

O CORPO EVANESCENTE EM A CONFISSÃO DE LÚCIO, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Maria Helena Santana

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

Resumo: Figura importante da “Geração de Orpheu”, Mário de Sá-Carneiro é autor de várias novelas intrigantes. *A Confissão de Lúcio* (1914) é de todas a mais complexa, combinando a dimensão fantástica com uma inquirição ousada, auto-analítica, ao mundo interior do artista. Proponho uma leitura do texto com base na relação corpo/alma, um dos temas centrais da sua imaginação criativa.

Palavras-chave: Fantástico Moderno, Corpo/Alma, Corpo Evanesciente.

Abstract: *The evanescent body in A Confissão de Lúcio of Mário de Sá-Carneiro.* Mário de Sá-Carneiro, a well-known member of “Geração de Orpheu”, is the author of several intriguing novels. *A Confissão de Lúcio* (1914), the most complex of these novels, combines the fantastic dimension with a daring, self-demanding inquiry at the artist’s inner world. I propose a reading of this text based on the body/soul relationship, one of the more striking themes of the author’s creative imagination.

Keywords: Modern Fantastic, Body/Soul, Evanescent Body.

Publicada em 1914, *A Confissão de Lúcio* é uma obra a vários títulos significativa: não só por ser a mais elaborada narrativa de Mário de Sá-Carneiro, e uma das poucas relevantes no *corpus* do 1º Modernismo português, como ainda por constituir um interessante *case study*, ao situar-se no ponto de intersecção entre a novela psicologista e fantástica.

O hibridismo de género foi muito cultivado na fase de transição estética entre o decadentismo e o modernismo que em termos globais caracteriza a obra do autor. Na maioria das suas narrativas curtas, a sondagem dos labirintos da mente excêntrica – do génio, do artista – coexiste com intrigas de mistério ou de crime, à maneira de Poe, com finais abertos ou de algum modo surpreendentes. E em quase todas elas a

dicotomia alma/corpo constitui um topos privilegiado. *A Confissão de Lúcio* não foge ao modelo híbrido descrito: podendo ser lida como uma novela de mistério, de subtipo criminal, embora mais complexa e mais trabalhada do que habitualmente sucede neste género, também se apresenta como uma narrativa de personagem, centrada na exploração do psiquismo mórbido de um artista ‘moderno’. Em ambos os protocolos de leitura nos confrontamos com um universo diegético fora do comum: um enredo intrigante, que insinua diferentes hipóteses interpretativas; e a representação de um espaço psicológico invulgar, dominado pela presença de um narrador que, à medida que desvenda uma teia de relações equívocas, a si

mesmo se descobre como um ‘outro’ desconhecido¹.

Começando por caracterizar sumariamente *A Confissão*, importa referir o seu cunho autorreferencial, tornando tentadora (e até certo ponto documentável) a relação de identidade entre Lúcio, narrador e personagem, e o próprio autor. Mário de Sá-Carneiro, que na altura residia em Paris, recria neste texto o ambiente vanguardista da boémia artística de *fin-de-siècle*, marcada pela excentricidade anti-burguesa. Reconhecemos Mário em Lúcio, seu suposto *alter ego* (também escritor e português, rodeado por outras personagens “reconhecíveis”). Mas o facto de este ser uma figura de ficção credível também o distancia duma excessiva colagem ao autor real, ao mesmo tempo que permite encenar com algum exagero criativo a sofisticação intelectual do meio artístico, a sua ousadia social e moral. Aliás, as cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa datadas da fase de concepção desta obra (pouco antes de se suicidar, em 1916) revelam precisamente o interesse pela nevrose artística e pela patologia sensual enquanto temas ficcionais. Agradam-lhe em particular, afirma, a “atmosfera torturada e perturbadora” e “as zonas claro-escuro”, entre a vida e o sonho – espaços de indecisão se refletem no interior da novela.

A história de Lúcio, contada por ele próprio em retrospectiva confessional – dez anos após os acontecimentos – parece fácil de resumir. Trata essencialmente da sua amizade eletiva com o poeta Ricardo Loureiro, uma alma gémea que conhece em Paris e que muito o impressiona pela personalidade invulgar. Reencontra-o mais tarde, já de regresso a Lisboa, recém-casado com uma estranha e lindíssima mulher, Marta. Entre os três estabelece-se então uma relação triangular ambígua, de uma intimidade obsessiva e algo perversa. Gradualmente a sedução latente de Lúcio por Ricardo transfere-se para Marta, acabando por se tornar amante dela com a conivência tácita do marido. Numa tensão difícil de manter, a amizade entre os três vai-se deteriorando; a

ruptura acontece quando Ricardo confessa que foi ele o indutor do adultério, usando a mulher e o amigo numa experiência premeditada de transferência afetiva (e erótica).

Apesar de algumas cenas menos esclarecidas, o evoluir da história não deixa de ser verosímil dentro dos padrões sofisticados em que o trio se move. O episódio verdadeiramente insólito ocorre no desenlace: num momento de transe, Ricardo justifica-se perante Lúcio, leva-o à residência do casal e dispara um revólver sobre Marta; mas inexplicavelmente ela dilui-se sem deixar rasto e é Ricardo quem aparece morto no lugar da mulher; e Lúcio vê o revólver aos seus pés. É levado a julgamento e passa dez anos na prisão, tempo que lhe dá a distância psicológica para narrar a sua “confissão”.

Das múltiplas linhas de leitura que a obra suscita elegemos o *corpo* como objeto de análise, dada a importância retórica que adquire no discurso do narrador. Desde o início da novela, a materialidade e a estética do corpo marcam presença singular, destacando-se o episódio em que Lúcio e Ricardo se encontram numa mansão luxuosa para assistirem a um espetáculo inusitado: uma coreografia feminina extravagante, de requintado erotismo, culminando numa dança bacante, em o corpo da bailarina, penetrado de fogo, se extingue em águas douradas. Decorre desse momento simbólico a amizade entre os dois, marcada pela experiência sensorial nova e intensa. *Éramos todos alma. Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnis* – diz Lúcio – descrevendo assim a fruição das sensações sublimadas (p. 32).

As conversas que se seguem trazem invariavelmente à tona o tópico da duplicidade corpo/alma. Como num exercício psicanalítico *avant la lettre*², Ricardo confia a Lúcio a natureza inusitada das suas fantasias e sofrimentos íntimos – a necessidade de se projetar (ver) fora de si, o sentir-se à margem do ser, ansiando por se imaginar na vida (e no corpo) dos outros, de

¹ Sobre a peculiaridade da escrita confessional nesta obra, vd. a detalhada análise de Paula Morão (1990).

² É duvidoso que M. Sá-Carneiro conhecesse textos freudianos, embora já utilize por vezes algum vocabulário alusivo aos níveis de consciência, etc., emergentes na época.

se transformar naquele/a que deseja. A confiança mais perturbadora diz respeito à afetividade que, no seu caso, só se realiza sob forma corporal: «para ser amigo dalguém (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.» (p.55). O sentido carnal desta revelação, porquanto importante, não deve ser no entanto sobrevalorizado, na medida em que o pensamento continua e acaba por concluir-se de forma circular: «Entretanto estes desejos materiais [...] não julgue que os sinto na minha carne; *sinto-os na minha alma*. [...] Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar» (p. 55).

Esta tópica aparece recorrentemente nos textos de Mário de Sá-Carneiro. Nas cartas a Fernando Pessoa, podem ler-se frases como estas: «No dia em que duas almas se compreendessem totalmente (...) eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam.»; ou «Vida e arte, no artista, confundem-se, indistinguem-se. *A tristeza de nunca sermos dois é a expressão materializada da agonia da nossa glória*»³. É também referido um poema do autor que inspirou esta novela, em particular a seguinte estrofe: *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!...*⁴.

Lúcio e Ricardo são, já o sabemos, duas almas gémeas⁵ em busca de unificação. Se a impossibilidade de reunir os dois polos do ser – corpo e alma – gera frustração, o desdobramento constitui, ao invés, uma forma possível de realização. O aparecimento de uma nova personagem na novela – Marta, suposta esposa de Ricardo – funcionará como a sua extensão física e, por essa via, o

mediador necessário à união espiritual entre os dois homens⁶.

Os acontecimentos subsequentes poderão interpretar-se como experiências de natureza intersubjetiva, uma espécie de jogo mental em que ambos participam sem sabermos com que grau de conhecimento; para o leitor menos prevenido, que segue o fio linear da narrativa, trata-se de uma vivência da ordem do fantástico. O capítulo III está, sob o ponto de vista da ambiguidade⁷, magistralmente construído. Lúcio regressa a Portugal após um ano de interregno e há como que um recomeço da história em que ele passa a atuar como protagonista e observador, mas sem controlo cognitivo sobre o que vê. A primeira fonte de surpresa vem do corpo mutante do amigo:

As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado, *feminilizado*, eis a verdade – e, detalhe que mais me impressionou, a cor dos seus cabelos esbatera-se também. Era mesmo talvez desta última alteração que provinha, fundamentalmente, a diferença que eu notava na fisionomia do meu amigo – *fisionomia que se tinha difundido*. Sim, porque fora esta a minha impressão total: os seus traços fisionómicos haviam-se dispersado – *eram hoje menores*. (p.57-8)

O leitor acompanha a personagem, partilhando o seu raciocínio e as suas hesitações; mas pode especular mais amplamente: tratar-se-á de ilusão induzida por Ricardo, ou de uma autoilusão, e, portanto, de uma ficção construída pelo próprio Lúcio? Já no interior da casa, tudo se torna mais difuso e irreal:

Ceguei. Um criado estilizado conduziu-me a uma grande sala escura, pesada, *ainda que jorros de luz a iluminassem* [...]

³ Cf. *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, pp. 54 e 72, respectivamente.

⁴ Trata-se do poema “Como eu não Possuo”, do livro *Dispersão*.

⁵ «Compreendiam-se perfeitamente as nossas almas – tanto quanto duas almas se podem compreender.» (p.44)

⁶ Óscar Lopes (1987), inspirando-se em René Girard, desenvolve o tema do mediador necessário à expressão do desejo, numa brilhante análise da obra do autor.

⁷ Lembremos que na ambiguidade reside a essência do fantástico, segundo a clássica definição de T. Todorov. Mas pode a vivência do fantástico restringir-se a uma personagem ou mesmo a uma situação narrativa, caso haja uma explicação ulterior. Aí o fantástico puro dá lugar ao “estranho”, o que também pode aplicar-se a este texto.

Fui pouco a pouco distinguindo os objectos... 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 esse 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.

Eis pelo que todas as minhas reminiscências dessa noite são as mais ténues. Entretanto, durante ela, creio que nada de singular aconteceu. Jantou-se; conversou-se largamente, por certo... (p. 58-9)

Os objetos vistos não podem desligar-se do ato de ver, que, passo a passo, é questionado pelo próprio observador: será um sonho? Uma retrojeção mental? E se o espaço é inconsistente, que pensar da figura feminina que se ali materializa? Certo é que, doravante, Lúcio e o leitor tomam por adquirido o que mais se assemelha a uma certeza, construída com base no senso comum:

A partir daí, comecei frequentando amiudadas vezes a casa de Ricardo. As sensações bizarras tinham-me desaparecido por completo, e eu *via* agora nitidamente a sua esposa.

Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, *fugitiva*. O seu olhar azul perdia-se de infinito, nostálgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nuns passos leves, silenciosos – indecisos mas rápidos. Um rosto formosíssimo, duma beleza vigorosa, talhado em oiro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas. (p.59-60)

Apesar de “fugitiva”, evanescente, ou mesmo idealizada («era sem dúvida a companheira propícia, ideal, dum poeta»), a imagem de Marta adquire agora uma densidade física relativamente concreta, um corpo capaz de habitar um nome. É certo que lhe falta um passado, mistério que intriga

Lúcio (Ricardo esquivava-se a mencionar antecedentes), mas pouco a pouco ela começará a ganhar alguma individualidade psicológica, gestos, comportamentos, traços normais de humanidade. No entanto, o leitor mais atento continuará a duvidar da sua existência, por pequenos pormenores anotados de passagem⁸. Um episódio mais marcante, registado por Lúcio como sendo uma alucinação, agudiza a sua (nossa) sensação de irrealidade: num serão com amigos da casa, um compositor apresenta a sua nova peça, ao piano.

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

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

E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta diluir-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...*

[...] Tudo resvalava em meu redor numa bebedeira de mistério, até que – num esforço de lucidez – consegui atribuir a visão fantástica à partitura imortal. (p.66-7)

Entretanto dias e meses sucedem-se, num convívio a três que evoluirá naturalmente para uma relação adulterina, deixando Ricardo temporariamente ausente da narrativa (tão ausente que parece não ver os amantes e terá mesmo confessado a estranheza de não conseguir ver a sua própria imagem refletida num espelho...). Por seu lado, a relação física de Lúcio com Marta ora se recorda como um êxtase, ora como um ato repugnante e culpado, mas sempre aureolada de *um denso*

⁸ «Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta», diz Lúcio (p.61); e acrescenta alguns sinais que permitem confundi-la com um vago amigo da casa, Sérgio Warginiski. Mais adiante constatará que raramente se encontram os três no mesmo espaço, alternando o casal a sua presença junto de Lúcio.

*véu de bruma*⁹: quando ela não está presente, só o perfume persiste e – facto indicial – as suas feições confundem-se com as de Ricardo. A (con) fusão sinestésica culmina num beijo de Ricardo a Lúcio que não se distingue («tivera a mesma cor, a mesma perturbação») dos beijos da sua amante. Desejo, medo, ternura, nojo misturam-se cada vez mais na mente perplexa do narrador, que é capaz de objetivar sensações mas incapaz de decidir se o que vive é realidade ou construção, reminiscência, fantasia ou loucura.

O reencontro dos dois amigos (após uma estadia de purificação de Lúcio, em Paris, durante a qual cria e destrói a sua grande obra literária¹⁰) dá lugar a uma conversa conclusiva, em que o Poeta confessa a “descoberta” de Marta, usando-a como forma de “sintetizar” a sua ligação a Lúcio.

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. [...] 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!* (p. 120)

Por muito revelador que seja, o discurso está carregado de paradoxos e duplos sentidos, a começar pela justaposição dos termos “achei-a” / “criei-a”. No desejo de fundir a vida e a arte, será decerto Marta a sua grande criação – ou invenção? Além disso, mais uma vez deparamos com a comutação dos elementos alma/corpo, culminando no oximoro final. A síntese ideal do Poeta consiste em unir o espiritual e o material: a alma sexualizada permite-lhe possuir Lúcio pelo espírito através de um corpo alheio,

⁹ Segundo Lúcio, foi Marta quem o visitou e o “possuiu”; mas terá sucedido realmente? «Eu sonhava dela quando, de súbito, a encantadora surgiu na minha frente» (p. 76). Nenhum dos episódios amorosos, aliás, é descrito sem ambiguidades e dúvidas.

¹⁰ Uma das vias de indagação que persistem consiste em perceber que lugar tem no mistério a criação literária dos dois amigos, tão intermitente como fulgurante.

como se fosse o seu. O risco que corre é agora o da alteridade, isto é, o de a criatura se autonomizar do criador. Por isso, nas suas últimas frases (“incoerentes, impossíveis”, segundo o narrador), Ricardo insiste: «Ela é só minha. É só minha! Só para ti a procurei... Mas não consinto que nos separe... Verás... Verás!» (p. 122). A morte é a única solução; resta saber como matar um ser evanescente...

O final “fechado” da narrativa deixa muitas questões em aberto. Cabe perguntar quem “existe” efetivamente como personagem, real ou fantasmática: será apenas Marta uma construção mental de Ricardo? Será Ricardo um duplo de Lúcio? Não terá sido toda a história uma alucinação deste? No final da novela há um epílogo, com o retomar discursivo do tempo da narração que, aparentemente, consolida o fechamento da diegese. Passados dez anos sobre o crime, Lúcio evoca os desenvolvimentos do processo judicial, da prisão e da posterior recuperação. Porém, a partir de certos sinais é lícito deduzir que o julgamento e a prisão consistiram afinal num internamento psiquiátrico. Não sendo portanto um narrador digno de confiança, todo o relato, nos seus detalhes ambíguos, se contamina de indeterminação. A questão de fundo mantém-se: tratar-se-á de uma narrativa fantástica ou simplesmente enigmática? Seja qual for a opção interpretativa, o leitor continua a ter matéria bastante para se interrogar. O autor torna-o parte ativa da novela desde o início, ao lançar-lhe o desafio: «quem quiser, tire as conclusões».

Referências

LOPES, Óscar. “Mário de Sá-Carneiro”, Entre Fialho e Nemésio. In: **Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea**, v. II. Lisboa: IN-CM, 1987.

MORÃO, Paula- “Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro”. In: **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.117/118, p. 67-73, 1990.

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6038>

SÁ-CARNEIRO, Mário de, **A Confissão de Lúcio. Narrativa.** Ed. de F. Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Cartas a Fernando Pessoa**, v. I. Lisboa: Ática, 1958.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Trad. M. Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

Recebido em: 19 de setembro de 2014.

Aceito em: 23 de novembro de 2014.