira explicação que surge para entender esta dualidade corpo-alma é a da oposição mundo exterior / mundo interior do sujeito. Na carta anterior (carta na origem da resposta do amigo onde este diz “Para ti ainda não há coisas impossíveis”), de 15 de Novembro de 1912, Sá-Carneiro envia o seguinte quadro ao amigo (que, significativamente, reproduz também a Pessoa):

estou em Paris	}	ando triste,
tenho dinheiro		aborrecido,
tenho saúde		desolado
posso fazer o que quiser		em extremo.
não tenho nada que me preocupe		

E é bem assim: com todos os elementos para ser feliz eu não sou. (1023)

Este quadro explicita, bastante *graficamente*, a incongruência que existe entre os elementos do mundo exterior do autor e os do seu mundo interior. Sá-Carneiro não encontra no mundo exterior elementos que expliquem a sua infelicidade, a desolação do seu mundo interior. E essa incongruência é ainda causadora de mais sofrimento: é “a sensação de que nunca entrarei na vida” (1023).

Um ponto essencial para relacionar este quadro com a carta anteriormente citada é o facto de este surgir como uma descrição da “psicologia” do autor, que, “como nunca, a te[m] sentido arrombada” (1023). Ou seja, esta infelicidade, este sofrimento sem razão (exterior) aparente, e esta dualidade que se estabelece entre os mundos exterior e interior do sujeito relacionam-se com a sua psicologia. E, como tal, são características perfeitamente subjectivas e particulares deste sujeito, de Mário de Sá-Carneiro. É a mesma particularidade, a mesma

subjectividade e a mesma “psicologia” que se sublinhou no início deste trabalho, na introdução, como sendo necessária à criação de uma impossibilidade. E é nestes termos que podemos avançar uma explicação para as “coisas *psicologicamente* impossíveis”.

Materialmente, ou seja, no mundo exterior, não existe ainda nada de impossível para Sá-Carneiro; no entanto, a particularidade da sua psicologia, do seu mundo interior, faz com que essa impossibilidade se materialize, uma vez que não coincide com o seu mundo exterior. Dito doutra forma, a impossibilidade psicológica é a própria impossibilidade de fazer coincidir o mundo exterior com o mundo interior de forma satisfatória e gratificante, de fazer fundir o corpo com a alma num todo pacífico, de fazer corresponder, podemos dizê-lo, a realidade e a fantasia.

É então desta forma que a dualidade corpo-alma vai servir de metonímia para as dualidades vida-sonho e homem-artista. Falar desta dualidade, falar de fazer corresponder o corpo com alma, o mundo exterior com o mundo interior, é falar da correspondência entre a realidade e a fantasia, entre os desejos e sonhos dum mesmo sujeito e a realidade e a vida em que este existe, entre as ânsias dum artista e a materialidade do homem em que elas ganham forma.

A impossibilidade, a impossibilidade enquanto todo, enquanto soma-conjunto de pequenas impossibilidades, define-se então nestes termos: é a impossibilidade desta correspondência, é a impossibilidade de fazer coincidir, num mesmo ser, os desejos, ânsias, sonhos, fantasias, ideias e pensamentos – caracterizados pela imaterialidade – com a realidade, com a vida física, com a materialidade desse mesmo ser.

E é exactamente isto que entendo por impossibilidade da vida. É a impossibilidade de fazer coincidir o corpo com a alma, a vida com o sonho, o homem com o artista, a realidade com a fantasia. Nesta perspectiva, toda a obra de Sá-Carneiro, todas a impossibilidades que nela encontramos são manifestações diferentes, com formas diferentes, desta mesma impossibilidade. São impossibilidades de fazer corresponder diferentes desejos com a realidade. De *realizar* desejos diferentes. Quer seja o desejo de mistério, da posse com a alma, da posse homossexual, da comunicação total, de fixar o tempo, de sentir e ser outros seres, ou simplesmente de conseguir exprimir, de conseguir concretizar os movimentos do mundo interior no mundo exterior, todos estes desejos subjectivos levam, na obra, a uma impossibilidade (também ela subjectiva, uma vez que só existe porque existem os desejos); e

essa impossibilidade é, não pode deixar de ser, a própria impossibilidade da realização desses desejos.

Conclusão

A impossibilidade da vida reúne diversas impossibilidades mais concretas, assim como a impossibilidade de fazer coincidir, de forma pacífica, os termos das três dualidades aqui tratadas.

Tanto o homem dos sonhos, como o fixador de instantes como o protagonista de *A Grande Sombra* são personagens que lograram ultrapassar esta impossibilidade, que conseguiram obter para si mesmos algo que consideravam mais elevado, algo de mais valioso, que a simples vida – a vida banal, quotidiana, mesquinha e efêmera: a conquista do sonho; a fixação do momento e a do mistério, que, como vimos, funciona como a projecção da fantasia no plano da realidade.

Estes protagonistas, artistas de algum tipo, caracterizam-se assim por possuírem estes desejos, estas ânsias de ultrapassar a impossibilidade da vida, de realizarem estes feitos que lhes trazem beleza e orgulho e uma felicidade indistinguível dessa beleza e desse orgulho. Estes desejos, no entanto, antes de serem realizados, vão transmitir uma inquietação incessante a estes protagonistas, que oscilam então entre o orgulho pela capacidade de sentirem esses desejos e o sofrimento e a frustração por não os conseguirem realizar. Sofrimento e orgulho que também partilham com o sujeito poético quando este afirma e repete todas as suas ânsias, os seus delírios e a sua frustração de os não fixar.

Finalmente, encontramos na correspondência de Sá-Carneiro uma dualidade que permite reunir o funcionamento tanto das dualidades anteriores como das impossibilidades tratadas. Trata-se da dualidade corpo-alma que, tomada como uma incongruência entre o mundo interior e o mundo exterior dos sujeitos – entre o corpo e a alma, a vida e o sonho, o homem e o artista – adquire assim o significado da oposição que existe entre um desejo e a sua gratificação, oposição que, como vimos, está na base das impossibilidades. A impossibilidade, as impossibilidades, as dualidades, são assim as diversas manifestações desta impossibilidade geral, unitária: a impossibilidade de tornar real aquilo que se deseja, de fazer coincidir a realidade exterior com os desejo do mundo interior – ou seja, a impossibilidade da vida.

Conclusão (e abertura)

“Só a beleza redime.”

Sete Canções de Declínio

Gosto de pensar na análise que agora se termina como um percurso com uma complexidade progressiva, onde se foram acrescentando ideias a um conceito de impossibilidade que foi ganhando uma dimensão de unidade.

Partiu-se de uma ideia vaga de impossibilidade, demonstrando-se, na introdução, a forma como esta impossibilidade era construída, a partir das particularidades dos sujeitos, e da sua “psicologia”, sublinhando a importância da ambiguidade e da subjectividade para essa construção.

De seguida, pegou-se numa impossibilidade concreta – a impossibilidade da comunicação – e analisou-se o seu funcionamento a partir de *Mistério*, um conto onde a sua construção é exemplar e para cuja identificação a correspondência com Fernando Pessoa é valiosa.

Depois analisou-se uma outra impossibilidade – a da posse – observando e sublinhando os diferentes significados que esta ia adquirindo em função das diferentes obras em que se manifestava. Conclui-se com uma aproximação entre esta impossibilidade e a anterior, sugerindo uma ampliação de significado para a reunião de ambas.

Partindo, de seguida, do funcionamento conjunto das impossibilidades da comunicação e da posse, analisou-se *A Confissão de Lúcio*, obra fulcral deste autor onde a impossibilidade apresenta uma complexidade admirável, e onde melhor se condensa a união das duas impossibilidades anteriores.

Por fim, terminou-se com uma análise de vários temas e elementos, como o mistério, o tempo, o “além”, e as dualidades vida-sonho, homem-artista e corpo-alma que, em conjunto, apontam para uma ideia de impossibilidade da vida. A ideia de impossibilidade da vida, para além de reunir os elementos referidos, permite ainda abarcar as impossibilidades anteriores. O que dá lugar, agora, no final do percurso, a olharmos para “a impossibilidade em Mário de Sá-Carneiro” como um todo, como uma unidade significativa e importante da sua obra.

Face aos objectivos declarados na introdução, acredito que a tese que agora termino permitiu demonstrar, exemplificando, que é possível analisar a obra de Mário de Sá-Carneiro sem partir duma ligação entre a sua vida e a sua obra, sem tentar explicar uma pela outra, centrando-nos no conjunto de textos que este autor nos deixou.

A conclusão geral, a conclusão que sobressai ao olharmos para a obra de Sá-Carneiro sob a perspectiva da impossibilidade, enquanto unidade, enquanto todo, é pela valorização da impossibilidade e dos que sabem sonhá-la, face à banalidade da vida, às limitações da realidade.

De facto as impossibilidades particulares adquirem a forma de uma impossibilidade da realização de um desejo impossível (passo a redundância). A impossibilidade, enquanto todo, adquire o significado da impossibilidade da gratificação, da impossibilidade desse prazer-ideal. E o que a obra de Sá-Carneiro transmite é que essa impossibilidade, esse desejo e esse prazer impossíveis, são mais valiosos do que o possível, do que o plano da vida, da banalidade. Aqueles que não se resignam à banalidade, aqueles que sonham “além” e que desejam impossibilidades têm mais valor do que os que o não fazem, do que os que se contentam com os prazeres *possíveis*.

É, por exemplo, o caso do protagonista de *Mistério* cuja busca da comunicação total continua a ser mais valorizável do que a vida, independentemente de o levar à morte. Ou do protagonista de *A Grande Sombra* que prefere atirar-se da janela de uma torre a perder o mistério que o realizava. Ou ainda como Lúcio, a quem pouco importou o encarceramento de dez anos pois viveu “um instante que focou toda a sua vida” (351). Ou como o sujeito poético de *Sete Canções de Declínio* quando afirma “As grandes Horas! – vivê-las / A preço mesmo dum crime!” (102).

A impossibilidade, a gratificação e o prazer ideais, são assim os únicos que merecem a pena ser procurados na vida, independentemente do preço que exigem. Como diz o fixador de instante após ter ultrapassado a sua impossibilidade, após se ter realizado: “Estilizei-me em tempo. Parei. / Que delírios, o resto?” (538)

* * *

Gostaria então de terminar esta tese, num movimento circular, e talvez um pouco ironicamente, por me permitir, à semelhança das leituras psicologistas, uma fantasia de autor, uma possível forma de relação entre a vida e a obra de Mário de Sá-Carneiro, com base na ideia de impossibilidade que sobressai desta análise.

Sá-Carneiro afirma a Pessoa, a 13 de Julho de 1914, ao comentar a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos:

Meu amigo, seja como for, desdobre-se você como se desdobrar, sinta-de-fora como quiser, o certo é que quem pode escrever essas páginas se não sente, *sabe* genialmente sentir aquilo de que me confessa mais e mais cada dia se exilar. Saber sentir e sentir, meu amigo, afigura-se-me qualquer coisa de muito próximo – pondo de parte todas as complicações. (818)

O que significa, independentemente da aplicação que possa ter a Fernando Pessoa, que, no caso da criação artística, Sá-Carneiro considera que sentir e *saber* sentir são coisas muito próximas.

Torna-se interessante notar que esta descrição pode servir de fundamento tanto às leituras psicologistas como a uma defesa da teatralidade da sua arte. De facto, este “*saber* sentir” tanto pode ser visto como uma forma de impessoalidade, uma defesa da “sinceridade” enquanto artifício literário; como, inversamente, como uma aproximação a uma sinceridade verdadeira, já que aquilo que o sentimento que se *sabe* sentir e que transparece nas “páginas”, na literatura, se afigura “qualquer coisa de muito próximo” dum sensibilidade real, dum sentimento real.

No entanto, note-se que, como insisti na primeira parte, esta relação não é nem clara, nem directa, nem determinista. A diferença entre o “sentir” e o “*saber* sentir” não é explícita, nem o pode ser. Como diz Fernando Pessoa a Sá-Carneiro, numa passagem que este copia, para dar o seu acordo, na carta de 7 de Janeiro de 1913:

“Ainda assim, eu não trocava o que em mim causa este 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*.” (733)

À semelhança da relação entre sentir e *saber* sentir, a relação entre a vida e a obra é, nas palavras de Pessoa, *misteriosa*. O que, como referi, não significa que esta relação não exista,

nem que não possa ser abordada pela crítica; significa simplesmente se deve trata-la com cautela, e com a consciência de que não é objectiva.

Dito isto, e aplicando o que diz Sá-Carneiro à impossibilidade, podemos sugerir Sá-Carneiro, se não sentia os desejos das impossibilidades que trata na sua obra – e as respectivas gratificações –, “*sabia* genialmente” senti-los – e senti-las. E podemos ainda avançar que estas “complicações” de que fala se prendem com o facto de esses desejos serem irrealizáveis, de essas gratificações serem impossíveis. É o carácter de derrota que aparece associado à ultrapassagem da impossibilidade: no espaço da ficção, a vida é o preço a pagar para *sentir* a gratificação impossível; no plano da realidade, a ficcionalidade é o preço a pagar para *saber* *sentir* essa gratificação.

Podemos ir ainda mais longe, sugerindo que, nesta perspectiva, a literatura, a criação artística, adquirem um significado particular: são elas que permitem *saber* sentir a ultrapassagem da impossibilidade, uma vez que o senti-la é impossível. Não representam uma solução para a impossibilidade, mas sim a forma de lidar com ela. Dito doutra forma, se a impossibilidade é a impossibilidade de um prazer-ideal, a literatura e a arte representam a única outra alternativa, a única outra fonte de prazer para aqueles que sonham “além”. Não é uma forma de resolução, é uma forma de apropriação da impossibilidade. Que é, se aplicarmos o que foi dito sobre o valor da impossibilidade, mais valorosa do que a vida, do que o banalmente possível. Nas palavras de Fernando Pessoa, no célebre epitáfio publicado no número dois da revista “Athena”, em 1924:

Génio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade na vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, ícolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor. (12)

Bibliografia

Activa

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Obra Completa: volume único*, (Introdução e organização de BUENO, Alexei), Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995

Passiva

CASTRO, Mariana Gray de, "The Preface to *A Confissão de Lúcio*", (artigo inédito, 2012)

COSTA, Paula Cristina, verbetes "INTERSECCIONISMO" e "SENSACIONISMO", in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Caminha, 2008

EIRAS, Pedro, "Mário de Sá-Carneiro, Psicanalista", in *A Cultura Portuguesa no Divã* (organização de GIL, Isabel Capelo e MARTINS, Adriana), Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011

ELIOT, T. S., "The Perfect Critic" (1920 A), in *Selected Prose of T. S. Eliot* (KERMODE, Frank, ed.), London: Faber and Faber, 1975

---, "The Function of Criticism" (1923), in *ibidem*.

---, "The Music of Poetry" (1942), in *ibidem*.

---, "Tradition and the individual talent." (1920 B), *Quotidiana*, Ed. Patrick Madden, disponível em linha em http://essays.quotidiana.org/eliot/tradition_and_the_individual/, consultado a 23 de Setembro de 2012.

EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, Aylesoury, Bucks: Pelican Books, 1977

GUEDES, Maria Estela, "Mário de Sá-Carneiro: Zonas Intermédias", prefácio a *Obra Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Editorial Presença, 1985, disponível em linha em http://www.triplov.com/sa_carneiro/meg/index.html, consultado a 23 de Setembro de 2012

- GUIMARÃES, Fernando, verbete “SIMBOLISMO”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Caminha, 2008
- LOURENÇO, Eduardo, ““Orpheu” ou a Poesia Como Realidade” (1955), in *Tempo e Poesia* (BAPTISTA, Maria Manuel, ed.), Lisboa: Gradiva, 2003
- MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997
- , “Apresentação de Mário de Sá-Carneiro” (2000 A), in *O trabalho das Imagens*, Lisboa: Aríon, 2000
- , “Dispersão de Sá-Carneiro” (2000 B), in *ibidem*
- , verbete “FUTURISMO”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Caminha, 2008
- MORÃO, Paula, verbetes “SÁ-CARNEIRO, Mário de” e “SÁ-CARNEIRO, Mário de – Obra”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Caminha, 2008
- PAIXÃO, Fernando, “Sá-Carneiro: o rodopio das imagens poéticas”, in SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesia* (Organização de PAIXÃO, Fernando), São Paulo: Iluminuras, 1995, disponível em linha em <http://books.google.pt/books?id=LsYnlhDZ5cIC&pg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>, consultado a 23 de Setembro de 2012.
- PAZOS-ALONZO, Cláudia, “Displacement and condensation: a Freudian analysis of *A Confissão de Lúcio*”, *Journal of Romance Studies*, Volume 11, Number 3, Winter 2011, pp. 65–76
- PATER, Walter Horatio, “The Renaissance: Studies in Art and Poetry” (1873), public domain etext, Disponível em <http://www.authorama.com/book/renaissance.html>, consultado a 23 de Setembro de 2012
- POE, Edgar, *Histoires extraordinaires* (trad. Charles Baudelaire), Paris: Le Livre de Poche, 1972 (40ª edição, 2011)
- SIMÕES, João Gaspar, Prefácio (1940) a *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro, vol. II, Poesias*, Lisboa: Edições Ática, s/d.

TRILLING, Lionel, *Sincerity and Authenticity*, USA: Harvard University Press, 1971

WILDE, Oscar, "The Decay of Lying", in *Intentions* (1891), USA: BiblioLife, s/d

---, "Pen, Pencil, And Poison - A Study In Green", in *ibidem*

---, "The Critic as Artist", in *ibidem*

ZENITH, Richard, Prefácio a *Crónica de Um Suicídio Anunciado*, Lisboa: 101Noites, 2005.

Disponível em

http://www.101noites.com/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=1, consultado a 30 de Maio de 2012 (indisponível a 23 de Setembro de 2012).