

# **SOMNIUM VERSUS SCIENTIA: ESCRITA E MEMÓRIA EM A CONFISSÃO DE LÚCIO**

*Rafael Santana*  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

## **RESUMO**

O início do século XX manifesta-se como um tempo de contestação das formas tradicionais de conhecimento, tais como a filosofia, a ciência e a própria escritura. Investindo nas instâncias do sonho e do mistério, a literatura de princípios de novecentos rejeita a lógica científico-positivista, clamando por novos valores. Este trabalho pretende ler *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, como uma narrativa que compreende a memória enquanto discurso onírico que se opõe à racionalidade científica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, escritas da memória.

## **ABSTRACT**

The beginning of the twentieth century manifests itself as a time of dissent towards the traditional forms of knowledge, such as philosophy, science and writing itself. Investing in the fields of dream and mystery, the literature of this epoch rejects the scientific, positivist logic, clamoring for new values. The aim of this paper is to read *A Confissão de Lúcio*, by Mário de Sá-Carneiro, as a narrative that understands memory as a dreamlike discourse opposed to scientific rationality.

**KEYWORDS:** Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, writings of memory.

## 1. IN SOMNIS VERITAS

Em 1913, Fernando Pessoa escreve o pequeno manifesto *A arte moderna é arte de sonho*, definindo a literatura do seu tempo em oposição declarada ao cientificismo positivista: “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho. A arte moderna é arte de sonho” (PESSOA, 2005, p. 296). Ora, o que se lê aí é uma espécie de reivindicação do sonho no mundo moderno, onde a ciência busca a todo o momento racionalizar o mistério, e onde já não seria possível sonhar livremente. Pessoa e, de um modo geral, os de *Orpheu* interpretam o mistério, na linha da valorização dos sonhos, como um chamado à investigação intuitiva, movida não por critérios racionais, mas pela inquietação interior. Para eles, o sonho significa não a alienação, não a recusa de projetos, mas sim a rejeição à ética do trabalho lógico-científico, que crucifica o onirismo como utopia absurda. Se, para o homem medieval, a sua própria ignorância em relação ao saber científico era, *a priori*, uma força de sonho passível de ser posta em prática, e se o mistério de um mundo desconhecido trazia, em potência, a possibilidade de metamorfose da estreita realidade, os artistas de *Orpheu* declaram a morte do mistério no mundo seu contemporâneo, onde tudo exige um porquê científico e exato.<sup>2</sup> Nas sociedades modernas, o sonho surge, já no seu limiar, marcado pelo estigma da impossibilidade, e aqueles que sonham são considerados ridículos e inúteis, meros nefelibatas diletantes.

O espírito investigador de *Orpheu* não implica certamente a busca de um saber comprovacional, no sentido restrito da lógica científica. Para os artistas do grupo, o sonho pressupõe, antes de mais, a angústia criadora, a inquietação, o não contentamento, a não aceitação da realidade cômoda, quotidiana e vulgar:

Triste de quem vive em casa,  
Contente com o seu lar,  
Sem que um sonho, no erguer de asa,  
Faça até mais rubra a brasa  
Da lareira a abandonar!

Triste de quem é feliz!  
Vive porque a vida dura.  
Nada na alma lhe diz  
Mais que a lição da raiz –  
Ter por vida a sepultura.

Eras sobre eras se somen  
No tempo que em eras vem.  
Ser descontente é ser homem.

Que as forças cegas se domem  
Pela visão que a alma tem!  
(PESSOA, 2008, p. 108)

Com efeito, o lar feliz, o *home sweet home*, é a mais lídima definição da segura e confortável vida médio-burguesa, organizada a partir de parâmetros racionais, de fronteiras muito bem delimitadas. Paradoxalmente, o acomodado é, segundo o poeta de *Mensagem*, um infeliz inconsciente, ou seja, aquele que não possui a angústia criadora, aquele em cuja alma não brilha a chama do desejo, aquele que não é tocado pela beleza do sonho, enfim. Morto em vida, o homem sem sonhos é o parasita que consome, é a planta que suga as energias da terra, sem contudo retribuí-la com um mísero fruto. No lado oposto da comodidade infértil, encontra-se o homem movido pela inquietação, em cuja alma reside a faísca do fogo transformador, chama que se acende e alevanta com o bater das asas do sonho, possibilitando a metamorfose da realidade gregária. Descontente, o sonhador é a própria representação do grande homem, pois todas as figuras significativas da História foram aquelas que, angustiadas, inquietas, desconformes e irreverentes, não se contentaram com o imediatismo do senso comum, lançando-se em empresas incríveis, megalômanas, o que – apesar da descrença daqueles que se riram – lhes possibilitou descortinar horizontes nunca dantes imaginados. Guiando-se pela visão da alma, diga-se, do sonho, o sujeito descontente lograva ultrapassar o que antes se lhe afigurava apenas distância imprecisa, descobrindo na sua viagem simbólicos *corais, praias e arvoredos*, onde aparentemente ao longe nada havia.<sup>3</sup>

O Infante D. Henrique, mais sonhador do que cientista, viabiliza o projeto das grandes navegações, abrindo o horizonte de um novo mundo; o século XIX cria os caminhos de ferro, reduzindo drasticamente as distâncias espaço-temporais; os irmãos Wright concretizam o inacreditável sonho de fazer funcionar uma máquina voadora; cientistas como Jean-Baptiste Charcot promovem, em princípios do século XX, expedições ao Polo Sul, tornando seguros e cartografados os últimos rincões desconhecidos da terra.<sup>4</sup> O que restaria, portanto, ao indivíduo que ainda almejasse desvendar algum mistério, efetuando um grande projeto? De fato, os de *Orpheu* lamentam-se muitíssimo por viverem num mundo paradoxalmente explicado e, ao mesmo tempo, não explicado. Ou seja, o que antes poderia ser tomado como um terreno a desbravar já não oferece ao homem sequer algum simples enigma, pois a ciência, ao menos aparentemente, tudo explicou, tudo racionalizou, tudo comprovou. No entanto – extremo sarcasmo –, o ser humano ainda se vê diante de uma série de questionamentos sem respostas, dúvidas que, por sua vez, exacerbam ironicamente a lógica do absurdo. Noutros termos: em que sentido a ciência contribuiu para o avanço da humanidade, em que medida ela ajudou na construção de um mundo mais justo e igualitário, até que ponto ela fez os homens mais felizes? Ora, tais perguntas pressupõem um balanço assaz negativo, um déficit talvez nunca antes assistido na história humana.

Em Portugal, país a viver da memória de glórias passadas, mascarando para si mesmo uma história de séculos de declínio, os artistas de *Orpheu*, na linha de um Garrett, de um Eça de Queirós e, mais de perto, de um Cesário Verde, buscam inverter o saldo épico da nação, que precisava sair do estado de letargia em que se encontrava, despertando para um novo sonho de grandeza no qual não há D. Sebastião possível. Na *Mensagem* aos seus compatriotas, Fernando Pessoa lhes pergunta em tom de evocação: “Quem vem viver a verdade/ Que morreu D. Sebastião?” (PESSOA, 2008, p. 108). Ora, seja Fernando Pessoa “um nacionalista místico, um sebastianista racional” (PESSOA, 2005, p. 93), como ele próprio se autodefiniu, a única verdade presente no seu discurso é a de que o último rei da Dinastia de Avis está morto e não irá voltar. O nacionalismo místico-utópico de Pessoa, ou melhor, o seu sebastianismo declarado, consiste – sentido outro – na valorização da atitude daquele (D. Sebastião) que não se acovardou diante dos que se puseram contra o seu louco projeto de conquista do norte de uma África tão temida, daquele que, sim, falhou, mas que não deixou de tentar mudar a ordem das coisas, manifestando o desejo de transformá-las. É esse – e tão somente esse – o sebastianismo simbólico de Pessoa. Para o autor de *Mensagem*, D. Sebastião é a própria metáfora do sonho, representando não uma espera passiva, não a promessa da volta de um Messias que, milagrosamente, restituísse a glória pátria, mas sim um mito nacional que precisava ser relido. Na interpretação pessoana, o rei morto reside enquanto memória coletiva no coração de Portugal, e é o seu sonho de grandeza, o seu descontentamento, a sua inquietação diante da realidade esmagadora, que a pátria deveria retomar, lançando-se numa nova grande empresa.

O Portugal contemporâneo de Pessoa é por ele definido como um *entre lugar*, território sem *rei nem lei*, sem *paz nem guerra*, onde residem resquícios do brilho de um passado glorioso, e onde um presente decadente se manifesta em luz baça, que já não arde, como a encerrar um fogo-fátuo.<sup>5</sup> Para superar esse quadro duvidoso seria necessário que um forte vento se levantasse, dispersando para bem longe o denso nevoeiro. Ou seja, era chegada a hora de deixar de esperar pela volta miraculosa de D. Sebastião, de ficar apenas a ver navios, e de lançar-se num novo projeto grandioso, fosse ele artístico ou de qualquer outra índole: “E outra vez conquistemos a Distância –/ Do mar ou outra, mas que seja nossa!” (PESSOA, 2008, p. 100), diz Pessoa em “Prece”. É, pois, através do sonho, no que este representa de possível via simbólica de metamorfose, que o artista de *Mensagem*, de forma muito pessoal, relê o mito sebástico.

Na contramão de um tempo histórico que exacerba a consciência da ruína de todos os valores, períodos de decadência podem, não raro, assistir à produção de artes refinadíssimas, que se opõem tutelarmente às limitações e ao esboroamento do mundo que as fez surgir.<sup>6</sup> Os intelectuais de *Orpheu* pretendiam que a sua arte fosse uma espécie de alavanca que os impulsionasse para a grandeza, direcionando Portugal nos caminhos das principais correntes artísticas da Europa. No que concerne a Mário de

Sá-Carneiro, não que ele manifestasse o mesmo nacionalismo utópico de Pessoa, não que ele considerasse D. Sebastião a metáfora dos sonhos possíveis, não que ele declarasse amor à pátria – como Pessoa tantas vezes o fizera –, não que ele manifestasse sequer algum tipo de nacionalismo. Para o autor de *Indícios de ouro*, Portugal foi sempre sinônimo de vida provinciana, tacanha, estreita, cercada de personalidades medianas. Não obstante a rejeição declarada ao seu país, o Esfinge Gorda, apesar de distante, nunca dele se afastou de fato, seja pela literatura que ferinamente direcionava ao público lepidóptero, seja pelos projetos artísticos que urdia em conjunto com os seus compatriotas, planejamentos que, ao fim e ao cabo, repensavam Portugal através da arte. Tal qual Pessoa, Sá-Carneiro também lê o sonho como uma via de metamorfose.

No que se refere ao relato da memória em *A confissão de Lúcio*, cabe frisar que esta novela se desenvolve a partir da ideia de uma escrita em processo de formação, como se fosse uma urdidura que se constrói residual e fragmentariamente, à medida que Lúcio, o narrador-personagem da estória, se recorda – no sentido etimológico daquilo que volta a passar pelo coração – do seu passado. Rememorando caoticamente os acontecimentos pretéritos, Lúcio desenvolve uma narrativa que rompe com todas as fronteiras lógicas, contestando, através do exercício escritural, as formas mais tradicionais de conhecimento, dentre elas a ciência. Enveredando discursivamente pelos labirintos do inconsciente, Lúcio apresenta-nos o campo das lembranças como um lugar que foge à racionalidade e investe no relato mnemônico enquanto mistério que se opõe à lógica científica. Aqui, não é o meu intuito promover uma análise freudiana ou psicanalítica de *A confissão de Lúcio*, muito embora proponha uma leitura dessa novela de Sá-Carneiro como um relato de memória que *oscila entre o consciente e o inconsciente, entre a realidade e o sonho*. Para efetuar a minha proposição, elejo como mote a definição de Pierre Janet, que entende que “o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo que se caracteriza pela sua função social” (*apud* LE GOFF, 1984, p. 12). Assim sendo, proponho ler a construção da escrita mnemônica em *A confissão de Lúcio* como um processo discursivo que desafia os campos da lógica e da ciência, altercando um contexto histórico-social em que ainda se encontram resquícios de um positivismo e de um progressismo decadentes.

## 2. MISTÉRIO E LOGOS EM A CONFISSÃO DE LÚCIO

Em *A confissão de Lúcio*, o tema do mistério salta do próprio título da obra, uma vez que o vocábulo *confissão* pressupõe a declaração, o esclarecimento ou a revelação de um fato desconhecido nos seus pormenores. Abrindo a sua narrativa com um estranho prólogo, Lúcio, após ter cumprido dez anos de cárcere, decide fazer uma insólita declaração em que confessa não a sua culpa, mas a sua inocência. Urdido *em oxímoro*, o discurso confessional do narrador-autor muito se distancia da noção da

subjetividade romântica, em que a palavra do *eu* é, não raro, portadora de uma verdade inspirada, ou o lugar donde se narra coerentemente o mundo. Texto inscrito nas correntes modernistas, *A confissão de Lúcio* dilacera a noção da *sinceridade*, intrínseca à narrativa de cariz burguês,<sup>7</sup> e investe na escritura e na palavra autoral como  *fingimento*, como teatralidade, como jogo de linguagem. Do ponto de vista da lógica ou, mais precisamente, da utilidade, a confissão que Lúcio decide escrever após ter cumprido integralmente a sua pena já de nada vale, uma vez que não pode servir nem sequer como atenuante de uma sentença judicial que já foi de todo executada. Vindo confessar paradoxalmente a sua inocência, Lúcio é, no entanto, um *eu* consciente da absurdidade e da “inutilidade” do seu discurso pseudodocumental, que só faz exacerbar a noção da inviabilidade da defesa.

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

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

No que concerne ao panorama da narrativa portuguesa desde o século XIX até ao princípio do século XX, é interessante notar que *A confissão de Lúcio* se apresenta como uma diegese assaz singular, por romper em diversos aspectos com os padrões mais consensuais da prosa oitocentista. Por exemplo, se o narrador do século XIX, seja ele romântico ou realista, costuma expor uma visão de mundo clara, coesa e coerente, não raro direcionando o leitor pela palavra, o narrador de *A confissão de Lúcio*, ao contrário, apresenta dúvidas e questionamentos que ele próprio não sabe responder nem resolver, ou melhor, *que propositadamente não quer responder*. Em *A confissão de Lúcio*, investe-se na palavra do narrador como *discurso intencional do mistério*, como a apontar para uma “descrença nas formas tradicionais de conhecimento e representação da realidade, tais como a ciência, a filosofia e a própria literatura” (BARCELLOS, 2007, p.107). Atentando para as armadilhas de um discurso em primeira pessoa, somos capazes de perceber a extrema ironia que perpassa todo o texto de *A confissão de Lúcio*, esquivando-nos, assim, dos ludíbrios de um narrador trapaceiro, que insiste em declarar o caráter meramente documental do que escreve.

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

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

O alerta está dado: para quem deseja fazer uma exposição clara de fatos, como quem compõe um mero documento, o caminho escolhido é o menos adequado, o mais estranho. Desde o princípio, Lúcio adverte o leitor arguto de que a sua confissão, apesar de se querer “documental”, não é escrita sob a ótica da lucidez, resultando num discurso assinalado pela incoerência. Os supostos fatos que narra se somarão ao longo da narrativa, e caberá àquele que a ler tirar as suas próprias conclusões. O leitor menos arguto, especialmente o mais acostumado à literatura romântica e à realista-naturalista, quiçá busque a veracidade do narrado; o leitor desconfiado, por seu turno, logo perceberá que a soma dos fatos relatados não leva a um resultado que se encerra, atentando, desse modo, para a ironia e para a malícia de um sujeito que urde o seu discurso a partir de dúvidas, incertezas e reiteradas expressões dubitativas, mas que insiste em afirmar dizer apenas “a verdade – mesmo quando ela é inverossímil” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 352, grifos do autor).

Já no primeiro capítulo da diegese, o narrador, que não é outro senão o próprio Lúcio, situa-se no tempo e no espaço da decadência da vida, a narrar uma estória passada na cena finissecular europeia. Desviando-se daquilo que diz ser o seu propósito primeiro – relatar a verdade e somente a verdade, como se estivesse a compor um verdadeiro documento –, o que aí contudo se observa é que o narrador-autor parece almejar um fim outro, que não o meramente utilitário, para a sua escrita, ao compor um texto cuja enunciação não só se nega a dar explicações racionalizáveis acerca dos fatos que relata, mas que, antes, se afigura uma espécie de exercício de uma erótica verbal transgressora,<sup>8</sup> cujas estratégias de construção – metáforas, sinestésias, interações com o fantástico – acabariam por convergir para a formação de um relato claramente ficcional, conforme a proposta de leitura de Teresa Cristina Cerdeira (2005, p. 1). Ou seja, embora desde o prólogo da sua confissão o narrador-autor jure não estar escrevendo uma novela, isto é, uma ficção, o seu discurso se nos apresenta como fragmentado e inseguro, marcado, desde o princípio, pelas incongruências das lacunas da memória. Mais do que um simples documento, *A confissão de Lúcio* parece ter como eixo motivador não só o gozo das palavras, mas também o logro da plenitude sensorial, por meio do processo da escrita.

Em Paris, Lúcio conhece Gervásio Vila-Nova e a americana, figuras assaz misteriosas, a quem coteja, respectivamente, à Esfinge e à Quimera. Com efeito, o *dandy*, para além de ser um exímio conversador, é também a própria encarnação do enigma, e aqueles que se submetem à sua tutela serão os futuros detentores do segredo, isto é, do mistério que é revelado tão somente às criaturas superiores, aos iniciados, noutras palavras, aos verdadeiros artistas. Finda a festa da americana, Lúcio e Ricardo já absorveram as lições da “mulher fulva” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 43), compreendendo a sua fantástica “Orgia do Fogo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 45) como uma espécie de rito de passagem cujos segredos deveriam ser mantidos apenas para si próprios. Em relação a isso, é Lúcio quem diz:

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

Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido – mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de Loureiro. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 365)

Mistério de *Além*, eis como Lúcio define a festa decadentista da americana. De fato, se o *dandy* é, em si, um mistério, a própria arte – indissociavelmente ligada a ele – é, por conseguinte, também ela um mistério. Ao planejar, por exemplo, a publicação da coletânea de contos que intitulou de *Céu em fogo*, Mário de Sá-Carneiro pretendia, inicialmente, chamá-la *Além*. Em carta a Fernando Pessoa, datada de 21 de janeiro de 1913, diz ele: “*Além*, mesmo, abrange o livro todo, porque as histórias que ele encerra são todas vagas, *sonhadas*, além-realidade” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 739, grifo do autor). E repare-se que é precisamente um mundo de sonhos que permeia *A confissão de Lúcio* do início ao fim. Das lições artísticas de Gervásio e da americana às relações triangulares entre Lúcio, Ricardo e Marta,<sup>9</sup> de Sérgio Warguinsky às figuras secundárias, todas as memórias do narrador-autor parecem pertencer mais ao universo do onírico do que propriamente ao mundo real. Ricardo de Loureiro, passada a festa da “grande sáfica” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 33), diz a Lúcio que “tudo aquilo mais lhe parecia hoje uma visão de onanista do que a simples realidade” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 365); Lúcio, ao retornar a Lisboa e travar conhecimento com Marta, diz ter a sensação de regressar a um *mundo de sonhos*; Marta, por sua vez, afigura-se a Lúcio uma figura fantasmática, mais sonhada do que real.

Trata-se, evidentemente, de um discurso da memória, em que os “fatos” e a imaginação se misturam e confundem. Novelo emaranhado, cabe acentuar, por um lado, que o discurso da memória é um discurso desordenado, mas que tal desordenação é condição *sine qua non* para que este tipo de relato se efetive. Ou seja, se a memória é compreendida como fragmentária e lacunar, o discurso da memória é, também ele, frequentemente fragmentário e lacunar. A memória, a lembrança do passado, não

nos chega de forma cronológica, de forma linear. No discurso da memória, embaralham-se fios relativos a distintas temporalidades, em que o presente, o passado e o futuro se confundem, não raro, com a cronologia do tempo vivido pela personagem. Por outro lado, cabe frisar que o discurso da memória é aquele que abole as barreiras do tempo, embora seja um discurso necessariamente circunscrito ao tempo. O passado recuperado pela memória já não será mais um passado compreendido de forma factual, mas sim um passado reinterpretado e, por isso mesmo, recriado pela imaginação de quem o narra. No discurso do *eu*, o passado retomado sempre estará comprometido pelo ponto de vista do presente. Noutras palavras, o passado estará em plena relação com a interpretação que a personagem conferirá aos fatos no aqui e no agora, isto é, no próprio tempo da escrita,<sup>10</sup> afigurando-se-lhe, muitas vezes, o passado de um *outro*. Ora, não é diferente a sensação de Lúcio no exercício escritural de rememoração da sua vida. Ao findar a sua confissão, é ele mesmo quem diz:

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

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

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

Largas horas, solitário, eu meditava nas singularidades do artista, a querer concluir alguma coisa. Mas o certo é que nunca soube descer uma psicologia, de maneira que chegava só a esta conclusão: ele era uma criatura superior – genial, perturbante. Hoje mesmo, volvidos longos anos, é essa a minha única certeza, eis pelo que eu me limito a contar sem ordem – à medida que me vão recordando – os detalhes mais característicos da sua psicologia, como meros documentos na minha justificação.

Fatos, apenas fatos – avisei logo de princípio. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 370)

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

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

Se, num primeiro momento, Lúcio descreve Ricardo como um artista superior e genial, num segundo momento ele próprio faz questão de alertar o seu leitor, dizendo-lhe ser conveniente desconfiar dos retratos

dos grandes artistas. Trata-se, evidentemente, de uma reflexão sobre a arte e a sua relação com o referente, que não pode ser recuperado de forma plena, seja na literatura, seja nas artes como um todo. Problematizando a *mimèsis*, Mário de Sá-Carneiro declara, através de Lúcio, a incapacidade da arte em dizer o real. Ao fim e ao cabo, o exercício da escrita não é nunca capaz de narrar o mundo na sua integridade, mas sim de representá-lo artisticamente por meio da recriação. Escritor aficionado pelo mistério, Sá-Carneiro torna propositadamente enigmáticos os cinco elementos da sua obra-prima: enredo, tempo, espaço, personagens e narrador. Através do relato escrito, Lúcio quer narrar uma *verdade inverossímil*, que rompe com quaisquer fronteiras lógicas: o passado que rememora é contado desordenadamente, sendo reinterpretado à luz do presente; as suas descrições de Paris e de Lisboa são eivadas de expressões de caráter afetivo, em que o espaço físico se confunde com os labirintos da memória; o narrador da novela é um sujeito imerso em dores e em incertezas, cujo discurso é marcado, todo ele, pela incoerência. Ao regressar a Lisboa, por exemplo, Lúcio descreve o seu primeiro encontro com Marta num denso clima de irreabilidade e mistério:

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

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

Sim. Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta – era este o nome da esposa de Ricardo. Enfim, eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor o seu limiar, tivesse *regressado* a um mundo de sonhos. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 378, grifos do autor)

Misteriosamente, eis que Marta surge na frente de Lúcio, que descreve o primeiro encontro entre ambos como uma espécie de *regresso a um mundo de sonhos*, tal como se retornasse à atmosfera onírica e lúdica da festa da americana. Figura virtual (psíquica), Marta é o próprio avatar de Ricardo, ou seja, a sua metamorfose, a sua transfiguração, o seu devir-mulher. Tão enigmaticamente como aparecera, Marta se vai desvanecendo ao longo da trama, à medida que o narrador-autor intenta decifrá-la. Embora busque ungar a sua existência com a chama do segredo e do oculto, Lúcio se vê completamente atormentado, sentindo-se, a um só tempo, atraído e re-

pelido pelo mistério da amante. Sem um passado, sem uma memória, sem uma saudade sequer de um momento da sua vida, Marta faz com que Lúcio duvide da realidade da sua existência (de Marta) e da sua própria sanidade mental (a dele). Ademais, ressalte-se que todos os vocábulos e expressões que Lúcio utiliza para descrevê-la – mulher de sombra, esfinge, quimera, encantadora – enfatizam precisamente o mistério que paira por sobre ela. Obcecado, Lúcio pergunta-se: “Aquela mulher, ah! aquela mulher... Quem seria?... quem seria?... Como sucedera *tudo aquilo?*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 386, grifos do autor). Ciente de que os sortilégios do mistério são, de fato, o que doura a sua vida, o que unge a sua existência, Lúcio, no entanto, movido pelo ciúme e pela curiosidade, buscará dar cabo do enigma da sua companheira, promovendo uma espécie de autossabotagem.

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

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

o crédito para o final da minha exposição, tão misterioso e alucinador ele é. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 402, grifos do autor)

Com extrema ironia, Lúcio aponta a imparcialidade do seu discurso, relato escrito com a marca da subjetividade e com uma série de vocábulos de caráter afetivo, incongruências que, lidas *stricto sensu*, seriam uma comprovação do seu desvario, isto é, da sua loucura. Com efeito, *A confissão de Lúcio* permite-nos fazer as seguintes perguntas: seria o personagem principal um louco, que narra as experiências pessoais de acordo com sua mente psicótica? Teria Lúcio sido preso em cárcere ou internado num manicômio? Seria ele um embusteiro, que ludibria a todos pelo mero prazer de mentir? Na verdade, nenhuma dessas perguntas carece de resposta. Como texto que se inscreve nas correntes modernistas, *A confissão de Lúcio* busca investir na permanência do mistério e não na sua revelação. Em princípio, a novela de Mário de Sá-Carneiro poderia ser lida como um romance policial, uma vez que se está diante de uma trama narrativa que envolve crime, investigação e mistério.

Contudo, o gênero policial está comumente preocupado em desvendar um enigma, à primeira vista, indecifrável, revelando o mistério ao final da estória. Muito pelo contrário, *A confissão de Lúcio* aposta no enigma do mistério, exacerbando, dessa forma, a descrença nas formas tradicionais de conhecimento, especialmente na ciência. Ao fim e ao cabo, o onirismo, a loucura e o inconsciente não são, como pensaria o senso comum, formas de alienação ou de negação ao referente, mas sim uma recusa proposital à lógica limitada e cerceadora do mundo científico, que condena o sonho como ócio inútil. Assim, toda a literatura sá-carneiriana pode ser considerada uma grande *Nau dos loucos*, na qual embarcam os aristocratas marginalizados, os intelectuais hipersensíveis, a fina elite da cultura, injustamente banida para a periferia pelo burguês utilitário e usurário. Travando um conflito patente entre *loucura e razão*, entre *verdade e fingimento*, as personagens de Sá-Carneiro revivificam, em certa medida (e com muitíssimas diferenças), o discurso do parvo medieval, alocação que critica illogicamente a ordem lógica do mundo, isto é, a norma aceita, gritando-a absurda. Nesta festa e nesta dança dos loucos, contesta-se uma realidade limitada, castradora, e clama-se por um universo de valores mais autênticos.<sup>11</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura portuguesa: ficção*. Rio de Janeiro: CCAA, 2007.

CERDEIRA, Teresa Cristina. A confissão de Lúcio: um ensaio sobre a voluptuosidade. In: *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: No Limite dos Sentidos*. Niterói: UFF – NEPA, 2005, p. 1-9.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

LE GOFF, Jacques. Memória. Trad. Irene Ferreira e Bernardo Litão. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, p. 11-50.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*, Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mensagem*. Organização e introdução de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-98.

*Recebido para publicação em 29/05/2013*

*Aprovado em 19/08/2013*

## NOTAS

1 Expressão aparentemente inspirada num verso das *Geórgicas*, de Virgílio. A frase pode ser traduzida por *O tempo foge como as nuvens, como as naus, como as sombras*.

2 Toda esta reflexão é desenvolvida por Fernando Pessoa, em *A arte moderna é arte de sonho*.

3 Tomo de empréstimo a reflexão que Fernando Pessoa promove no poema *Horizonte*, de *Mensagem*.

4 Esta reflexão é desenvolvida por Mário de Sá-Carneiro, no conto *Páginas dum suicida*.

5 Tomo de empréstimo a reflexão que Fernando Pessoa promove no poema *Nevoeiro*, que encerra *Mensagem*.

6 Refletindo sobre a poesia, por exemplo, diz Octavio Paz: “[...] o poema hermético proclama a grandeza da poesia e a miséria da história” (PAZ, 2003, p. 44).

7 Que fique claro que, quando discorro sobre as supostas limitações da literatura burguesa, refiro-me exclusivamente aos comentários iconoclastas dos artistas de *Orpheu* sobre o Romantismo e o Realismo.

8 Refiro-me ao conceito de Octavio Paz – *A dupla chama* –, que propõe ler o erotismo como uma poética corporal e a poesia como uma erótica verbal.

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

10 Ao refletir sobre a narrativa novecentista, escreve Anatol Rosenfeld: “[...] o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto

que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspectivística. Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 1996, p. 92).

11 Utilizo a expressão *valores autênticos* no sentido empregado por Lukács (2007), que compreende o romance como a estória de um indivíduo em busca de valores autênticos num mundo degradado.