

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO SOB A MIRA DO HOMOEROTISMO

José Luiz Foureaux de Souza Júnior
Universidade Federal de Ouro Preto

Para Rogério Miranda de Almeida,
Amigo que primeiro me conduziu pelas veredas literárias.

RESUMO

Apresentação de perspectiva renovada de leitura do poeta português. Exercício de leitura crítica da Literatura Portuguesa, considerando parâmetros do comparatismo, na perspectiva aberta pelo olhar homoerótico, como um olhar diferenciado para a leitura da literatura.

PALAVRAS-CHAVE:

Sá-Carneiro; leitura; homoerotismo; comparatismo; narrativa.

ABSTRACT:

Presentation of the renewed prospect of a Portuguese poet's reading. Critical exercise of Portuguese Literature's reading, considering comparative parameters in an open perspective of the homoerotic gaze, as different view to the reading of Literature.

KEYWORDS:

Sá-Carneiro; reading; homoeroticism; comparativism; narrative.

O sentido ou, se preferirem, o escopo da busca da literatura moderna é substituir a instância da realidade (ou instância do referente), álbi mítico que dominou e ainda domina a ideia de literatura, pela própria escritura, não como “forma” pura, como foi concebida por uma estética da arte pela arte, mas, de modo muito mais radical, como único espaço possível de quem escreve.

BARTHES, Roland, *O rumor da língua*.

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

Corro em volta de mim sem me encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...

Um disco de ouro surge a voitar...
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...
SÁ-CARNEIRO, Mário de, “Álcool”. In: *Dispersão*.

Ao analisar *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, julgo necessário lembrar inicialmente que o autor de *Dispersão* foi dos mais ativos participantes do *Orpheu*, grupo que buscou acompanhar os movimentos artísticos e literários vigentes contemporaneamente em outros pontos da Europa. Publicou revista de mesmo nome. Foram diretores da revista: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. A partir do segundo número do periódico, na realidade o último publicado, *Orpheu* pretendeu – ou dizia pretender – apenas uma classificação de revista literária identificada por seu elevado nível artístico conjugando: desejo de brilhos inéditos e consciência da necessidade de qualidade intrínseca da obra literária. Como sustenta Maria Aliete Galhoz, a proposta levou os novos autores ao desafio de uma originalidade espetacular e mergulhou-os no entusiasmo delicioso de escandalizar o respeitável lepidóptero burguês prazer normal nessa geração marcada pelas tendências futuristas que pretendiam usar uma linguagem extrema e estranha, questionadora dos valores burgueses.

A opinião pública repeliu, por instintiva defesa, aquilo que lhe quebrava a linha tradicional de entendimento e lhe exigia participação ativa. Essa expectativa de participação destoava da tranquilizadora visão estética vigente na época, para quem o leitor teria apenas um papel passivo, de acordo com o conservadorismo português de então. A produção afirmada e insólita de *Orpheu*, aliada a prevenções e mal-entendidos, recebeu assim o repúdio dos leitores que, sem se aprofundarem no seu conhecimento, associaram-na à loucura e ao desvario, num sobressalto disfarçado de riso. Ou então, entendeu a revista como atuação política, tendo sido Sá-Carneiro o colaborador mais castigado pela opinião pública.

A primeira crítica publicada sobre *Orpheu*, em tom negativo e censório, tinha apenas a intenção de escandalizar e via nos seus organizadores/participantes, “rilhafolescos”, doidos com juízo. Projetada como arte independente, dentro do princípio de não ter princípio algum, *Orpheu* exigia coerência interna das obras que publicava; valorizava os seus significantes e sua organização, sua construção textual. Na verdade, portanto, toda atitude criticada nos integrantes do grupo derivava principalmente de sua preocupação confessa de não fazer senão arte, princípio da sua coesão como projeto.

Essa arte que quer ver reconhecido o seu estatuto de arte, que usa a emoção, mas ao mesmo tempo dela se distancia, em busca de elaborá-la conscientemente, não era coisa nova em literatura. Especificamente no romantismo alemão, essa preocupação apresentou-se como característica da criação que se queria reconhecida como arte, o que significava marcar-se como o lugar ideal do encontro do tudo e do nada, do verdadeiro e do falso, do

eterno e do efêmero. Sintetizar essas contradições, o que seria também uma preocupação do Futurismo, indicava oscilação constante entre subjetividade e objetividade e marcava distância entre autor e obra.

Ao desnudar os processos utilizados na elaboração do texto, ou ainda, ao usar elementos que testemunham ser ele resultado de um trabalho consciente de criação, essa literatura fala de si e de seu tempo, mas, simultaneamente, não diz o que diz. Pode comover ou escandalizar o leitor com o enunciado que lhe apresenta e que retrata o mundo em que ele vive. Mas ao romper declarada ou sutilmente a ilusão da representação da realidade, valoriza a arte com que elabora o seu texto, e também o seu receptor, visto como coprodutor, de quem dependerá afinal a existência da obra.

A confissão de Lúcio, publicada pelo poeta em 1914, um ano antes do aparecimento do primeiro número de *Orpheu*, é narrativa que parece apresentar, através da fragmentação, a existência de questões que ficam sem resposta: repetição de silêncios intervalares, espelhamentos intertextuais, como forma de dar consistência a essa outra voz, consciente de que tudo aquilo é material com que se constrói a obra de arte, cuja linguagem é plástica, maleável, criadora de um sentido provisório, impossível de fixar.

As várias funções exercidas pelo narrador (Lúcio) na história – ele é, ao mesmo tempo, personagem narrador e receptor de outras obras – indicam a ambiguidade, inerente à linguagem, em que o significante desliza constantemente sob o significado, tornando impossível o estabelecimento de qualquer sentido definitivo. Indicam também que o reverso (complemento?) da criação é a destruição: Lúcio destrói, no fogo, sua peça *Brasas*; Ricardo mata Marta, sua criatura, o final da obra da americana coincide com a sua morte.

É interessante atentar, nesse sentido, para enigmas irresolúveis do texto: Lúcio teria habitado uma prisão ou um manicômio? A apontada semelhança entre o juiz que o interrogara e o médico que o tratara de uma febre cerebral não indicaria que um deles (ou os dois) seria inverossímil? Marta teria mesmo existido, ou seria apenas criação ficcional que camuflaria um relacionamento homoerótico entre Ricardo e Lúcio. Como se explicaria o desaparecimento dela, simultâneo à morte de Ricardo de Loureiro? Seria preciso atentar especialmente para o fato de Lúcio ser personagem que narra sua história a partir da memória sempre posta em questão, mas seria também escritor de novelas, autor de peças de teatro e crítico de arte, espectador privilegiado do processo criador de outras personagens.

Estaria sugerido aí que a novela é criação ficcional, elaboração de linguagem, sem estatuto de verdade, desmistificando o sentido absoluto dessa obra, ficando como registro da existência de um grupo diferente, em que a amizade era um valor supremo, o que era realidade para o grupo de Orpheu. Seria, por isso mesmo, relativizado o próprio conceito

de amizade, vista então como impossível de ser vivida de forma a satisfazer o sujeito, o que pode ser trágico exatamente por lembrar a impossibilidade de realização integral dos desejos.

Atente-se, na novela, para os seguintes elementos que concorrerem para desmistificá-la como mimese e representação, acentuando seu caráter de produção de que deve participar o leitor: constante preocupação com os temas da representação, da criação, do fingimento; presença de máscaras, espelhos, duplos (não seria Ricardo de Loureiro um duplo de Gervásio Vila-Nova, e não seria Marta um duplo de Ricardo de Loureiro?); preocupação do texto com reduplicação, desdobramento e ruptura da ilusão; fragmentação do enunciado, que poderia ser visto como mais um sinal de sua artificialidade, de seu caráter de ficção. Uma dessas “impossibilidades”, apontadas a partir de um exercício de leitura, é a do homoerotismo. Todos os procedimentos narrativos e, mais, a recepção censória da crítica da época, apontam para esse “clima” favorável à leitura desse tópico.

Ao desnudar os processos utilizados na elaboração do texto, ou ainda, ao usar elementos que testemunham ser ele resultado de trabalho consciente de criação, essa literatura fala de si e de seu tempo, mas, simultaneamente, diz mais do que escreve. Pode comover ou escandalizar o leitor com o enunciado que lhe apresenta e que retrata o mundo em que ele vive. Entretanto, ao romper declarada ou sutilmente a ilusão da representação da realidade, valoriza a elaboração do texto e seu receptor, coprodutor, de quem dependerá afinal a existência da obra. Assim essa literatura pode ser lida como tragédia do sujeito, ser de desejo, que não consegue realizar ou permanecer na realização de seu próprio desejo. Lembre-se, especialmente, que finalização, leitura, representação ou execução de obras de arte, na narrativa, coincidem com acontecimentos fundamentais do seu enredo, de forma a deixar no leitor a impressão de correspondência entre obras concluídas na diegese e episódios narrados ou, mais ainda, dúvidas quanto à verossimilhança dos fatos.

As várias coincidências ou espelhamentos, presentes no texto, parecem confirmar essa ideia de que a obra se dobra sobre si mesma, utilizando seus próprios elementos como material de sua própria construção: veja-se a “orgia de fogo” da americana, com sua ideia de “voluptuosidade da arte”, que é simultânea ao encontro de Ricardo e Lúcio; a conclusão da obra de Ricardo – *Diadema* – que coincide com a união de Lúcio e Marta e, embora se configure como triunfo maior, representando metaforicamente a solução encontrada pela personagem para o problema de seu relacionamento afetivo, pode ser vista como registro do esforço e do tempo despendidos pelo “autor” na elaboração de sua obra. Veja-se ainda o título *Brasas*, que poderia referir-se ao relacionamento dos dois amigos, mas também ao calor e ao entusiasmo de uma obra que pretendia valer por si, independentemente de seu valor de mercadoria, determinado por uma sociedade interessada apenas no aspecto comercial da arte. Sem “tematizar” explicitamente o homoerotismo, em tudo e por tudo,

os elementos metafórico-composicionais da novela alimentam essa possibilidade, a partir do mais genuíno desenvolvimento da narrativa finissecular.

Lembre-se ainda de outras histórias contadas ou obras criadas pelas personagens e encaixadas *en abyme*, no plano da narrativa, nela funcionando como espelhamentos que, junto às ideias de máscara e de duplo, sinalizam a divergência entre diferentes planos da novela, que é apresentada assim numa perspectiva de jogo e de ambiguidade. Entre elas estaria a história tetricamente romântica contada por Gervásio Vila-Nova, artista que teria sido raptado aos dois anos de idade, cujos pais não podiam ser identificados com certeza. Estaria incluída também a narrativa de Ricardo, de seu encontro com duas moças gentis em Paris. Estariam até histórias não contadas, como a da vida anterior de Marta e do seu casamento com Ricardo de Loureiro. Estariam ainda histórias torpes do amigo de Raul Vilar, com seu desvendamento da vida íntima dos companheiros. Aparece, mais uma vez, quase como sugestão, a possibilidade de leitura do homoerotismo, ainda que sob o influxo de uma “triangulação”, necessária para a liberação do veto moral finissecular, sobre o “amor que não ousa dizer o seu nome”.

Em *A confissão de Lúcio*, há uma voz que diz “não” ao enunciado do narrador, desvelando a enganadora retórica com que o seu discurso é construído e o caráter instável e reversível de suas afirmativas, que se constituem como ficção. Embora envolva o leitor na trama construída, a obra fornece-lhe sinais de que faz paródia de si mesma na medida, por exemplo, em que apresenta um narrador com consciência de ser também primeiro leitor, que se permite comentar e fazer digressões acerca de possíveis dúvidas sobre o que narra, ou marca sua construção com imensos vazios num convite à participação do receptor. No texto da novela, a narrativa não estabelece “um” sentido. Ao oscilar entre mimese e produção, entre comunicação e representação, ela acabaria por atribuir ao dito apenas um valor parcial e provisório, revelando-se assim como ato discursivo elaborado a partir dos pressupostos que, apesar de sua superfície tradicional, acabam por emaranhar-se em profundidades outras, até subversivas, uma vez que instituem a leitura como operador desse mesmo ato. A narrativa, em seu perfil metafórico, funciona, então, como sustentáculo do que, superficialmente, deseja recalcar.

A novela é estruturada em função do “eu” narrativo, ou seja, apresenta ponto de vista interno. O narrador subjetivo é acusado de homicídio, com todas as provas circunstanciais bem apresentadas. Mas só narra os episódios após o cumprimento da pena, que foi de 10 anos, desenrolando-se então um fio narrativo bastante complexo: na festa da “americana louca”, fica marcado como que um clímax da alucinação sensorial, tensa, mas não é mais que um episódio que forma sinais exteriores de uma impossibilidade entrevista; alegoria traduzida no “triângulo” do autor da “confissão”, o eu do narrador, Ricardo de Loureiro e Marta – triângulo condicionado apenas ao sujeito que se define

como incompleto e o círculo que se fecha e recomeça. Refaz-se a aventura de percorrer, de novo, o reconhecimento de um elo entre o eu, percebido, e o Outro, adivinhado; aceitando o perigo de confundir limites proibitivos de ambos, reconhecendo-se como morto que persiste, constituindo-se o desejo de que fala a própria narrativa. Como se pode perceber, as questões do inconsciente, motivadas pela análise da teoria freudiana, aparecem com complexidade inquestionável. Na verdade, deve-se ainda acrescentar que, no escritor, herdeiro do Simbolismo, a produtividade estética está centrada num processo de criação realmente instigante, pois tanto oferece questões ligadas à psicanálise, como resvala no Decadentismo finissecular.

Importa aqui, entretanto, voltar certo olhar para *A confissão de Lúcio*, novela cujo enredo se aproxima do existencialismo incognoscível, de forma extremamente única e original – no quadro da literatura de Portugal. Em verdade, a narrativa se organiza de modo descentrado, com elos obscuros e ambíguos, de tal maneira que a crítica tem procurado explicar o triângulo Lúcio-Marta-Ricardo em função, exatamente, da teoria do duplo, sendo Ricardo o Outro de Lúcio e ficando Marta no meio, como ponte de ligação ou de conexão. Nesse sentido, uma poética do sujeito poderia ser considerada como aquela que é construída pelo discurso narrativo da novela de Mário de Sá-Carneiro. Esse discurso, por sua vez, abre espaço para uma leitura do homoerotismo.

Sá-Carneiro se empenhou na busca de um significante novo, não apenas por deliberada tensão, mas, sobretudo, pela ruptura com o modelo já institucionalizado da narrativa naquela época, o modelo romântico-realista que se projetou no segundo quadrante do século XIX. Tal modelo de narrativa centrada, com princípio, meio e fim, incapaz de ultrapassar os limites do “código narrativo”, desarticulou-se por completo na ficção novelística do escritor português, de tal forma que sua complexa obra de ficção continua aberta a novos estudos. Samuel Beckett, em seu livro *O inominável*, diz qualquer coisa a respeito da necessidade de “continuar”. A ideia de continuidade no/do trabalho de criação parece ecoar na leitura de *A confissão de Lúcio*, novela que embaralha, com maestria, noções de autor, narrador e personagem, convidando o leitor a pensar, também, acompanhando Rimbaud, na questão recorrente na obra de Mário: a “questão do sujeito”.

Entendido como “um outro” (“Je est un autre”, dizia Rimbaud), o sujeito em Mário de Sá-Carneiro e, em especial, em *A confissão de Lúcio*, parece dizer, desde o início, que é necessário deixar-se perder, que é preciso continuar, que não se pode continuar, mas que, no entanto, vai-se continuar. Continuar o quê? Continuar sua confissão, continuar sua narrativa, continuar a demonstrar sua inocência, continuar o relato de sua verdade. O narrador-personagem adverte o leitor sobre a insistência na continuidade, ainda que esta se recubra de certa inverossimilhança. Sobretudo quando esta se faz constante, conclui-se mais tarde, ao finalizar a leitura. Por outro lado, é também da continuidade de uma “vida

após dez anos de prisão” que essa confissão fala. Da continuidade de uma estranha vida, pois que esse sujeito já se declara, de antemão, como morto “para a vida”, o que leva o protagonista a viver em constante impedimento de sonhar, sem esperança, “coisa alguma desejando”. Este é o primeiro parágrafo de um prólogo que parece ter a finalidade de situar o leitor nessa dimensão estranhamente familiar em que a história se passa, assinalando já a presença da morte e, mais especificamente, da morte do sujeito que ali se confessa. Na perspectiva que escolhi para desenvolver essas “especulações”, a morte é também dupla, pois aponta para aquela que é enunciada no enredo e a que é “imposta” pela crítica. Morte dupla que alegoriza o duplo recalçamento do homoerotismo, uma vez aceito o protocolo de leitura. Este, por seu turno, exige a consideração de um triângulo – Lúcio-Marta-Ricardo – como única saída para o veto imposto pela moral burguesa à “confissão”, como já referido aqui.

Para além dessa morte, é preciso continuar, diz o narrador. Para além dessa morte, é preciso continuar a confissão. Para além dessa morte, é preciso continuar a leitura. A que outros acontecimentos a leitura pode levar o leitor a se deparar? Com a morte de Ricardo de Loureiro, que determina o desaparecimento de Marta e, por sua vez, a morte em vida de Lúcio, a morte real é apenas um sonho mais denso:

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 já não me sou*. E até a morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... *A morte real* – apenas um sonho mais denso... (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 163-164)

Num sonho menos denso, sabe-se de outra espécie de morte – de que esse texto fala. Esse é o acontecimento que constrói a narrativa de Mário de Sá-Carneiro, a “confissão” de Lúcio. Esse é o acontecimento que se constrói no ponto mesmo em que o destrói, em que faz morrer o sujeito. Ponto morto, o sujeito é esse “ponto de verdade” impossível – “inverossímil”, Lúcio dirá – em torno do qual todo o texto gira:

Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverossímil – *embora verdadeira*. (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 164)

É sabido o quanto a questão da verdade é fundamental nessa novela de Mário de Sá-Carneiro, mas o que talvez essa novela de Mário acrescente de verdadeiramente inovador diga respeito exatamente à conexão entre o sujeito e a verdade, elementos que

são vislumbrados exatamente ali onde faltam, onde não se encontram. Esse movimento paradoxal, em torno do qual parece girar toda a trama narrativa de *A confissão de Lúcio*, constitui-se exatamente no movimento fulgural do sujeito, tal como o compreende a psicanálise.

Radicalmente distinto do sujeito cartesiano: esse sujeito “ex-siste” a partir do acontecimento e não como causa deste. É apenas na instância do discurso que pode ser vislumbrado, através do jogo de significantes que o engendram. É exatamente essa a concepção de sujeito que é encontrada na novela de Mário de Sá-Carneiro. É exatamente a partir de um acontecimento, de um evento – de um lance de dados que não abolirá o acaso –, que esse sujeito se constitui. A emergência desse sujeito, a partir de sua própria morte, ou, em outras palavras, seu aparecimento na cena discursiva, exatamente a partir de seu desvanecimento, é passível de ser associada ao desejo erótico que no “triângulo”, articulado na/pela narrativa, beira as raias do homoerótico: limite recalcado pela moral vitoriana, pela crítica mais canônica. Ora, sabe-se o quanto *A confissão de Lúcio* tem a dizer sobre essa “hiância primitiva do sujeito” – da ordem do “erótico” – e sobre a constituição imagética de um suposto “eu”.

É a própria trajetória do enredo, aquela que é dada desde o início da novela, que dirá o quanto essa aparição de um “eu” se aproxima da morte. Afinal, a existência de Lúcio parece reduzir-se a isto: à “invenção” de Marta, à sua duplicação em Ricardo, para depois (só depois) encenarem-se as mortes de ambos, a partir da qual Lúcio emergirá como sujeito. Não é à toa que esse sujeito, supostamente autor de um “crime passionnal”, vê-se, ao contrário, atropelado pelos acontecimentos que o assolam:

Demais, devo confessar, após os acontecimentos em que me vira envolvido nessa época, ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente. Era o esquecimento, a tranquilidade, o sono. Era um fim como qualquer outro – um termo para minha vida devastada. (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 17-18)

Despedaçamento, devastação. É assim que o sujeito, depois de sua morte, se apresenta. Não exatamente como lugar vicário, como hiância, como vazio, mas como percurso em direção a esse vazio: despedaçamento, devastação, dispersão – feliz coincidência com título homônimo do autor! Do esfacelamento ao vazio absoluto, tal percurso se desenha. Da modernidade à contemporaneidade, a noção de sujeito ganha em vazio, ganha em hiância, em sua dimensão de engendramento de significantes. É preciso, antes, que esse sujeito se destitua de toda e qualquer essência, que ele se despedace e se disperse, pela fragmentação ou pela multiplicação. Nesse sentido, a obra de Mário de Sá-Carneiro é exemplar por sua queda vertiginosa, pela estrutura abissal de sua obra e por essa encenação pontual da morte que determina o surgimento do próprio sujeito.

Pode-se considerar como acertada a ideia de que o suicídio de Sá-Carneiro se encenou em sua obra. O que talvez até hoje cause espanto é que esse suicídio, demasiadamente ficcional, tenha atravessado a esfera da ficção e se tenha feito encenar naquilo que o autor ironicamente chamaria “a vida”. Talvez por isso, por essa morte tão reiterada e ficcionalmente encenada em sua obra, Mário de Sá-Carneiro tenha sido capaz de fazer emergir, em sua poesia e em sua ficção, esse quase sujeito do inconsciente, sem intimidade, sem essência, sem corpo, sem substância: portador de um tempo outro, de uma lógica outra, mero efeito de significantes. Intervalar, o sujeito aguarda sua queda, sua morte definitiva. Entre duas mortes, aquela que ele encena em sua obra e aquela encenada na vida – aquela em que o sujeito se constitui e aquela em que o sujeito se dissipa definitivamente –, eis o sujeito na obra de Mário de Sá-Carneiro: moderno com laivos decadentistas: anunciado, preconizado em sua obra.

Poucos livros têm destino similar ao dessa novela de Sá-Carneiro. A leitura requerida convida a uma aventura analítica e à necessidade de responder a algumas perguntas que talvez nem tenham respostas. Lúcio é narrador irônico ou desvairado? Como se explica a criação de Marta? Ricardo cria Marta para Lúcio ou para a sociedade? Numa escrita decadentista, excessivamente decorada de apelos sensoriais (veludos, cores douradas, perfumes, formas arredondadas, brilhos, vultos longilíneos), o leitor é levado a tentar decifrar a construção sofisticada da linguagem, permeada de detalhes preciosos e enigmáticos. Para além de todas as ilações imediatas, esses “detalhes” apontam para sensualidade, em nada usual; sensualidade que é marcada por veto moral explícito (já mencionado anteriormente); veto que sustenta num triângulo imaginado, desejado mesmo, que não podia ser “vivido” – não fosse a presença de Marta, vértice sintomático. O erotismo, que regurgita da crescente tensão sensual descrita, fala mais da aproximação entre dois amigos, não suportada nem mesmo no contexto parisiense finissecular, criada por Sá-Carneiro.

Instância signíca, fundamental neste texto, a questão do foco narrativo impõe-se, apontando para superposição de espelhos e máscaras. O narrador explícito (Lúcio) subentende o autor implícito (Sá-Carneiro), numa clara insinuação, já no título, da ideia de duplo. Nessa direção, o foco em primeira pessoa possibilita instaurar um processo de substituição e reflexo do sujeito real pelo sujeito fictício, como sugerem algumas situações do enunciado. Vale assinalar que o provável suicídio de Ricardo desencadeia curto-circuito entre o suicídio do adolescente Tomás Cabreira, o amigo de Liceu, e o próprio suicídio de Sá-Carneiro. As cartas trocadas pelo autor da novela e o poeta-chave da modernidade lusitana é um testemunho cabal do “espírito” que marca a narrativa da novela.

O espelho poliédrico, em que se projeta o narrador, detona um processo de

espelhamentos sucessivos (trata-se de uma novela), representados pelas personagens que funcionam como recortes/aspirações de sua própria identidade, metáfora da condição humana como um todo. É sabido que, com a moderna filosofia e a superação do *cogito* cartesiano, o conceito de sujeito passou por profunda reavaliação: o sujeito não é mais uno, inteiro, coerente, harmonioso, mas rede, simulacro de identidades. Confissão é também con-fissão, fissura do sujeito, separação, “fissão” simultânea entre as representações signílicas que o sujeito erótico projeta sobre si mesmo, como representações de desejo.

O caminho percorrido pelo sujeito em busca do “Outro” supõe atravessar o fogo. Nesse sentido, trata-se de novela signílica, em que o elemento ígneo (de fogo) está presente numa das refrações do narrador, o poeta Ricardo de Loureiro, autor de *Brasas*. Não é demais observar como a metáfora do fogo está presente ao longo do relato (Ricardo chama a festa da americana de “a orgia do fogo”, Lúcio escreve peça teatral intitulada *A chama*, com provável sugestão de liberação da sexualidade. O “eu” disperso multiplica-se em inúmeros espelhos: Gervásio, Ricardo, Sérgio, Marta, sujeitos vários, construídos através da linguagem. Gervásio, o escultor que cria formas, servirá de eco às várias representações nas quais o narrador se projeta, como o eco de seu nome conota o vazio da sexualidade de Lúcio, porque ainda não tocado pelo grande enigma.

O espelho é ainda estratégia que possibilita o ingresso no maravilhoso, no fantástico, na morte. Gervásio, sempre vestido de negro, revela-se sujeito em dolorosa modificação e o eco de seu nome indicia vazio, carência, falha como sintoma, enigma. Todos eles chamuscados pelo desejo erótico, que envolve em suas labaredas aquelas que seriam as mais contundentes das relações que o princípio da homosociabilidade explicita e dinamiza, e o discurso de um certo decadentismo sufoca, recalca. Ricardo, autor de *Brasas*, representa o poder das palavras que indiciam a purificação/liberação pelo fogo. Seus traços físicos efeminizados pelo narrador, seu medo dos arcos, sua identidade esgarçada, apontam para o devir-mulher, que terá em Marta sua melhor imagem. Ricardo exemplifica a energia sexual convertida em energia estética, a arte encarada como jogo, estratégia, sedução e ritual. Marta, parcela feminina de sua identidade, é essa mulher misteriosa que foge, desaparece, evade-se pelos cantos da sala, condensa-se no além, não é mais que um recurso linguístico, um significante usado para nomear o jogo entre mulher e morte – Marta é um anagrama de matar. É nesse mesmo movimento que o triângulo erótico se desenha para um leitor mais atento que aquele que se consola com os embalos dos tormentos decadentistas, tão visualmente sensuais e sedutores.

Sá-Carneiro, nessa novela, esmera-se em desenvolver pequenas e breves confissões especulares, duplicadoras de sua confissão maior. Ao se referir ao círculo de amigas da americana, Gervásio confessa sua ternura por eles. É Ricardo quem indicia a Lúcio a fragmentação do eu ao lhe revelar seu drama afetivo, amar pessoas do mesmo

sexo, seus medos e obsessões, a amizade como sentimento misto de ternura e posse: “Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 71) Fica explicitada, aqui, a marca que o homoerotismo impõe ao discurso revelado pela narrativa na/da novela de Sá-Carneiro. A necessidade – quase condição *sine qua non* – de mudança de sexo, para a efetivação da relação afetiva – homoerótica – entre os dois amigos, que reclama uma realização definitiva, deixa entrever a assinalada tarja homofóbica, que a triangulação afetiva, já renunciada, acaba por impor.

A sucessão de máscaras atende à urgência de esconder, camuflar, o homoerotismo, alvo de milenar interdição cultural. A ambiguidade da morte de Marta é a mesma da morte de Ricardo. Símbolo central de permanência em si mesmo, como Narciso, Lúcio cria, a partir dessas confidências, sua pretensa e ambígua confissão, como estratégia para compreender-se como sujeito. Sujeito em processo de fragmentação, sujeito disperso que se abre para o encontro com o outro. Nessa obsessão, a própria paixão pela cidade de Paris explicita traço revelador de seu homoerotismo, na medida em que encobre sutil alusão a Páris, o homem que protege Helena no mito grego:

Quando depois regressei à capital assombrosa, a minha ânsia foi logo de a percorrer em todas as avenidas em todos os bairros, para melhor a entrelaçar comigo, para melhor a delinear... O meu Paris! o meu Paris!!! (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 59)

A confissão de Ricardo transporta a intriga para os domínios do interdito, do segredo, do mistério, da esfinge, maneira cifrada de nomear a necessidade de se criar uma justificativa social e moral para a relação homoerótica. Ricardo cria, então, Marta. Essa criação resolve, a seu modo, o dilema de Lúcio, nas dúvidas sobre a natureza do relacionamento entre os três, por um lado. Por outro, resolve, na esfera do narrador, o problema da explicitação do homoerotismo na relação de Ricardo e Lúcio. A narratividade é a responsável, na “pele” do narrador, pelo equacionamento “satisfatório” de um problema quase insolúvel, para a moral da época. Note-se que Lúcio é simultaneamente protagonista e narrador do relato ficcional: sua confissão é que engendra a narrativa.

A linha que separa sujeito e mundo, que confere identidade, que consolida a existência na semelhança de uma câmara escura, é a mesma que torna possível a existência desse “Outro”, que traça para o sujeito o contorno dos objetos no mundo visível, que faz dele um desenho, objeto de desejo. Se essa fronteira se enfraquece, se acontece um regresso (regressão?) à situação infantil e primitiva de indiferenciação e continuidade com o exterior, as representações tendem a se tornar pouco nítidas, seus limites se borram, objetos tendem a se fundir uns com outros. A totalidade das formas caminha para uma subordinação das partes ao todo e uma continuidade das formas umas nas outras. Assim

é o universo ficcional de Sá-Carneiro: mundo de brumas policromadas, em que todas as formas se esboçam e têm grandes extensões de território comum com outras formas. Suas personagens se sobrepõem, gestos de uns transformam-se em gestos de outros, ações de uns trocam-se em ações de outros, atributos de um tornam-se atributos de muitos. As diversas obras de Sá-Carneiro comunicam-se entre si e com a vida real do autor, que se estabelece entre elas numa rede complexa de relações, um tanto semelhante ao sistema de vasos comunicantes: cadeia de significantes.

A arte de Mário de Sá-Carneiro, em sua totalidade, incluídos aí seus contos e novelas, sua poesia, cartas que escreveu a Fernando Pessoa, e suas atitudes de artista completo – que não aceita distinguir a arte da vida – revelam modo particular de tratamento da linguagem que, embora presente em outros autores e obras, alcançou o paroxismo na dicção do autor referido. Sá-Carneiro lida com uma concepção de linguagem que desconhece a distinção entre o eu e o mundo, que faz com que a experiência própria seja vivida como se fosse de outro. Em outras palavras, a experiência do sujeito projeta-se como experiência do outro, pela linguagem. A ausência de distinção entre a subjetividade e o mundo exterior resulta nisto: a possibilidade de um drama da consciência projetar-se como algo exterior, sob forma de narrativa ficcional. A continuidade que se estabelece entre as várias obras do autor e a continuidade entre a arte e a vida transformam-se, na interioridade da obra, em outra forma de continuidade, a continuidade entre as diversas partes de um todo desejado.

A obra ficcional de Mário de Sá-Carneiro parece empenhada em refletir sobre o estatuto ficcional e o caráter de representação inerente a todo discurso literário. A finalização, leitura, representação ou exercício de obras de arte, na narrativa, coincide com acontecimentos fundamentais do seu enredo, de forma a deixar no leitor a impressão de correspondência entre obra concluída e episódio narrado ou, mais ainda, a dúvida quanto à verossimilhança dos fatos, vistos então apenas como retalhos anexados sem que se forme um todo coerente, ou demonstrações da artificialidade da obra concluída, que procura assim tornar claro seu caráter de ficção. Nesse sentido, os relatos que se encaixam “em abismo” n’*A confissão de Lúcio – Diadema, Brasas e A chama* –, como já assinalado aqui, investem-se do caráter de representação da representação, na medida em que funcionam como signos duplicadores dos fatos na narrativa.

O estudo etimológico dos nomes das personagens revela detalhes interessantes. Uma das marcas básicas de *A confissão de Lúcio* parece ser a profusão de luminosidade, aliada às modulações do fogo e às metáforas relativas à luz. Estas parecem ser inversamente proporcionais ao principal distintivo de Lúcio: a identidade nebulosa, indecisa, penumbral. O nome Lúcio funciona como contraponto da personagem que não corresponde às propriedades características da luz, antes contradiz, negando-as. Interessante é ainda

notar que da raiz latina, *lux, lucis*, derivam ainda lucidez e Lúcifer, este o anjo da luz que se torna príncipe dos demônios. Lúcio e Lúcifer parecem assim entrecruzar-se: partícipes da mesma chama, parceiros do mesmo poder. O nome Ricardo origina-se do alemão e significa “poderoso, rico (*rich*) e forte (*hard*)”. Nessa mesma acepção, destaca-se o sentido de príncipe, senhor de força, isto é, refere-se a características ligadas àquele que se torna forte pelo poder. Analogamente a Lúcifer, príncipe das trevas, Ricardo detém a mesma força, o mesmo poder. Gervásio, vocábulo que também deriva do alemão, indica aquele que é “potente, impetuoso (*vas*) na lança (*ger*)”. Também o nome Marta, derivado do arameu, significa “senhora”. Tanto Lúcio (claramente associado a Lúcifer), quanto Ricardo, Gervásio e Marta carregam no nome a marca de um poderio, detentores que são de posições de mando. Pode-se constatar como através desses nomes que se espelham, vai se constituindo uma espécie de ciranda de duplos, encaixados uns nos outros.

A relação de Lúcio com o fogo parece constituir-se na principal cadeia significativa da narrativa. Ricardo possui voz de “fios de ouro e lume”, capaz de arrebatrar e seduzir Lúcio. A imagem do artista na narrativa é a de um ser “luminoso, luzente” que carrega o fogo dentro de si. Daí a peça teatral escrita por Lúcio denominar-se *A chama*. Gervásio Vila-Nova caracteriza-se por ser “todo fogo! todo fogo!”. Ao final da narrativa, Lúcio lança a peça *A chama* às chamas, numa tentativa de pôr fim ao processo de representação desencadeado pela escrita. Lançando-a ao fogo, ele parece ter a ilusão de estancar o processo de significância. Marta tem um rosto “talhado em ouro” e, ao morrer, ela se extingue como uma chama. Ricardo morre atingido por uma arma de fogo.

O artista é o veiculador de um discurso em chamas, por possuir voz esbraseada e ideias afogeadas, e por fazê-las existir em letras de fogo ou brasa. Reforçando com a repetição: *Brasas* é o nome do livro que Ricardo de Loureiro escreve no curso da narrativa, atestando a relação especular contida no binômio brasas/chamas. Duplicação do par Lúcio/Ricardo? Geralmente, fogo é associado à força. Prisioneiro, foragido do mundo, Lúcio não vive, apenas vegeta: morto-vivo – sombra ambulante, como o narrador se autocaracteriza. Ao concluir a narrativa, afirma: “Permaneci, mas já não me sou. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real – apenas em sono mais denso...”. (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 164) Quem sabe não viria daí a insistência nos signos tradutores de vitalidade, capazes de afirmar a luz na tentativa de afastar as sombras do passado?

A presença marcante da luz afirma, destaca e recorta Lúcio sob um pano de fundo obscuro, ambíguo e indefinido. Essa moldura parece constituir-se em signo da própria narrativa, que flutua num campo de incertezas e indecidibilidades. Ao desdobrar-se em várias identidades, compondo uma teia de duplos, Lúcio/Gervásio/Ricardo/Marta não seriam signos do próprio deslocamento do discurso, ao apontar para o sem

lugar do sentido? Com efeito, pode-se ler a história encenada em *A confissão de Lúcio* como narrativa do deslocamento de um sujeito que se irradia e se multiplica em várias identidades, movido pelo encantamento com a produção do discurso. Com isso, revela-se o grau de consciência, artifício e intencionalidade que preside a chama da escrita em Sá-Carneiro.

Um dos possíveis efeitos dessa escrita flamejante é a indecidibilidade: realização de uma narrativa tecida de forma ambígua cuja construção do sentido se afigura como tarefa impossível ao leitor. Pode-se considerar tal efeito como um dos atentados a favor da ruptura com o pressuposto pacto com o leitor. *A confissão de Lúcio* pode ser vista como exemplo desse procedimento narrativo. Em suas páginas, assiste-se a um conluio de vozes nos níveis do enunciado e da enunciação, trabalhando abertamente pela indecidibilidade. No enunciado, descobre-se a ação de uma voz que busca fazer um relato autobiográfico documental, em que certas incongruências acabam por incidir contra sua pretensão de ser cópia fiel da realidade. Na enunciação, considera-se a presença de sinais que se caracterizam enquanto piscadelas do autor implícito em busca de uma possível ênfase no caráter ficcional do que é enunciado ao leitor.

Em *A confissão de Lúcio*, o leitor pode quedar em posição privilegiada, se se atentar, inicialmente, para as palavras na voz enunciativa do narrador Lúcio. Este procura afirmar (ou insinuar) que suas lembranças, a partir das quais nasce o seu relato, estão sempre envolvidas por um “denso véu de bruma cinzenta”. Em seu “penoso” trabalho de recordar e narrar os fatos que constituem a sua “confissão”, Lúcio é perturbado (ou se diz perturbado) por providenciais lapsos de memória, por luzes e espelhos (diante dos quais “perfis se modificam”). Também o perturba um obsessivo mistério (“armadura, chama e rastro de ouro da minha vida”). Seu primeiro encontro com Marta, um dos pontos culminantes da obra, é narrado de forma intencionalmente bizarra e duvidosa, considerando-se as expressões modalizantes: “sem saber como”, “ainda hoje me é impossível dizer”, “creio que”, e os seus parênteses, onde confessa dizer a verdade “ainda quando ela não fosse verossímil”. Tal procedimento narrativo se repete na sequência final, em que tudo se torna incoerente, em meio a “vertigens” e frases “impossíveis”. O que mais perturbou o narrador Lúcio foi seu relacionamento com Ricardo e Marta:

Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo... mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; *ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?* Todo eu agora era dúvidas. Em coisa alguma acreditava. Nem sequer na minha obsessão. Caminhava na vida entre vestígios, chegando mesmo a rezear enlouquecer nos meus momentos mais lúcidos... (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 86)

A utilização de tais métodos de relativização conduz o leitor a várias interpretações

possíveis: Lúcio pode ser um narrador louco, criador de suprarrealidades; pode ser alguém que busca ocultar um relacionamento homoerótico, estabelecendo assim uma narrativa alegórica; ou, da mesma forma, alguém em busca de uma história descompromissada com verdades ou certezas absolutas, em que o mistério e a extravagância dariam o tom maior. O que se pode concluir a partir do enunciado, independente de semelhantes definições, é que esse texto não permite decisões ou afirmações: o leitor, instância que se (a)firma na procura de certezas e sentidos, é ludibriado nessa perspectiva, pois estará sempre em estado de dúvida.

Em *A confissão de Lúcio*, a voz enunciativa do narrador Lúcio, aparentemente, não está sozinha. Se a ela cabe o enunciado com que estabelecerá jogos de engano com vistas à elaboração de uma estranha e duvidosa confissão, a enunciação da qual poderá partir a revelação de todo o trabalho do narrador fica a cargo de outra voz, a voz do pressuposto “autor implícito”. A identificação desta voz torna-se possível a partir do momento em que o leitor consegue se desvencilhar da – poeticamente bem estruturada – retórica da voz narrativa. Daí pode atentar para determinados sinais presentes no texto. O leitor se depara com um código linguístico manipulado de maneira insólita; observa-se utilização exagerada de recursos não verbais; nota-se a busca por figuração inusitada, em perspectiva diferente e, até mesmo, irrealista; descobre-se ainda a utilização da *mise en abyme*, quando há referências a construções de outros textos literários, no caso, *Diadema* e *A chama*, obras que os autores Ricardo de Loureiro e Lúcio Vaz, respectivamente, escreveram no desenvolvimento da narrativa. Outro sinal considerável é o clima absurdo e caracteristicamente fantástico em que personagens surgem para, logo depois, desaparecerem sem vestígios.

“Onde” estaria a voz reveladora, responsável pelo desvelamento (possível?) da trama indecível tecida pelo narrador? A resposta é a exposição do que completa o caráter de modernidade apresentado pela obra. Se há um trabalho ilusionista no enunciado, há, da mesma forma, trabalho anti-ilusionista na enunciação, lugar por excelência da possível voz reveladora. O código diferentemente manipulado, a figuração inusitada, como também a percepção da *mise en abyme*, aliada ao clima fantástico, podem ser vistos como estratégias que se contrapõem ao ideal mimético clássico.

Essa voz, no plano da enunciação, considerada como a do autor implícito, buscaria, com tais estratégias, retratar não a realidade exterior, mas a realidade da obra, ou seja, a realidade dos mecanismos que compõem uma obra de arte. Com a utilização dessas estratégias, o autor implícito afirmaria o desejo de demonstrar ao leitor a existência de algo além de toda artimanha indecível levada a cabo pela voz do enunciado. Mais do que isso, buscaria chamar atenção desse leitor para a concepção da obra enquanto exemplo de exercício literário, de virtuosismo sensacionista, em que a obsessão por sentidos ou por

resoluções estaria em plano secundário.

A leitura de *A confissão de Lúcio* apresenta possibilidades de confrontação com o prazer da escrita experimentado pelo autor implícito, que é estendido ao leitor em sua recepção do texto. No episódio do desaparecimento e reaparecimento de Marta, pode-se observar o descompromisso com a realidade, a expressão da autonomia do autor enquanto artista e manipulador de linguagens. Este adquire, com a Modernidade, a possibilidade lúdica, ou seja, a de poder brincar com a realidade e não obrigatoriamente representá-la segundo os moldes clássicos tradicionais. Com a utilização do itálico que permeia o texto, atrair-se-ia a atenção do leitor para o absurdo, fundador de um *nonsense* paradoxalmente polissêmico, enquanto que as reticências demarcariam o campo para a ideação e imaginação do leitor.

Observa-se figuração insólita, em grande parte da narrativa, patenteando o exercício de fazer poético e demonstrando, como outras características, ser a obra o resultado de um trabalho de elaboração estética. Da mesma forma, a *mise en abyme* é o instrumento da enunciação que revela ser a obra o resultado de uma “construção”. Todas essas características parecem trabalhar em conjunto pela autorreferenciação, através da qual o autor implícito, senhor da voz na enunciação, afirmaria ser a obra um projeto ficcional compromissado não exatamente com a realidade exterior, mas primordialmente com a realidade interna da obra de arte.

Em *A confissão de Lúcio*, intensifica-se realce à insidiosa indecidibilidade moderna: podem-se buscar interpretações à elaboração feita pelo autor nos níveis do enunciado e da enunciação, mas não há como afirmar algo com certeza. Na confrontação existente entre autor e leitor, este sai invariavelmente derrotado. Principalmente se ele partir sempre em busca de verdades, certezas ou sentidos. Via alternativa possível é esquecer tais propósitos e se comprazer na percepção da indecidibilidade do texto. Percebe-se, assim, que a obra traz para si a função de expor o poder e a dimensão da produção literária, através da qual retrata a arte enquanto geradora de prazer, ainda que esse prazer apareça metaforicamente doloroso, na superfície do texto.

Todo ato de “confissão” deixa transparecer uma vontade de prestar contas, que pode representar, em maior ou menor grau, “culpa”, responsabilidade civil ou criminal que se quer expiar diante do outro. Geralmente, esse outro é constituído pela representação social a que o confessando, por vias diversas, integra-se, realizando um ato de *mea-culpa*, às vezes transvestido sob o rótulo de responsabilidade social. À primeira vista, assim poder-se-ia ler *A confissão de Lúcio*. Se o título já é indicial dessa vontade de autoexpição, inúmeros outros índices recortam a obra, pela voz do narrador-protagonista, dando-lhe a conformação de “documento”, como se pode ler já no início do relato: “A minha confissão é um mero documento”. (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 20)

Assim, abre-se o palco no qual se vai encenar o drama de Lúcio. No início, a tentativa e a vontade, entre frustrada e vitoriosa, de confessar um delito; no final, o fracasso e o desencanto de um crime deliberadamente arquitetado, confessado, mas que resulta inverossímil. Não fosse “ficção”, escaparia por entre os dedos do leitor a possibilidade de se envolver nessa trama bem urdida. O leitor faz parte de uma espécie de júri aqui: lugar de comprometimento pelo destino que não é mais o do narrador-protagonista, mas o de qualquer sujeito que, diante de um episódio, vê-se no exercício da sua condição de interventor, construindo, reconstruindo, configurando espaços de representação.

Nesse sentido, é relevante apontar a questão da representação em *A confissão de Lúcio*, salientando que a “realidade inquietante” que permeia toda a narrativa, a partir da dubiedade com que o narrador-protagonista focaliza e analisa o drama, é operador que desorienta a visão do leitor, obrigando-o a confrontar sua ilusão de referencialidade – seu campo de representações – que se tinha estereotipado nas relações entre diversos significantes eróticos articulados. A obra de Mário de Sá-Carneiro, ao problematizar “realidade inquietante”, aprofunda o questionamento acerca da representação muito além de simples dicotomia que separa o mundo da representação em polos tão extremos como “real” e “imaginário”. Também os próprios seres e coisas são apreendidos para além de sua constituição estabelecida mediante o código social, fugindo a uma gramática da realidade, enclausurando-a em sua própria tela, sacudindo-a em suas malhas.

Tal questionamento aflora na prosa de Sá-Carneiro, mediante agenciamento discursivo que faz interagir, num mesmo processo, a noção de sujeito que parece estar reiteradamente buscando sua constituição a partir de/e na linguagem, e sua própria produção discursiva. O sujeito vai selecionando objetos, que refletem em sua natureza, ou em sua característica singular, numa forma compósita de argamassa, de ligamento, que torna fulgurante, evanescente, sua natureza, pois que essa não chega a constituir-se como algo dado e preexistente à sua construção, quer como natureza/objeto, quer como signo já previsto no código da representação.

O narrador-protagonista da “confissão” parece tentar construir o que, em si, é desconstrução. Esses sintagmas de ligamento perpassam toda a obra. Como acorrentado por “fios de ouro e lume” o narrador-protagonista arrasta consigo o leitor. Ambos compartilham do sentimento errático por entre fios brilhantes, ofuscantes e pelo reconhecimento de “catedrais”, “claustros” e “mastros” quebrados em rumas... Chega a ser provocante o desafio de penetrar na simultaneidade desses significantes que, se tendem à construção, resultam no escombros da própria representação que não chega a se construir como permanência e continuidade, mas como coisas estilhaçadas, dispersas no tempo e no espaço. Na ânsia de tornar possível a captação do real, que se traveste em significantes do irreal, o narrador lança mão de sintagmas/significantes que se entreofuscam; como o

“globo”, as “transparências” e o “meteórico” que subvertem o espaço da representação, apoteotizando-o.

Ao assumir uma função predominantemente representativa, não predicada ou interpretativa, a narrativa da “confissão” representa um mundo como imagem mais completa do caos e do que não se pode explicar. Construído sobre restos de materiais sólidos, esse mundo configura realidade em simulacro, na qual tanto o material humano, quanto os materiais sólidos mostram-se como estilete e estilhaços de uma realidade – o drama do narrador, a sua morte – que não aconteceu, que é negada, mas que, uma vez confessada, torna-se verossímil. A grande questão tematizada, ou dramatizada, na escrita de Sá-Carneiro é precisamente a do sujeito na linguagem. Por conseguinte, é relevante observar o quanto a escrita da “confissão” é assinalada por um egotismo estetizante ou narcísico, sob o qual o sujeito, dilacerado, vai se desenhando por entre objetos fragmentados e quebradiços, ao mesmo tempo em que revela um novo modo de perceber e representar a “realidade”.

Não é demais retomar aqui o vetor do homoerotismo como operador a mais nessa rede de representações. Considerando que a novela explicita, nesses encontros e desencontros interpretativos, retórica discursiva marcada pela censura finissecular, o erotismo se constrói aqui, não apenas como associação imagética de uma sensualidade temática. Tão pouco, no movimento constitutivo de um sujeito-narrador que se confessa culpado de um crime que não chega a cometer, porque inverossímil. Esse erotismo, módulo da “aproximação” de Lúcio e Ricardo, homosocialmente aceita, queda-se quase inerte diante da triangulação imposta, de natureza homofóbica. A incompletude explicitada pelo advérbio “quase” abre espaço para essa tentativa de construir o caminho que aqui se delineou. Caminho que não quer chegar a lugar algum, mas que deseja marcar o próprio percurso com seu olhar diferenciado.

O entrecruzamento de aspectos operacionais para uma leitura da novela de Mário de Sá-Carneiro, como a que aqui se apresentou, trata, em última instância, de um primeiro passo na direção do estabelecimento de um “regime” do homoerotismo, enquanto sistema operacional possível para construção de um sentido outro para a narrativa. Em outras palavras, trata-se de sistema coerente de organização de toda uma série de critérios, a partir dos quais se constroem, se realizam e se interpretam as relações afetivas – ficcionalmente representadas, como no caso presente – entre pessoas do mesmo sexo, a partir dos quais se estabelecem implicações em todos as “ordens” da vida social. Esse “campo” minado, que é constituído a partir da leitura que se faz da ficção, está delineado por discursos e práticas que emanam de instâncias de poder, o que o faz emergir como tal, em sociedades e momentos históricos determinados, em parte, pela mesma leitura.

REFERÊNCIAS:

- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Anais da semana de estudos: Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses: FALE/UFGM, 1994.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- NUNES, José Horta. *Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil colonial*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. 2. ed. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Ática, 1973.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: english literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- _____. *Epistemology of the closet*. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 1990.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

MINICURRÍCULO:

José Luiz Foureaux é graduado em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1985); Mestre em Teoria da Literatura, pela Universidade de Brasília (1988); Doutor em Estudos Literários – Literatura Comparada, pela Universidade Federal

de Minas Gerais (1995); e Pós-doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense (2004); Leitor de Português, na Universidade de Zagreb, em Zagreb (Croácia, 2008-2010), membro correspondente do InBrasCi-MG (2008-2010). Atualmente é Professor Adjunto de Literatura Luso-Brasileira e Comparada, na Universidade Federal de Ouro Preto; membro do Conselho Editorial da *Revista Literatura e Debate*, do Curso de Pós-graduação em Letras, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (Frederico Westphalen); membro da Comissão Permanente de Pessoal Docente (UFOP). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Luso-Brasileira e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria, crítica, comparatismo, sexualidade, historiografia e leitura.