

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras



Vera Lúcia Viana de Macedo

Metáforas psicanalíticas na obra de Mário de Sá-Carneiro

Uma hermenêutica da morte em vida

Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino)

Orientador: Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira

Coimbra

2011

Dedicatória

Ao Doutor José Augusto Cardoso Bernardes,

Figura grata das Humanidades em Portugal, minha escuta e meu lume.

À Mena Namora, que com sua inteligência, generosidade e disponibilidade, me tornou possível acreditar na verdade e na bondade humanas.

Ao Ricardo Namora, homem solar.

À Isabela e Larissa, legando-lhes a determinação e a intrepidez da vóinha que as ama muito mais que a vastidão do mar, porque é amor infinito e incondicional.

Dedico sobretudo este trabalho

Ao meu orientador **Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira**, que me deu essa imensa honra de dedicar-me o tempo tão precioso, a apontar-me caminhos e, debruçado sobre um texto pobre, enriquecê-lo com suas opiniões, com muito zelo, com toda a gentileza e inteligência que lhe são peculiares, fazendo-me segura do que estava a produzir.

Mas sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...

Fernando Pessoa, *Carta a Adolfo Casais Monteiro*

Acho-me tranquilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado dum outro. 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 um sono mais denso...

Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*

Agradecimentos

«Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...». Eu tinha diante de mim esse Arco, um longo caminho a percorrer, Mas tantas vezes senti dificuldade em contorná-lo, em ultrapassar os obstáculos, em descobrir as pistas... E «a cada passo a minha alma é outra cruz» que eu carrego, impotente diante do portátil que exigia de mim, que pedia linhas que não vinham, interpretações que não saíam... E o Arco cada vez mais longe... Mas «o meu coração gira: é uma roda de cores», iluminado por tantos olhares que seguiam esta busca constante. E cada vez que eu desanimava, dizendo a mim mesma «Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...», um novo olhar me aconchegava no frio inverno, como a chávena de chá que o Jorge me levou naquela noite de um dos mais rigorosos invernos de Portugal. E eu só ouvia a voz do Carlos, num eco que se repetia (e ainda repete em minha cabeça): Acredita, vais conseguir, acredita!... Então, agradeço ao Jorge Prazeres e ao Carlos Ruas, bem como a toda a família da Pensão Antunes, onde redescobri um outro Sá-Carneiro, no olhar da bela Marilena, ao apontar-me o poema “Quasi” e a quem eu agradeço profundamente, bem como a disponibilidade e a acolhida carinhosa. No rastro desse olhar, o do António, escritor e pai amoroso da Mariana e do Pedro. Às minhas amigas Diolinda e Vera. E, segurando ainda a ponta inicial do arco, Dona Augusta Ruas, com muito afeto.

E o grande Arco lá continuava a me espreitar em cada esquina, e eu o espreitava também, perplexa, buscando o alento em todos os olhares que me acolheram no seio dos seus corações. Por isso, deixo também um especial agradecimento a todos os meus colegas: a Isabelinha do Entroncamento; a Lídia, minha tradutora; a Isabel Delgado, uma inspiração; o João Pinto, o doce rebelde; o Joaquim, poeta dos olhos de mar; a doce e muito amada Gracinha; as minhas meninas de Leiria, a São e a Ana Cristina; a Sónia: simplicidade dos sábios; a Amélia e a Margarida, vozes sempre presentes e acolhedoras.

Nesta busca incessante, um destaque muito especial para um filho que me caiu do céu, o meu **Ricardo Namora, homem solar**, incansável em suas explicações, percorrendo ao meu lado as bibliotecas e os cafés de Coimbra, pacientemente a dar-me explicações sobre a Teoria Literária. Através dele, uma nova família, que chamo de a minha família portuguesa – os Namora. Foi esta família que me adotou (na coincidente Rua do Brasil) e embalou o meu sonho, parte de mim que não envelheceu e que hoje é realidade. Agradeço pois, à amada

Mena, à Paulinha, ao Alvito, ao André e a Leonor, ao Miguel, a dona Dalila, a tia Pali, ao Tó, à Graça, à Ana e ao Luis e para sempre, o nosso saudoso Carlos.

E ao caminhar, na secretaria da Faculdade, um olhar pousou em mim. Era uma deusa grega? Estaria sonhando? Encontrei outra filha, a minha doce Vandinha e o seu Pedro, fundamentais também para a ultrapassagem do Arco, que dia-a-dia passava a estar mais acessível com as horas densas de estudo, pontuadas de risadas gostosas, numa comunhão de conquistas e alegrias.

Agradeço ainda a paciência, que para mim é a ciência da paz, de todos os meus professores: ao Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, meu Coordenador e, sobretudo, um amigo para a vida; à Professora Doutora Ana Paula Arnaut, com quem eu (re)aprendi a interpretar um texto, mas também que a docência pode ser a construção de um conhecimento com humor, descontração e muita sabedoria; ao Professor Doutor Albano Figueiredo, sempre disponível a acompanhar e a orientar, mesmo quando o tempo lá fora estava chuvoso e a noite já tinha caído; ao Professor Doutor Osvaldo Silvestre, pela enorme cultura que nos disponibilizou e pela socialização do conhecimento de cada um, potencializando novos saberes; à Professora Doutora Cristina Mello, muito presente em todos os momentos, muito profissional, amiga e cuidadosa com o ensino da Literatura; por fim, a minha imensa gratidão vai para as palavras sábias e sempre precisas do meu orientador Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira, que me acompanhou em todo o caminho, mostrando-me a outra ponta do Arco, com a incrível capacidade de buscar o conhecimento e apontar com entusiasmo direções inesperadas e certas, quando eu só via o óbvio.

De uma ternura infinda e uma alma que é só doação e desvelo, à **Dona Lucília Lourenço** do ILLP, minha irmã portuguesa, o meu coração é que lhe faz esse agradecimento; a ela junto a Aída sempre atenta e solícita, a Amélia, e a Custódia dos Clássicos.

E em meio «Esta inconstância de mim próprio em vibração», houve ainda um raio de sol, o meu doce **Francisco Costa**, que desviado o olhar tristonho e pousado em algum lugar do seu tempo, sob fortes dores consequentes de um procedimento cirúrgico falho, com dedicação e sacrifício, molhou-me os olhos e a certeza de que, no meio do Arco, encontraria na firmeza de suas palavras fortes, a convicção de que haveria de «transpor as zonas intermediárias» e chegar ao fim almejado.

Agradeço ainda à Univerdade do Estado de Minas Gerais, nas pessoas da Reitora, Professora Janete G. Barreto Paiva, e da Pró-Reitora, Marília Sydney, mais que colegas, companheiras de uma longa jornada profissional e pessoal, oferecendo-lhes essa conquista,

que é também delas. Estendo a minha gratidão ao Vice-Reitor Doutor Dijon Moraes (hoje Magnífico Reitor), à Vice-Reitora Professora Santuza Abras, ex-aluna que me ultrapassou e amiga, e muito devotadamente, à **Regina Barroso**, que não mediu esforços para que eu pudesse realizar este sonho do Doutoramento em Coimbra pela UEMG. Ainda à Professora Dolores Amorim Diretora da FaE, mas bem antes, companheira, pela acolhida e atenção.

Ao meu ‘irmão de alma’, **Tomaz Andrade Nogueira**, ao meu lado, e do meu lado, sempre, nem tenho como agradecer, somente amando-o muito e ele sabe o quanto.

Ao **Vander Lopes Lamego**, que há mais de uma década me faz o caminhar ao traçar o percurso comigo, enfrentando todos os reveses e percalços, uma presença de todos os instantes em minha vida, meu Mestre mais disponível e que ainda me fez gostar de Lacan.

Mais que tudo, à minha família: ao meu irmão, **Irineu Macedo**, que me possibilitou esta vinda a Portugal, com a sua generosidade; e às quatro mulheres que Deus me fez gerar, meus tesouros e meu orgulho santo – **Lilian, Marina, Isabela e Larissa** – porque **elas são a minha vida**. É para elas que deixo este exemplo de uma louca e linda aventura, nessa idade outonal, deixando de lado a cadeira de baloiço previsível, para um voo sobre um oceano imenso e azul.

A minha gratidão a minha amiga de sangue e irmã em Deus, **Dr^a. Maria José Sieiro** que cuidou sempre da minha saúde, de mim, e das minhas meninas, sobretudo nestes anos em que estive em Portugal.

Agradeço a Deus por pousar nesse país que tomei como meu e em **Coimbra** onde se enraizou o meu coração. E quando nada fazia supor, esse beija-flor pousou nessas terras portuguesas e encontrou o cuidado de dois olhos azuis sempre atentos às minhas procuras. Portanto, a minha gratidão mais cara ao Joaquim Silva, incansável e sempre presente.

E no “Fim” destes agradecimentos, desde o *Princípio* deste longo, denso, mas frutífero trabalho: agradeço ao meu eterno **Mário de Sá-Carneiro**, por ter nascido, pairado, mas desta vez com um pouso definitivo no meu coração e na minha história.

ÍNDICE

Dedicatória	I
Agradecimentos	V
ÍNDICE	1
Prefácio	3
Resumo	6
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	19
AS FACES E INTERFACES DA INTERPRETAÇÃO	19
1.2. Interpretação literária	28
1.3. Riscos da interpretação	38
1.4. Interpretação psicanalítica	41
CAPÍTULO II	67
DE UM <i>ZEITGEIST</i> A OUTRO(S)	67
A HISTERIA: ORIGEM E EVOLUÇÃO	90
3.1. Uma conceituação de histeria	91
3.2. Evolução para a histeria masculina	96
3.3. A histeria masculina em Sá-Carneiro	98
3.4. Autópsia psicológica da escrita de Mário de Sá Carneiro	106
3.4.1. Eventos circunstanciais	108
3.4.2. Ideia de morte	110
3.4.3. Sentimento de morte	112
3.4.4. Distúrbios afetivos	116
3.4.5. Imperiosidade dos atos	119
CAPÍTULO IV	123
AFLORAMENTOS DE METÁFORAS PSICANALÍTICAS NA OBRA DE SÁ-CARNEIRO	123
4.1. O retorno do recalcado n' A Confissão de Lúcio	124
4.1.1. Um trilhamento na errância	128
4.1.2. Do <i>Doppelgänger</i> – Sósia ao eu dividido	134
4.2. Uma tríade na trama do inconsciente	142

4.2.1.	Do terno ao <i>Incesto</i> ...	145
4.2.2.	Da idealidade à “Loucura”...	156
4.2.3.	Os matizes d’ O Sexto Sentido	171
4.3.	Céu em fogo: a chama da estética	178
4.3.1.	“A máquina do tempo” do Professor Antena	180
4.3.2.	Relação Especular: Eu-próprio o Outro	189
4.3.3.	Sonhos: bastidores do teatro íntimo de cada um	204
4.3.4.	A grande Sombra: as nuances do devaneio	220
CAPÍTULO V		235
O MITO E O RITO NA MODERNIDADE		235
5.1.	Sá-Carneiro, um Mito na modernidade?	238
5.2.	A Metamorfose do Mito	242
5.3.	Vicissitudes narcísicas (e o medo de ‘ver’ e ‘viver’)	247
5.4.	Sá-Carneiro: um Rito que ultrapassa o Mito	255
5.5.	O rito do Beija-Flor: um mito indígena	259
5.6.	Sá-Carneiro: o teatro vivo e vivido	263
CONCLUSÃO		268
BIBLIOGRAFIA		277
Bibliografia Ativa		277
Bibliografia Passiva:		
1. Estudos sobre Sá-Carneiro		
2. Estudos de Teoria e História Literárias		
3. Estudos de Psicanálise e de Antropologia Filosófica		

Prefácio

As noites vestiam-se de gala para iluminar a cena em que a menina de cabelo de ouro e olhos de mar, acolhida nos joelhos do avô, o ouvia declamar poemas na imensa escuridão da fazenda. O mato em volta cheirava-lhe a jasmims e açucenas e a buganvília derramada na varanda desenhava silhuetas negras que, ao alvorecer, tingiam tudo de um vermelho cor de sangue, enquanto [eu] dormia, talvez sonhando com os versos de Guerra Junqueiro, Cesário Verde e um Baudelaire, ditos com um tom esquisito na voz, devido ao francês herdado do Frei da aldeia. Este único momento de paz, eu o deixara na cadeira de balanço, protegida do frio pela capa ‘ideal’ que acolhia a ambos. E eu, aconchegada ao peito do homem de mãos rudes, que tanto alisavam a crina do cavalo de estimação, como folheavam aqueles livros antigos, retirados da arca que o pai lhe deixara, recebia ali uma herança de poesia.

Nasceu em mim o desejo de decifrar aqueles sinais tão importantes e, aos quatro anos, consegui tamanha vitória – a aventura de ler. A primeira palavra lida não era bela e era difícil: tantos sons de *Cs* diferentes, mas não impossível para um ser desejante e a palavra decifrada era ca-cha-ça! –, por isso, viveria embriagada pela leitura, vida afora. Os olhos esverdearam a buganvília que vezes tantas floresceu e perdeu as folhas, voltando inteira na primavera, e a menina desceu do colo do avô, usou o primeiro batom, colocou uma rosa nos sonhos e partiu para a vida do espírito, das letras, da música clássica. Trazia guardado no peito o gosto pelos poetas portugueses, genético e aprendido.

Na ribalta, as luzes matizadas e o brilho das maçãs do rosto da mocinha de doze anos contavam, na dança, a trilha sonora de uma Coimbra do Choupal para lá de um imenso oceano de intenso azul. O sorriso e alguma expressão de espanto e dor revezavam-se, mostrando «uma Inês tão linda» e a capital «do amor ainda». A expressão que se derramava da adolescente se inscreveu com sangue e mel no [meu] corpo e na minha alma, indelevelmente...

A maturidade brindou-me com uma carreira profissional (na área da Psicologia, sobretudo da Psicanálise, da escrita e do ensino universitário) até mesmo invejável, embora a podagem da vida insistisse para que não voasse mais alto ou para além.

«Faltou-me um golpe d'asa» e, vezes muitas, [eu vivi] em lilás (o rosa apaixonado) e «morri em som» nos amores perdidos. Cumpridas as missões de mulher e mãe, andei literalmente sobre nuvens. Parti ao encontro dos velhos amigos de momentos de paz, na fazenda do avô, meus poetas portugueses.

O primeiro olhar foi para Sophia de Mello Breyner Andresen, que eu lia embevecida e com quem me encantara de forma intensa. Ao situá-la no ano de seu nascimento, 1919, fui atraída pela profusão de eventos sedutores finisseculares e do princípio desse magnífico século XX. Já conhecia Fernando Pessoa e, então, ao buscar mais e mais, tive um encontro epifânico com o seu ‘amigo de alma’ Mário de Sá-Carneiro.

Por uma coincidência, a vida também o podara, levando-lhe a mãe para o eterno, aos dois anos [e a mim, aos quatro]. Ambas morreram de febre tifóide e órfãos fomos viver com o avô e as avós. E por outra coincidência, ele encontrou na escrita o veículo de expressão da sua alma; e eu, guardadas as proporções, também sofri por palavras e versos e encontrei na escrita a âncora, fazendo dela a morada do meu ser. Esse poeta seduziu-me definitivamente. Um cantar com o tom e a harmonia da voz sonora do avô em que declamava ao luar? Reminiscências literárias da casa da infância? «Um domingo em Paris»? Ou as metáforas psicanalíticas de sua obra, vindo ao encontro das biografias de meu consultório e da minha própria?

Fiz a escolha: a via que me serviria de pano de fundo foi a sua escrita e a escuta do que ele disse (ou ficou por dizer) possivelmente o dirão as metáforas psicanalíticas e a interpretação, uma hermenêutica da essência textual e recepional, no espaço literário que aqui, bem o soube, é um *locus* de desafio absoluto.

Como sou um ser do risco e do recomeço, não temo encenar essa escrita no palco em que ‘re-encontrei’ o novelista e poeta Mário de Sá-Carneiro.

Assim, me fui resolvendo a passar de leitora (e escritora) a investigadora em estudos Literários (cônsua do deslocamento epistemológico que tal evento implicaria. Concorri e fui admitida ao Doutorado em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, embora o júri tivesse entendido que meu trajeto acadêmico não passasse pela área pretendida. No entanto, no meu país, consideram-me escritora e ocupo cadeiras na Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais e na Academia Lagopratense de Letras, tendo obtido também vários prêmios em Literatura: contos e poesia dessas mesmas Instituições e um ensaio

literário pela União Brasileira de Escritores e ainda, pela Academia Mineira de Letras, um Prêmio Internacional de Contos.

Não tinha o percurso acadêmico, mas o meu convívio na área dessa arte seduziu-me a procurar o Curso da FLUC-UC. E o então Presidente do Conselho Científico daquela Instituição, o Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, entendeu que me deveria admitir no Doutorado para o qual me inscrevera. Um grande desafio para ele e para mim. Não poderia desapontá-lo e mergulhei nos estudos diuturnamente. Fiz do ILLP morada, enfrentei uma batalha comigo e com o tempo. Devo ainda ao Professor Doutor Bernardes horas de uma paciente ‘escuta’, sendo também agraciada com as luzes que emanam dele e nas quais me banhei, convicta.

O orientador eu já o trazia comigo, pois já me fora indicado, ainda no Brasil, o brilhante Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira, que teve a generosidade de me aceitar como sua orientanda e com quem discuti também a escolha do tema – Metáforas Psicanalíticas na obra de Mário de Sá-Carneiro – uma hermenêutica de sua morte em vida.

Nesta cidade de Coimbra, cuja lenda se mistura à história, enraizei meu coração e meu espírito se debruçou nas leituras, noite e dia, continuando em outra travessia, a do Atlântico, que encurtou a via Brasil-Portugal para mim e (espero) para o genial Mário de Sá-Carneiro, voltando estes a ser um só, o dele e o meu país.

Resumo

Com respeito pela autonomia dos valores estéticos e pela autonomia semântica de cada criação artística, mas procurando contribuir, numa perspectiva peculiar, para uma visão poliédrica da indeterminada plurissignificação das obras literárias, esta tese apresenta um olhar sobre as metáforas psicanalíticas na obra de Mário de Sá-Carneiro, sobretudo focando a histeria masculina (à luz de Freud e Lacan) diagnosticada em personagens da sua ficção narrativa, mas também no sujeito poético da sua obra lírica.

A escrita de Sá-Carneiro parte de laivos decadentistas e simbolistas que, de forma genial, faz ultrapassar as conturbadas configurações finisseculares, para se integrarem inovadoramente no projeto do Primeiro Modernismo português, emergente em *Orpheu*. Vocação modernista, pois, Sá-Carneiro iniciou seu trajeto no teatro e fez de sua breve vida uma grande peça dramática e lírica, visível nos seus protagonistas e no seu ‘eu lírico’. Uma obra reveladora de um grande exercício da escrita e da criação num curto espaço de tempo. Um (des)encontro entre um Eu perdido e “Aquele Outro”, aprisionado no intermédio, o poeta pairou sempre entre o princípio e o fim, encenando continuamente uma hermenêutica da morte em vida, insistente, histórica... Assim, teatralizou o próprio suicídio e, por um erro de cálculo, pousou definitivamente no infinito.

Abstract

Respecting the autonomy of the aesthetic values as well as the semantic autonomy of each artistic creation, but seeking to contribute, in a peculiar perspective, to a polyhedral vision of the indeterminate multi-significance of the literary work, this thesis presents a glance over the psychoanalytical metaphors in the work of Mário de Sá-Carneiro, mainly focusing on male hysteria (through the scope of Freud and Lacan) dyagnosed in characters of his narrative fiction, but also in the poetic subject of his lyric.

The writing of Sá-Carneiro is punctuated with decadent and symbolist overtones that, in a genial way, surpasses the disturbed fin-de-siecle configurations, innovatively integrating in the project of the portuguese First Modernism, emerging in *Orpheu*. Modernist vocation, therefore, Sá-Carneiro began his journey in the theater and made a brief life a great play of drama and lyric, mirrored in his protagonists and his 'lyrical self'. A work that reveals an astounding mastery in writing and creation in a short span of time. A (dis)encounter between a lost I and "That Other", imprisoned in the intermediate, the poet has always hovered between the beginning and the end, continuously acting an hermeneutic of death in life, insistent, and histerycal... This way, he performed his own suicide and, by a miscalculation, he definitively rested in the infinity.

Introdução

A vida é uma obra que se realiza em direcção a um horizonte. Um projecto que implica olhar para o futuro, para esse porvir positivo que deve desabrochar diante de nós. A felicidade consiste em ter ilusões. Por essa mesma razão, aquele que não possui metas deixa de ter expectativas e corre o risco de ficar prisioneiro do passado.

Enrique Rojas, *Adeus Depressão*

1. O sentido da vida é o motor da História, o que impulsiona e alimenta o humano a existir em toda a sua potência de vir a ser, ainda que desvios adiem projetos, perspectivando uma tal compreensão do ‘aqui e do agora’¹ que não se adquire repentinamente. Para uma maturidade psíquica², faz-se necessária a vontade de viver a vida em toda a sua diversidade; e, dessa maneira, canalizam-se desejos, volições, muitas vezes inconscientes, em representações sobretudo artísticas. Alguns indivíduos, ao longo de sua evolução, nos estágios de desenvolvimento que lhe possam oferecer o significado do existir, não conseguem acompanhar tal condição ou vicissitude e fecham-se em si mesmos, isolando-se no mundo cindido psiquicamente.

Desse modo, a literatura, enquanto arte, não dá plenamente conta desse percurso ontológico de buscas e tentativas da realização do indivíduo, ou seja, a literatura não o salva na perspectiva da sublimação criacionista, podendo fracassar quanto a tal

¹ O filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), um pesquisador da natureza do Ser, contribuiu com seu pensamento sobre o ser e a existência para a escola existencialista. A existência humana é temporária, pairando entre o seu nascimento e a morte. Essa corrente, ou o existencialismo, exorta o homem a existir inteiramente «aqui» e «agora», para aceitar sua intensa «realidade humana» do momento presente. O passado apresenta experiências que vão operar no presente, e o futuro representa vislumbres e ilusões que oferecem ao presente, uma perspectiva, uma direção.

²Sobre a maturidade psíquica veja-se KAUFMANN, Pierre *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – O legado de Freud e Lacan.*, tradução: Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges., Supervisão: Marco Antônio Coutinho Jorge, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1996, p. 45.: «Temos que levar em conta que o psiquismo (a psique, a alma?) como aparelho, de onde veio essa ideia? Que significa? A ideia de aparelho está ligada às de lugar, de espaço, localização, de processo, de funcionamento, de conjunto, de sistema, de modelo, de máquina (...) A ideia de aparelho está ligada à de representação, particularmente, de representação científica». Cita Freud em *Der psychische apparat*: «Admitimos que a vida mental é a função de um aparelho a que atribuímos extensão no espaço e composição em diversos pedaços, o que significa que o representamos à maneira de um telescópio, de um microscópio, etc Embora já se tenham feito tentativas nesse sentido, a construção coerente de uma representação como esta é uma novidade científica». *Idem.*

propósito. Isso porque a sublimação, enquanto uma das defesas possíveis da pulsão, é parcial, relativamente à satisfação possível. Afirma Proust: «A vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte, a única vida plenamente vivida, é a literatura»³. Nesse ponto, Proust racionaliza os seus sintomas, em outro tipo de defesa do Eu⁴; na verdade, a busca do tempo não vivido é um sintoma do escritor que procura escapar ao Real da cena, contornando o confronto com a castração⁵ ou o interditado. Juntamos à questão posta por Proust uma pergunta: a Literatura e a Teoria Literária interpretariam as demandas do sentimento humano representadas⁶ nas criações de nossos escritores, de nossos artistas, levando-os à condição de sanidade proposta por Laing⁷? É este o desafio que nos propusemos enfrentar e, para tal, nos resolvemos a problematizar a interpretação, em suas várias faces e interfaces, incluindo a interpretação psicanalítica, dando conta de explicar a trajetória da obra de Mário de Sá-Carneiro – vitrina de um sentimento de busca de elevação, ascensão, uma busca narcísica da perfeição, de uma relação especular de um Outro⁸ como completude de um Eu.

³ PROUST, Marcel, *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. III, p.683.

⁴ Optamos por esta grafia do Eu em todo o texto da tese, enquanto significação do Ego, termo freudiano.

⁵ Castração : «Retoques sucessivos de que o conceito de castração foi objeto, refletiram as redistribuições teóricas mais gerais impressas em Freud e depois de Freud às orientações e conceitos fundamentais da psicanálise; estas, por fim, viram-se elas próprias solidárias de comentários interdisciplinares cada vez mais, envolvendo a repressão do incesto, a evidenciação da fase fálica, a elaboração do princípio da realidade, a gênese do supereu». P. Kaufmann, 1996, p.79.

⁶ Representação, segundo o dicionário *Robert*: «o fato de tornar sensível (um objeto ausente ou um conceito) por meio de uma imagem, de uma figura, de um signo». Apud KAUFMANN, Pierre, *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – O legado de Freud e Lacan.*, 1996, p.453.

⁷ COOPER, David em *Psiquiatria e Antipsiquiatria* do movimento antipsiquiatria afirma que «Desde o instante do nascimento, a maioria das pessoas progridem através de situações de aprendizado social na família e na escola até atingirem a normalidade social. A maioria das pessoas ficam desenvolvimentalmente paradas neste estado de normalidade. Algumas sucubem durante este progresso e regridem ao que chamamos loucura no diagrama. Outras, pouquíssimas, conseguem deslizar através do estado de inércia ou parada representados pela normalidade estatística, alienada, e progridem até certo ponto do caminho (Beta) para a sanidade, retendo uma consciência dos critérios de normalidade social de tal forma que podem evitar invalidação (representa sempre um jogo de dados). Cabe notar que a normalidade está «distante», em polo oposto não só a loucura, mas também à sanidade mental. Esta se aproxima da loucura, porém sempre permanece um hiato de grande importância, uma diferença. É o ponto ômega», p. 33. Foucault, por sua vez também argumentou que os conceitos de sanidade e loucura são construções sociais que não refletem padrões quantificáveis de comportamento humano e que antes são apenas indicativos do poder dos «saudáveis» sobre o «demente».

⁸ A escritura fugidia do fantasma: enunciado que produz um Outro como sujeito e objeto ao qual a identidade do sujeito se reduz para preencher o corpo que ele imagina para um tal Outro. O fantasma se formula segundo a vontade de unir o objeto que somos ao corpo do Outro a quem ele falta, do Outro que um enunciado fez sujeito (um enunciado sem Eu). Pode-se dizer, então, da fixidez de um objeto que se propõe como suplemento para um corpo no qual faltaria um gozo perfeito. O ser falante persegue sempre

2. Tendo como pretensão um estudo crítico sobre a escrita de Sá-Carneiro, revisitamos uma obra datada de 1960, em que Maria da Graça Carpinteiro chamava a atenção para a «ânsia de impossível»⁹, ou para a «obsessão dum infinito irrealizável»¹⁰, presentes em toda a escrita do autor. A «necessidade de vencer limites, de alargar (...) possibilidades demasiado estreitas» remeteria ao desejo de viver uma forma de «aventura ultra-humana»¹¹. Nas narrativas do escritor surgiriam personagens cuja condição, no mínimo enigmática, as deixaria mais próximas de um «contacto com o enigma da existência»¹². Envolvidas em uma aura de loucura, «procurando caminhos de evasão»¹³, seriam estas as figuras às quais seria dada a oportunidade de vislumbrar «uma porta sobre o Além»¹⁴.

A autora não deixa de mencionar, no sentido de certa dinâmica que envolveria os movimentos da ascensão e da queda, o que seriam dois aspectos marcantes da arte de Sá-Carneiro, um deles, ascendente, o que se remeteria «à libertação, à fuga, à desintegração dos dados dos sentidos»; o outro, descendente, em que se «faz baixar ao concreto aquilo que pertence ao domínio da alma, do abstrato»¹⁵. Para Carpinteiro, no «salto atrevido» que configura o desejado objetivo do poeta, reflete-se «o delírio de atingir uma essência entrevista numa nesga de céu libertador», uma essência, entretanto, só «parcialmente atingida por tentativas [sempre] incompletas»¹⁶.

Nesta exposição preambular, aceitando a pertinência dessas afirmações, queremos fazer constar o que detectamos mediante nossa interpretação, tanto na narrativa como na lírica de Mário de Sá-Carneiro: um distanciamento entre a potência do sujeito e a realidade, originando fraqueza, choque entre os desejos de ascensão, busca do Eu absoluto e estético e a incapacidade em realizar a travessia para além de qualquer forma de mediocridade. Por consequência, colocamo-nos alguns questionamentos que investigamos e expomos no desenvolvimento deste trabalho:

um gozo do Outro o qual se difere do gozo fálico. A sexualidade do ser falante se sustenta do único projeto de produzir esse gozo impossível (o do Outro).

⁹ CARPINTEIRO, Maria da Graça, *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1960, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, p. 51.

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 23.

¹³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴ CARPINTEIRO, 1960. P.14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 71.

¹⁶ *Ibidem*, p. 92.

haveria mesmo a ascensão sugerida no texto de Carpinteiro e a queda, até mesmo a cantada pelo sujeito lírico do próprio escritor, ter-se-ia concretizado?

3. Dentre as várias *nuances* que a interpretação nos pode oferecer, como a psicanalítica, mergulhamos no propósito do desvelamento do texto de Sá-Carneiro no embate desafiante e ameaçador de escavar em sua obra um conhecimento, um saber do sujeito da linguagem, revelações do Inconsciente em suas personagens, a procura constante de encontrar-se, a busca do Eu absoluto, prováveis projeções das aspirações do autor, mesmo que ele tenha encenado em toda a sua obra. Para maior clareza desse embate, vejamos o que ilustra a própria escrita de Sá-Carneiro em “Escavação”¹⁷:

(...) Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
E a minh'alma perdida não repousa¹⁸.

Conscientes do tamanho do desafio que se nos apresenta, nosso empenho foi bastante intensificado, a fim de depurar as questões objetivadas nesta investigação, em que pesem as limitações encontradas. Dentro desta perspectiva, percebemos que um olhar psicanalítico sobre a criação literária, mas isento de reducionismos psicologistas e biografistas, pode ser explorado como um agente catalisador de novas hipóteses interpretativas perante o ‘Caso Mário de Sá-Carneiro’¹⁹ e a densidade de sua obra literária. Todavia, o nosso trabalho apresenta-se teórica e metodologicamente atento às prevenções e recomendações de Vítor Manuel Aguiar e Silva quando observa:

¹⁷ Esclarecemos que, sempre que houver uma necessidade e demandada pela ilustração de alguma ideia, repetiremos versos e até mesmo estrofes de poemas já citados.

¹⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Mário de Sá-Carneiro Verso e Prosa*, Edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p.18. Doravante, tal como a citação inicial, todas as demais citações da obra narrativa e poética sá-carneiriana seguirão a edição crítica de Fernando Cabral Martins (2010), por ser a mais recente. Contudo, durante a nossa investigação, muitas foram as edições da obra do autor interpretado consultadas, que fizemos questão de elencar na bibliografia ativa.

¹⁹ Como é sabido, Mário de Sá-Carneiro (Lisboa 29 de maio de 1890 — Paris, 26 de novembro de 1916) foi um dos grandes expoentes do Primeiro Modernismo português e um dos mais reputados membros da *Geração d'Orpheu*. Poeta e romancista, filho de um coronel de engenharia, ficou órfão de mãe aos dois anos, «sendo relegado para a companhia de duas criadas e de uma ama, um ostracismo bem mal aceito, como da sua obra ressalta» (João Pinto de Figueiredo, *A Morte de Sá-Carneiro*). Estudou Direito na Universidade de Coimbra e, mais dedicado à boémia, à literatura e ao seu confesso desgoverno emocional do que aos estudos, só vindo a Portugal em fins de Junho de 1913, um ano antes do início da Primeira Grande Guerra, com uma breve passagem por Espanha, depois, em Paris, para onde partiu em Outubro 1912 e onde passou a viver de uma mesada paterna.

Sem pretender negar a fecundidade de alguns princípios das doutrinas de Freud, impõe-se no entanto discriminar criticamente alguns aspectos da sua aplicação ao domínio da criação literária.²⁰

Por isso, o teórico considera fundamental ter «consciência das limitações e das deficiências do método psicanalítico freudiano no estudo da criação poética – e na interpretação do fenómeno literário, em geral»²¹, analisando a obra literária segundo outras perspectivas. Dentre estas, destaca a importância da *psicocrítica* enunciada por Charles Mauron na sua tese de doutoramento:

Charles Mauron de modo algum pretende explicar integralmente a génese da obra poética através de um factor inconsciente, pois jamais esquece os elementos conscientes e históricos que igualmente dinamizam o acto criador: a *psicocrítica* reivindica apenas o estudo de uma parcela da obra poética – a sua filiação inconsciente –, pretende integrar-se numa crítica total, aceitando os resultados obtidos por outros ramos da crítica literária, e não se arroga uma validade exclusivista. A poesia é uma síntese operada a partir de três elementos distintos: a consciência, o universo exterior e o universo do inconsciente. A *psicocrítica* apenas estuda este último factor, esforçando-se simultaneamente por tomar em consideração os conhecimentos científicos proporcionados pela psicanálise médica e por respeitar os valores e as exigências da obra estética.²²

Também Carlos Reis aponta limitações no que diz respeito à análise literária muito centrada no biografismo, considerando que

(...) de facto, desde que na literatura europeia do fim do século XIX, se deu a já aqui mencionada **revolução da linguagem poética** (com conseqüente valorização da **escrita**, como acto estruturador do sujeito), a situação do **autor** teve que ser reequacionada. É possível então falar em **eclipse do autor** e mesmo em **morte do autor**, expressões que exactamente tendem a desqualificar uma concepção puramente expressiva e biografista da escrita literária.²³

Desta forma, o crítico enfatiza a importância da obra escrita em detrimento da «natureza biográfica», pois «o acto de leitura (...) consiste verdadeiramente em (re)constituir um universo imaginário cujas coordenadas, muitas vezes, estão apenas

²⁰ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoria da Literatura*, 3ª edição, 1973, p. 178.

²¹ *Ibidem*, p. 180.

²² *Ibidem*, pp. 183-184.

²³ REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*, Livraria Almedina, Coimbra, 1995, pp. 52-53.

esboçadas no texto que se aborda»²⁴. Contudo, consideramos que esta vertente biografista não pode ser totalmente descartada, visto que cada obra é datada periodologicamente, funcionando sempre como um produto de um tempo.

Assim, a atenção que se conferiu a esse estudo psicanalítico (e consequentemente um tanto biografista), relativa aos aspectos mórbidos e à tristeza na vida (refletida na sua escrita) não é um fim em si mesmo, mas, antes, uma alavanca para o estudo literário da sua obra. O objetivo é, pois, com essa ‘atenção científica’, alcançarmos um *plus* interpretativo, de forma a enriquecer a competência literária na recepção da sua obra. Tal não implica, de modo algum, como já adiantamos anteriormente, a cedência a um vício de mecanicismo psicológico. Com efeito, visamos refletir acerca de outras formas de interpretação que possam contribuir para o estudo literário da obra de Sá-Carneiro, focando nosso estudo nas personagens da sua ficção narrativa e no ‘eu lírico’ de seus poemas, e em que medida encontraremos as metáforas psicanalíticas que ele mesmo anuncia em seus textos e em vários títulos das novelas.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa (o ‘amigo de alma’ do escritor em pauta), pacientemente, tenta explicar-lhe a gênese dos seus heterónimos:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.²⁵

Servimo-nos destas palavras de Pessoa para introduzir o tema deste trabalho investigativo que parte do princípio de que no texto radicam as questões que se querem desvelar à luz de outras possibilidades interpretativas. Será no texto sá-carneiriano, espelho do ser e sua linguagem ou sua morada²⁶, que pretendemos encontrar os indícios de uma possível histeria ou traços de uma *persona*, no mínimo singular.

²⁴ REIS, Carlos, *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, p. 22.

²⁵ Cf. *Carta a Casais Monteiro* (13-1-1935) in QUADROS, António, *Fernando Pessoa por António Quadros, A Obra e o Homem*, segunda edição, Lisboa. Editora Arcádia Limitada, s/d., p.163.

²⁶ Martin Heidegger, um dos maiores representantes da corrente do Existencialismo e a quem é atribuída a frase : a linguagem é a morada do ser.

4. Vítor Manuel de Aguiar e Silva sustenta que: «não se pode esquecer que em todo o poeta existe um homem e que na actividade deste operam múltiplos elementos psicossomáticos. É compreensível, portanto, que estes factores intervenham de algum modo na criação poética»²⁷. Trata-se, compreendemos, de fenômenos psicossomáticos que fazem referência a uma ideia de consequência, decorrência, ou seja, manifestações de efeitos e não de causas determinantes.

Instituindo-nos como possíveis intérpretes de uma linguagem, a um só tempo lábil e misteriosa, partimos para a verificação de fatores que operaram na mente das personagens de Mário de Sá-Carneiro e, se esses, uma vez manifestados em sua escrita, de fato contribuíram para a encenação literária que veio encontrar tradução em tantos desfechos trágicos de protagonistas de suas narrativas.

Ainda Aguiar e Silva, ao referir-se ao Romantismo, que concedeu uma importância central às forças do Inconsciente na criação poética (tanto na poesia quanto na filosofia), e após citar alguns poetas e filósofos, acaba por apontar Freud como herdeiro dessa tradição, atribuindo-lhe o propósito «de encontrar uma teoria científica, e portanto racional, das manifestações do inconsciente humano»²⁸. Nessa senda, que muitos outros prosseguiram, infletiram e retificaram²⁹, se encaminha o nosso estudo – em que nossa formação e prática de Psicologia Clínica nos resguardará da denúncia lançada por Pierre Bayard na sua obra *Como falar de livros que não lemos*, enquanto nosso trabalho em Estudos Literários nos previne contra as tentações de *La manière folle* que Gérard Dessons atribui aos psiquiatras³⁰.

5. A busca do absoluto e do preciosismo na estética de Sá-Carneiro foram também objeto dessa pesquisa e tentamos desvendá-los a partir de um rastreamento de sua obra; e o nosso procedimento foi o de depurar, em sua escrita, metáforas psicanalíticas tais como uma possível histeria masculina evidenciada nos excessos, na

²⁷ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, 3ª edição, 1973, Item 3 do capítulo III, A criação poética, p.156.

²⁸ *Ibidem*, p.175. E continua «Por outro lado, Freud como que herda e confere novo significado a uma crença já muito antiga e que o Romantismo também aceitara: a convicção de que o poder criador anda indissolavelmente ligado ao sofrimento».

²⁹ Caso, por exemplo, da excelente orientação da Psicocrítica de Charles Mauron já referida, para a qual, tal como para nós, importa ter em conta os conhecimentos científicos proporcionados pela Psicanálise médica para a diluição do fator inconsciente na criação artística, mas sem nunca esquecer os elementos conscientes e histórico-culturais que também são decisivos na gênese da escrita literária, nem nunca diminuir o respeito pelos valores estéticos da obra em si mesma. Veja-se, a este propósito, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, 1973, pp. 183-185.

³⁰ Cf. Bayard, Pierre, *Como falar de livros que não lemos*, Lisboa, Verso da Kapa, 2008. e DESSONS, Gérard, *La manière folle – Essais sur la Manie Littéraire et Artistique?* Paris, Éditions de Minuit, 2004..

exacerbação dos brilhos, cores, fantasias que jamais excluem o delírio³¹, a angústia e a depressão, isto em suas personagens, mas também em seu ‘eu lírico’. Em “Álcool” já se percebe vários desses traços:

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

Ainda na segunda estrofe:

Batem asas d’auréola aos meus ouvidos,
Grifam-me sons de cor e de perfumes,
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
Desce-me a alma, sangram-me os sentidos.³²

Nos dois últimos versos desse poema, o poeta ‘delira’ e sua palavra tem o poder de nos envolver nesse delírio, pela sua exarcebação e densidade:

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante –
*Manhã tão forte que me anoiteceu.*³³

Ao confessar-se «delirante» termina a estrofe com impacto e de maneira avassaladora, tal como a claridade tão intensa (como o sol) dentro de si, capaz de envolvê-lo em brumas ou na escuridão que o instante, o qual não conseguiu fixar, o absorveu de tal maneira a cegá-lo, obrigando-o a voltar-se para a penumbra de seu inconsciente, deixando antever aí uma assinatura histórica masculina de seu sujeito poético.

³¹ Delírio: «Na ausência de uma teoria psiquiátrica sistemática dos delírios que convergisse numa noção homogênea da estrutura do processo delirante, a evidenciação de um aporte propriamente psicanalítico à concepção do delírio se vê reduzida a uma aplicação, nesses domínios da patologia, de hipóteses de maior amplitude, num trabalho de aproximação progressiva. Aliás, a melhor apresentação que delas nos foi dada está no artigo de 1924, “A perda da realidade na neurose e e na psicose”. Nele são evocadas não só as alterações que o delírio impõe à realidade como a função que lhe cabe na economia do sujeito: «A transformação da realidade incide, na psicose, sobre os sedimentos psíquicos das relações anteriores com essa realidade, isto é, sobre os traços mnêmicos, as representações os julgamentos até então obtidos e pelos quais ela era representada na vida psíquica. Mas essa relação não era uma relação fechada, era constantemente enriquecida e modificada por novas percepções”. P. Kaufmann, 1996, p.113.

³² SÁ-CARNEIRO, 2010, p.20.

³³ *Ibidem*, p. 21. O itálico foi para dar ênfase aos dois últimos versos.

Desde os primeiros poemas e novelas, não valorizados literariamente, já se pode observar um olhar de seus protagonistas sobre o seu entorno, relativo ao amor, ao desamor e à morte, como formas de transcendência, de reminiscências da infância, revivendo a felicidade experimentada. O mistério paira sempre entre o primeiro e o segundo momento, apresentando tons de ironia ou de paródia, mediante um negativismo relativo à própria existência, juntando-se aos dois gêneros os documentos epistolares nos quais não se pode expurgar uma representação de seu autor.

Já na primeira peça escrita, em parceria com Tomás Cabreira Júnior, intitulada *Amizade* (o que nos indica a sua tendência para a representação e para o palco), há um casal que, após a morte dos cônjuges, irmão e cunhado de ambos, se retira para um sítio fora da cidade, passando a viver como amigos e criando os filhos que cada um teve de sua união anterior. No entanto, esses filhos acabam por se gostar e se tornar noivos. A relação de amizade que une os viúvos é discutida por um amigo comum, um pintor que residia em Paris e os fora visitar em Lisboa:

Cesário (pensativo) – Sim...(Num gesto) Um homem pode amar uma mulher com amizade ou com amor?... Onde pára a amizade? Onde começa o amor?... Que distância haverá entre esses sentimentos? [No que Afonso responde]: – Separa-os um abismo insuperável! [E Raquel que vive com Afonso na mesma casa ainda interroga]: – Um abismo?... Talvez...³⁴

Raquel, possivelmente surpreendida pela observação do pintor, ainda reluta ao confirmar a resposta pronta do cunhado com o qual divide a morada. Mas Cesário, como que querendo provar sua ‘tese’, mostra os dois primos criados juntos (seus filhos) a beijar-se no jardim. O pintor «(num gesto lírico e sublinhando a frase) – Foram criados juntos, como dois irmãos... Ah! Mas não são irmãos, meu caro, não são irmãos... são noivos!...»³⁵.

Ricardo, a personagem filho de Afonso e noivo da prima, recebe cartas anônimas que, maledicentes, atribuem ao pai e à tia uma relação de amantes, quando eles viveram, por tanto tempo, apenas uma amizade pura sem que se percebessem que se desejavam maritalmente. Uma negação defensiva somente denunciada a partir das cartas que abalam toda uma estrutura familiar criada pelos dois cunhados que, acomodados no que pensavam de melhor para os filhos, seguiam em uma quase perfeita harmonia. Tais cartas acabam por colocar em risco a pretensão de uma união feliz,

³⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de, & JUNIOR, Tomás Cabreira, *Amizade*, Colares Editora, 1993, pp. 48-49.

³⁵ *Ibidem*, p. 49.

calcada na amizade. Neste ponto, a peça, através da personagem do pintor Cesário, faz crítica à figura da sociedade caracterizada por uma «moral tola de convenções e de parvoeiras»³⁶. O núcleo dramático é bastante comum e podemos encontrar influências finisseculares, uma histeria que marcou a época, ao detectar-se o conflito entre as leis sociais, os costumes, de um lado, e os reais sentimentos das personagens criadas pelos autores deste período.

6. Partindo do princípio de que Mário de Sá-Carneiro teve seu ingresso na literatura com uma peça de teatro, revisitamos a origem e desenvolvimento do cerne das encenações que é a interpretação, no Capítulo I, e, sequencialmente, utilizamos estratégias interpretativas sempre com base nos estudos literários, mesmo quando buscamos cientificamente na teoria freudiana apoio às metáforas psicanalíticas.

No capítulo II, tentamos situar o escritor na periodização teórico-literária segundo as influências do *zeitgeist* e sua ultrapassagem no ‘fazer literário’, face às vanguardas modernistas do início do século. O nosso objetivo foi encontrar Sá-Carneiro no Primeiro Modernismo português, apontando as influências finisseculares do Decadentismo e Simbolismo.

A fim de elucidar melhor as metáforas psicanalíticas, no Capítulo III, a fim de trazermos à tona o histórico e alguns fundamentos da histeria, realizamos um percurso desde a sua origem, essencialmente feminina, até à sua transposição para os sintomas psíquicos em geral, chegando à histeria masculina. Para tal, procedemos a uma espécie de ‘autópsia psicológica’ da obra de nosso autor, analisando, principalmente, a sua correspondência com Fernando Pessoa.

O Capítulo IV foi o *locus* no qual focamos a nossa proposta, na verdade, o ponto central do *corpus* desta tese, ao verificarmos as manifestações das metáforas psicanalíticas na escrita sá-carneiriana, sobremaneira nas personagens de suas novelas, citando, inclusive, estudiosos que já interpretaram aquelas narrativas, no sentido de confirmar ou não a nossa hipótese. Centramos essa análise em *A Confissão de Lúcio*, *Princípio* e *Céu em Fogo*. Nas duas últimas obras, escolhemos as narrativas que consideramos mais representativas, tendo em conta o nosso objetivo.

O Capítulo V mostra o ponto mais pungente da assinatura histórica de seu sujeito lírico e mítico. Desta forma, associamos a obra de Sá-Carneiro a mitos modernos e comentamos os cognomes que lhe foram atribuídos, tanto na mitologia clássica, quanto

³⁶ *Ibidem*, p.109.

na moderna, e, ousadamente, nos incluímos no rol daqueles estudiosos da obra desse notável escritor português.

Uma discussão sobre os capítulos conclui esta investigação e poderá contribuir para esclarecer o sofrimento expresso na escrita de Mário de Sá-Carneiro, nomeando-o como o motor que o moveu a dar cabo à vida da maioria de suas personagens, com a característica de um fim trágico. Um evento mais de uma vez encenado³⁷ em suas diversas mortes em vida e, num burro ajaezado por encomenda, encena o seu próprio “Fim”. Supostamente pelo fato de que não lhe deram a atenção ao clamor de «um golpe d’asa», a elevar-se ou a «viver em roxo» e «morrer em som» ... – e então, fez-se o silêncio...

.....

.....

E interrompendo o silêncio deixado, a nossa maior preocupação foi resgatar a genialidade da obra do escritor de *Orpheu* e do Primeiro Modernismo em Portugal, Mário de Sá-Carneiro, com o firme propósito de conferir-lhe maior visibilidade, sem “A Grande Sombra” do *Princípio*, em sua terra e, com certeza, no Brasil.

³⁷ Em carta datada de 4 de Maio, Fernando Pessoa comunicava a Armando Côrtes-Rodrigues o suicídio de Sá-Carneiro comentando ainda que não fora a primeira vez que o amigo tentava contra a vida: «Ele suicidou-se com estricnina. Uma morte horrorosa. Já tencionara suicidar-se três vezes – em 3 de abril a primeira. Uma grande desgraça!» (...) Mário de Sá-Carneiro – Obra Poética Completa 1903-1916 – Organização revista comentada, Introduções actualizadas, Notas, Apêndice documental e Bibliografia de António Quadros, Publicações Europa – América LDA. Portugal: Editor Francisco Lyon de Castro, 1991.

CAPÍTULO I

AS FACES E INTERFACES DA INTERPRETAÇÃO

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama Interpretação.

Alfredo Bosi, *Céu, Inferno- Ensaios de Crítica Literária e Ideologia*

Dentre as múltiplas e complexas formas referentes à elucidação da existência das várias interpretações, interessa-nos aquelas que possibilitem a melhor compreensão do texto literário, independentemente das expectativas e intenções do autor, porquanto, uma vez publicado o texto se torna cronótopo³⁸ susceptível de recepção universal, enquanto obra aberta³⁹.

Vejamos a queixa de Petrus Ivanowitch ao narrador da novela “Asas” de *Céu em Fogo*, ao relatar-lhe estar quase concluindo um livro, mas que somente o publicaria quando obtivesse a ‘Perfeição’: «– Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excertos. E eu quero o meu Poema íntegro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem se desmoronar». A resposta do narrador vem ao encontro de uma de nossas propostas de interpretação quando responde ao russo: «Insinuei-lhe: – Entretanto, meu amigo, convém não excedermos a tortura. A Perfeição é qualquer coisa de muito relativo – factor demais, estreito, do critério pessoal»⁴⁰.

Centramo-nos, dessa maneira, no ‘caráter heteróclito’ que podemos detectar nas diversas formas de interpretação que se nos apresentaram durante esta pesquisa. As várias leituras literárias dependem de fatores já discutidos por estudiosos renomados, até porque a literatura ainda guarda, em seu bojo, um alto teor de plasticidade

³⁸ SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Ed. Crítica, 1985.

³⁹ Termo utilizado por Umberto Eco desde os anos 60 para indicar a natureza da obra literária que se abre ao leitor para a sua própria interpretação.

⁴⁰ *Idem*.

manifestado nas potenciais atualizações da escrita, levando a obra literária à condição de «um espelho da plasticidade humana»⁴¹.

A partir dessa plasticidade, que evoca uma objetivação, mas que não assume «nenhuma figura definitiva», manifestando-se na superação de limites, a literatura faz com que essa plasticidade leve ao próprio desdobramento «e se torna o espelho do homem que sempre tenta superar-se a si mesmo e somente dessa forma «o caráter protéico da literatura se atualiza»⁴². Portanto, cabe ao intérprete valer-se dessa abertura para os vários possíveis na interpretação de um texto, sobretudo o literário, não perdendo de vista as questões epistemológicas, uma vez que a interpretação de um texto demanda que se saiba o conhecimento que se quer depurar para o seu emprego no que se refere ao leitor assíduo. Dentro dessa perspectiva, o nosso olhar para com a interpretação torna-se menos angustiante, se partirmos do pressuposto de que há uma pluralidade de modos hermenêuticos a serem utilizados para o suporte de nossas hipóteses.

No entanto, nos parece ainda encorajador aceitar o desafio fascinante e não menos delicado que o ‘Caso Sá-Carneiro’ detém, por ser bastante complexo, exigindo muito empenho daqueles que se põem a estudá-lo. A dificuldade configura-se e estabelece-se na medida do confronto com a ‘aura’ que o envolve, nos matizes de mistério, brumas, perdas, busca nostálgica de um saber de si mesmo e da sua concisão ôntica, como se pode notar em “Dispersão”:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.

(O domingo de Paris

⁴¹ ISER, Wolfgang, *O Fictício e o Imaginário, perspectivas de uma antropologia literária*, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, s/d, p.8.

⁴² *Ibidem*, p.9.

Lembra o desaparecido
Que sentia comovido
Os Domingos de Paris:

Porque um domingo é família,
É bem-estar, é singeleza,
E os que olham a beleza
Não têm bem-estar nem família)⁴³

Na primeira estrofe, pode-se notar que o ‘eu lírico’ manifesta uma falta de saída, ausência de rumo, como se cego fosse e, aprisionado, voltasse para dentro das reminiscências do menino que foi. Na segunda estrofe, um sentimento de perda, embora astro, luz na vontade de se elevar e de se superar. Entretanto, nessa ânsia de busca, não consegue sequer viver o presente e tão pouco o tipo de elevação sonhado. O mais que ele alcança é a impressão de levitar-se. Já na terceira estrofe, situa-se no tempo e suporta nos ombros o ontem que lhe pesa na ausência do hoje e do amanhã. É um passado que permanece nele, não se esvai e mergulha na melancolia. Assim, essa lembrança implícita de um tempo distante pode ser percebida. «O domingo de Paris», cidade que é reconhecidamente quase um fetiche do autor, que até o comove e o remete ao seio familiar. Já os versos «E os que olham a beleza./, Não têm bem-estar nem família» indicam essa falta, esse luto pela perda da infância. Completa essa lembrança em que havia motivação e perspectiva de vida, dizendo:

O pobre moço das ânsias...
Tu, sim, tu eras alguém!
E foi por isso também
Que te abismaste nas ânsias.

A grande ave dourada
Bateu asas para os céus,
Mas fechou-se saciada
Ao ver que ganhava os céus.

Como se chora um amante,
Assim me choro a mim mesmo:
Eu fui amante inconstante
Que se traiu a si mesmo.

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

⁴³ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 23.

Regresso dentro de mim,
Mas nada me fala, nada!
Tenho a alma amortalhada,
Sequinha, dentro de mim⁴⁴.

A auto-piedade leva-o a voltar-se para os seus dentro e, embora tente sair de si mesmo, alçar voo, projetando-se em ave, sonhando asas, daí remetendo-se ao mito de Ícaro já compaginado por Galhoz. Entretanto, a nosso ver, no que tenta voar, apenas paira; a instabilidade emocional do poeta vai ao encontro do próprio sentimento de amante que «se traiu a si mesmo», secando-lhe a própria alma. Na décima estrofe, narcisicamente, busca um Eu absoluto, perfeito, e vê uma figura na qual não se reconhece. Volta ao silêncio em que se dá a morte em vida:

Regresso dentro de mim,
Mas nada me fala, nada!
Tenho a alma amortalhada,
Sequinha, dentro de mim.

Não perdi a minha alma,
Fiquei com ela, perdida.
Assim eu choro, da vida,
A morte da minha alma⁴⁵.

O ‘eu lírico’ de Sá-Carneiro recolhe-se como se sepultasse todo o sentimento de vida, uma tendência para a mortificação intelectualizada desse sentimento, a auto-migração, a auto-comiseração, a auto-piedade, denotadores de um desequilíbrio, um infantilismo psíquico, possivelmente levando-o à instalação de uma metáfora psicanalítica (um traço histérico masculino) manifestação de sua conduta, fingida ou encenada. E, ainda assim, preserva a alma, ainda que perdida, neste contraste a desvelar-se em sua escrita.

Ainda a propósito desse poema, Pedro Pires Bessa⁴⁶ reforça nossa interpretação quando, ao analisar a décima segunda e décima terceira estrofes, afirma: «Esta recordação permanece em todas as demais estrofes, quando Sá-Carneiro expõe a chaga do seu eu dilacerado no sem caminho»⁴⁷:

⁴⁴ *Ibidem*, p. 24

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ BESSA, Pedro Pires, “Momento de Lirismo no egocentrismo de um poema de Mário de Sá-Carneiro” in: *Anais da Semana de Estudo – Coordenação de Lélia Parreira Duarte*, Centro de estudos Portugueses, Belo Horizonte, FALE-UFMG, 1994, pp.186-187.

⁴⁷ *Ibidem*, p.186.

Saudosamente recordo
Uma gentil companheira
Que na minha vida inteira
Eu nunca vi... Mas recordo

A sua boca doirada
E o seu corpo esmaecido,
Em um hálito perdido
Que vem na tarde doirada.⁴⁸

Bessa oferece-nos um contributo quando observa ainda: «Em “Dispersão”, o pequeno verso e a pequena estrofe conferem uma musicalidade precisa a cada palavra. Quase sempre parece impossível tocar no que quer que seja do poema sem modificá-lo profundamente, como nestes versos»⁴⁹:

Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas para se dar...
Ninguém mais quis apertar...
Tristes mãos longas e lindas...

E tenho pena de mim,
Pobre menino ideal...
Que me faltou afinal?
Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...

E, ainda, em estrofe anterior:

(As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacei.
Ai, como eu tenho saudades
Dos sonhos que não sonhei!...) ⁵⁰

Como pudemos notar, “Dispersão”, além de marcas do subjetivo que apresenta, mostra um mundo interior avassalado, despedaçado, em que a lírica de Sá-Carneiro recolhe os fragmentos, talvez preservando a pulsação, esteticamente alavancada do fundo da alma ou da psique, para que o poeta possa dar conta de continuar vivendo.

Não basta, todavia, avançarmos na releitura dos poemas de Sá-Carneiro sem reconsiderarmos que, como recentemente teorizou Ricardo Namora, «questões de interpretação de textos literários, são por princípio, questões epistemológicas». Com curiosa pertinência, enquanto assevera e comprova que «Interpretar um texto é, de

⁴⁸SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 24-25.

⁴⁹BESSA, Pedro, 1994, p.186-187.

⁵⁰SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 25-26.

muitas maneiras, decidir que tipo de conhecimento queremos, e que ferramentas usamos para o obter primeiro, e aplicar em circunstâncias práticas depois»⁵¹, Namora desmistifica, sem perder o rigor científico, toda a aura e cuidados em torno da interpretação, ao observar que não há motivos para se pensar que interpretar textos literários seja tão diferente do interpretar eventos do quotidiano.

Por consequência, achamos oportuno, no que diz respeito à interpretação que já enunciamos *a priori*, retomar a gênese e o histórico desse termo focado. Uma visita à sua origem foi um contributo para o desenvolvimento deste estudo, ou seja, uma leitura literária da obra de Sá-Carneiro, cruzando duas abordagens de interpretação: a interpretação enquanto análise literária e a interpretação enquanto análise psicanalítica do texto. Para tal, buscamos apoio em alguns teóricos que se ocuparam das várias formas e *nuances* daquela, ou seja, à luz da Teoria Literária e da Teoria Psicanalítica (essa última tida como uma hermenêutica cientificamente construída) – sem perder de vista a especificidade estética da escrita de nosso autor, reveladora de uma perseguição constante da perfeição, propiciada pelo preciosismo narcísico que o acometia.

Acreditamos que, para além do fascínio que o escritor português do Primeiro Modernismo exerce sobre os leitores – a multiplicidade de cores e sombras, as vivas paisagens humanas de sua narrativa, a luminosidade paradoxal que se derrama da sua poesia, a melancolia e as névoas, o obscuro, o absurdo, o tédio, a despersonalização, a busca do absoluto, o fantástico, a conotação de um narciso às avessas, tudo representado em um intelectualismo precioso, que remete ao que é excesso –, a obra de Mário de Sá-Carneiro legitima as duas propostas.

1.1. Da interpretação

O que afirmássemos como sendo sua essência não seria a sua verdade, mas somente o nosso saber sobre ela...

G.W.F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*

⁵¹ NAMORA, Ricardo, *Juízos literários. Argumentos, Interpretação e Teoria da Literatura*. Tese de Doutoramento defendida na Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Programa em Teoria da Literatura, 30/10/2009, p.10.

Nesta secção, pretendemos ilustrar algumas das implicações de uma noção moderna de interpretação, embora cientes de que o vocábulo (e sua respectiva conformação metodológica) tem uma genealogia longa. A ideia é a de demonstrar até que ponto a interpretação acolhe uma série potencialmente grande de fatores hermenêuticos, fatores esses que parecem ser mais úteis quando descritos de modo sincrónico. Reequacionando o que venha a ser a interpretação, considerou-se as muitas *nuances* desse vocábulo e do processo cognitivo, comunicativo e performativo que designa. Para tal, depois de pesquisarmos em vários compêndios e dicionários⁵², buscamos observar o pensamento de estudiosos da questão hermenêutica. Encontramos consensos e dissensos, o que achamos válido expor neste estudo.

Ora, se a interpretação consiste em uma ação com a finalidade de estabelecer, simultaneamente, uma comunicação verbal ou não verbal entre duas entidades que não usem o mesmo código, podemos deduzir que ela sugere um esforço comum às várias áreas do conhecimento, permitindo a sua compreensão equacionada naqueles saberes em uma corrente interdisciplinar. O que queremos dizer com tal pressuposto é que, em todas as situações, sobremaneira aquelas do ensino nos estudos literários, na formação de leitores ou em qualquer outro tipo de ‘literatura’, seja, de ciências humanas ou de ciências exatas (médica, física, matemática, biológica, química), existe um ponto de estrangulamento no tocante à recepção, quanto às ações interpretativas. Ao constataremos tais antinomias, ficou evidente que tanto desencontro, às vezes num

⁵² BUARQUE, Aurélio sétima edição, *Dicionário da Língua Portuguesa*. Revisado conforme Acordo Ortográfico, Paraná: Editora Positivo, 2008: 1. Ato ou efeito de interpretar. 2. Explicação (de texto, de lei etc.). 3. Arte e técnica de interpretar. 4. modo de interpretar. (4) 5. Modo como se toca ou canta uma peça musical. No Português de Portugal, (Dicionário da Língua Portuguesa: Porto: Porto Editora, 2001) encontramos os termos «interpreta o» e «interpretar» temos interpreta o a «a o ou efeito de interpretar» «explic o», «exposi o», «tradu o», «versão» ou «modo de representa o» e o “interpretar”: “tornar claro o sentido de”, “explicar”, “traduzir”, “reproduzir o pensamento de”, «comentar», «fazer juízos a respeito de». Encontramos ainda, *Le Petit Robert 1 dictionnaire – alfab tique et analogique de la Langue Française*. Paris : Le Robert, 1992. A : «interprétation» Action d’expliquer, de donner une signification claire   une chose obscure; son résultat. Explication. Interprétation d’un texte. Interprétation mystique, allégorique, symbolique d’un texte. Interprétation des songes. Des signes. (...) Action de donner une signification (aux faits, aux actes ou paroles). Interprétation arbitraire, tendancieuse. Les diverses interprétations d’un même fait ; d’une même declaration. J.Laplanche/J.B. Pontalis. *Vocabulário de Psicanálise*. 7ª edi o, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1983: A) Destaque pela investiga o analítica, do sentido latente existente nas palavras e nos comportamentos de um indivíduo. A interpreta o traz   luz as modalidades do conflito defensivo e, em última análise, tem em vista o desejo que se formula em qualquer produ o do inconsciente. B) No tratamento, comunica o feita ao indivíduo e procurando fazê-lo aceder a esse sentido latente, segundo as regras determinadas pela direc o e a evolu o do tratamento.(...) O objectivo último da interpreta o   o desejo inconsciente e o fantasma em que esse toma corpo.

mesmo texto literário ou não, tinha por causa, questões relacionadas à interpretação. Daí esse alcance mais abrangente que se deve conferir às ações interpretativas nas diversas áreas do conhecimento.

A partir das leituras feitas sobre o que venha a ser interpretação, pudemos perceber no que toca à conotação de vários sentidos, uma ambiguidade do termo, ora se referindo ao processo, ora aos seus efeitos. Incluí, dessa forma, os processos mentais que acometem o leitor quando interpreta um texto e as apreciações que esse leitor fará a partir de sua compreensão. Tal evento leva a crer que a descoberta de um sentido e de um significado são sempre resultantes do pensamento ou das intenções do leitor, levando em conta as provocações do texto lido.

Na Antiguidade, a *interpretatio* estava ligada ao campo religioso, designadamente à interpretação de indícios⁵³. Nesse contexto, era necessário ‘conhecer’ as intenções da divindade. A partir dessa descoberta, voltou-se à preocupação eterna do humano, ou seja, as questões sobre o futuro e o que é reservado a ele e as reações provocadas face a esses eventos. Assim surgiram os oráculos de Delfos, de Mileto, de Pafos e de Micenas, entre muitos outros.

Renato Mezan faz um percurso pela história e etimologia do tema, em um capítulo de seu livro nomeado *Cem anos de interpretação* e redescobre que hebreus, egípcios, caldeus, gregos e romanos desenvolveram métodos interpretativos, apontando indícios a serem interpretados, o que era demandado pelas respectivas crenças e, essas, vinculadas ao mundo «supraterrestre»⁵⁴. Segundo o mesmo autor, «a laicização da interpretação – sua aplicação não mais se dirigia à transmissão de ordens ou desejos dos deuses, mas a textos literários e, de modo geral, ao universo da linguagem humana»⁵⁵. Toda esta trajetória da interpretação passou pelo crivo dos gregos, de maneira a se acercar dos estudos literários, tendo sido necessárias, no mínimo, duas condições para

⁵³ Em todos os tempos, em todos os países, o homem procurou descobrir o futuro, adivinhar o que a vida lhe reservava ou o que lhe foi destinado. Os gregos não iriam constituir exceção a essa regra geral e desde os primeiros tempos de existência como povo demonstravam imenso apreço e entusiasmo pela adivinhação do futuro. Todos os meios foram utilizados com esse objetivo e muitas eram as cerimônias ou práticas que se realizavam para tentar conseguir descobrir o futuro. Acreditando que os deuses deixavam antever a sua vontade por meio de fenômenos que ocorriam no céu e na terra, indivíduos começaram a dedicar-se à interpretação desse desígnio dos deuses. Para isso, ‘consultavam’ os astros, as plantas e as entranhas dos animais que abatiam, pretendendo ‘ler’ o futuro dos que os procuravam. Mas o desejo de conhecer a vontade dos deuses fez também com que aparecessem os oráculos.

⁵⁴ MEZAN, Renato, 2002, p.175: «Assim, os auspícios romanos perscrutavam o voo das aves ou as entranhas dos animais sacrificados para decidir o que era “fasto” ou “nefasto”; os hebreus, uma vez compilados os escritos que formam o Torá, supostamente revelado por Jeová a Moisés, dedicaram-se ao seu estudo, formulando novas leis a partir das que ali estavam registradas».

⁵⁵ *Idem*.

que tal ocorresse: (a) a constituição de um *corpus* literário mais vasto e diversificado, (b) a evidência de que o sentido de muitos trechos desse *corpus* não estava claro sequer para um «leitor-modelo crítico»⁵⁶. Ou seja, se o objetivo do texto é o de produzir um «Leitor Modelo» que se constitui naquele que lê o texto como se de alguma maneira esse fosse construído para ser lido daquele modo, não se deve excluir a possibilidade de «uma leitura que se confronte com múltiplas interpretações»⁵⁷. O *interpretes* como mediador (ainda hoje: o intérprete inter-línguas) na transação de bens⁵⁸.

O período helenístico, rico em desvelamentos filosóficos (século III a. C. e seguintes) especialmente em Alexandria, mostrou-nos a interpretação no sentido que conhecemos: uma série de procedimentos aparentados à gramática, à retórica e à crítica literária, utilizados para compreender o que já então eram os ‘clássicos’ – poemas épicos e líricos, obras dos tragediógrafos e dos comediógrafos, diálogos e tratados dos filósofos, resultando então a *hermeneutiké*⁵⁹. Há autores que discutem as conceituações referentes à interpretação encontradas em compêndios e dicionários os mais renomados. Como o filósofo Ludwig Wittgenstein o disse: no pensamento não ocorre como se de primeiro surgisse o pensamento para depois, ato contínuo, ser traduzido em palavras ou em outros símbolos. Não existe aqui algo que exista antes de ser abarcado em palavras ou em imagens da representação. A força da representação do objeto introjetado pela mente está no símbolo ou na palavra que o tornará existente.

Neste mesmo tom, encontramos artigos que mostram ser toda a aproximação do mundo - textual ou não - um processo complexo onde se entrecruzam o singular e o conceitual: *toda leitura é releitura e apropriação*. Esse argumento sugere que se negue a percepção conservadora e tradicional da Teoria Literária, em suas versões clássicas, herdadas da filologia e da hermenêutica, na tradução do termo com o sentido de *explicação e esclarecimento*, reservando os dois sentidos para o que de *obscuro* houver nos textos analisados. Dessa óptica, pode resultar ainda uma diferenciação quanto à complexidade entre os tipos de discurso, sendo que uns exigem mais atenção e rigor ao

⁵⁶ Termo criado por Umberto Eco in ECO, Umberto, *Os limites da interpretação*, tradução de José Colaço Barreiros. Miraflora-Portugal, DIFEL 82 – Difusão editorial, S.A., 2004, p.34.

⁵⁷ ECO, Umberto in *Interpretação e sobreinterpretação*, Direção de Stefan Collini. Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Editorial Presença, 1993, p.18.

⁵⁸ Cf., STAROBINSKI, Jean, *La Relation Critique*, Paris, Gallimard, 1961.

⁵⁹ MEZAN, Renato, 2002, p.176, afirma que o termo *hermeneutiké*, deriva do verbo *hermeneúo*, e, citando A.Bailly, compreende três atos diferentes, mas aparentados, e os enumera da seguinte forma: (1) exprimir seu pensamento pela fala; (2) daí, fazer conhecer, indicar, expor alguma coisa; (3) interpretar, traduzir.

serem interpretados do que outros, ainda que levemos em conta os processos semiótico-culturais dos últimos, aparentemente mais simples de serem interpretados.

Em nossa percepção, a partir de toda a revisão bibliográfica que fizemos referente ao termo, a interpretação é discutível, no sentido de que ela deva ser mais debatida. Tal argumento tem sua base em várias situações conflituosas, resultado que sugere ter sido oriundo de más interpretações ou desvirtuação das ações representativas. Detectamos ainda que, entre as diferentes opiniões resultantes de várias pesquisas, se decanta uma leitura também a ser revista por outros estudiosos, em outros períodos da história, até para contextualização do texto interpretado, face a um novo tempo e a uma nova cultura.

1.2. Interpretação literária

É um fenômeno estrutural o processo em que se gesta a escrita; percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria.

Alfredo Bosi, *Céu, Inferno – Ensaio de Crítica Literária e Ideologia*

A escrita parece brotar de uma urgência e o ‘Caso Sá-Carneiro’ reforça esse pressuposto, porque evidencia uma pulsão⁶⁰ para a escrita: uma pulsão imperiosa, fazendo jorrar na letra um sentido avassalador, tão próprio do feminino, algo compulsivo como um parto. À hora, o feto rompe os tecidos, empurrado desde as entranhas pelas contrações ou o desejo circunscrito e convocatório de manifestar-se ao exterior. Ao mesmo tempo, pode gestar-se no silêncio da palavra não dita,⁶¹ para que a interpretação venha dar conta de dizê-la.

Supõe-se a probabilidade de uma compulsão para o ato de escrever, uma força imperiosa e tirânica que acomete o escritor, principalmente aqueles, como Rilke, que

⁶⁰ Pulsão segundo Lúcia Castelo Branco quando fala sobre uma escrita feminina (não importando o sexo de quem a escreve). CASTELLO, Branco Lúcia. *Escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p.32. Sobre as tentativas de conceptualização de ‘escrita feminina’, veja-se MOURÃO, Paula, “Imagens do feminino: fantasias e fantasmas”, in fragmento *Românica*, nº 12, Lisboa, Edições Colibri, 2003.

⁶¹ O que faz lembrar Marguerite Duras quando afirma que o escritor é uma contradição absurda e explica: «(...) pois escrever é também não falar. É se calar». DURAS, Marguerite, *Escrever*, Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.26.

pergunta ao jovem Kappus «Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo; (...) morreria se lhe fosse vedado escrever?»⁶².

Ainda é possível considerar a mensagem de Cecília Meireles⁶³, ao afirmar que de literatura pouco falam as cartas de Rilke, resumindo o que chamou de conselhos: «escrever só por absoluta necessidade, evitar temas sentimentais e formas comuns, escolher as sugestões oferecidas pelo ambiente, a imaginação e a memória, não dar importância aos críticos, não ler tratados de estilo»⁶⁴. Em seguida, remete-nos aos mistérios da interpretação, quando afirma «O resto é mais importante, uma vez que a parte formal acaba sempre por realizar, quando atrás dela há uma imposição total de vida transbordante»⁶⁵.

Essa questão nos leva ao vislumbre de uma ação pulsional emergida de um mundo interior, de uma clarividência ou tino, se atentarmos para o aconselhamento do escritor: «escave dentro de si uma resposta profunda»⁶⁶.

Tal como Rilke, não raramente os escritores relatam o seu processo de criação sem terem a noção exata de como se deu o evento da escrita. O próprio Mário de Sá-Carneiro, quando se deu conta de que fazia poemas, expressou ao amigo Fernando Pessoa o seu espanto:

Recebi hoje a sua carta que muito e muito agradeço. Só responderei dentro de uma semana porque lhe tenho muito a dizer e especialmente porque lhe quero enviar completa uma coisa nova que estou prestes a concluir. Trata-se – pasme mas não se assuste muito – duma poesia!!! Não se assuste muito, torno a pedir. Não julgue que se trata de ‘portes telegráficos’⁶⁷.

Acreditamos que o alerta ao amigo, para que não se assustasse, evidencie o próprio espanto do poeta com a sua criação (possivelmente solitária); aliás, ao enviar os versos, comenta que não lhes dá importância, «não os amo – gosto, apenas – porque,

⁶²RILKE, Rainer Maria(1875-1926) *Cartas a um jovem poeta; A canção de Amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*, Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles, São Paulo, Globo, 1993. «Pois bem – usando da licença que me deu de aconselhá-lo – peço-lhe que deixe tudo isso. O senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, - ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever?», p.22.

⁶³ *Ibidem*, p. 3 .

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibidem*, 1993, p. 22.

⁶⁷ Carta de Mário de Sá Carneiro a Fernando Pessoa de Paris, datada de 23 de fevereiro de 1913, in *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Edição Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p.45.

por razoáveis que sejam, não são versos escritos por um poeta. Logo são maus versos»⁶⁸. Remetemo-nos à possível solidão do autor, e também à suspeita que esteja encenando o seu parecer sobre a própria poesia (ele começa a sua vida literária com o teatro e no teatro – haja vista a peça *Amizade*⁶⁹) e a solidão que sempre envolve o ato de criar obras de arte, ocasionando dificultar as ações interpretativas. Se «As obras de arte são de uma infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica»⁷⁰ – o que, a nosso ver, evidencia a dificuldade que apontamos e a ambiguidade de uma interpretação que seria o motor da crítica, e encontrada na apreciação da escrita sá-carneriana.

No que se refere à análise literária, torna-se necessário atentarmos para uma leitura de expressões do texto, uma vez que tal análise não se pode separar do trabalho essencial da interpretação. Considerando, assim, que não existe leitura que não seja interpretativa, e ainda que a interpretação se constitua muitas vezes sobre verdades apontadas do discurso analisado, não se perdendo de vista fatores estéticos e fatores sócio-políticos e sócio-culturais. Esta característica da interpretação, de acolhimento de diversos fatores hermenêuticos, é visível, desde logo, no percurso histórico do conceito. De acordo com Collini,

A interpretação não é, evidentemente, uma actividade inventada pelos teóricos da literatura do século XX. Na realidade, os problemas e debates acerca do modo como caracterizar essa actividade têm uma longa história no pensamento ocidental, cuja origem decorre, em primeiro lugar, da tarefa cheia de conseqüências de identificar o sentido da Palavra de Deus. O período contemporâneo desta história data essencialmente da intensificação da tomada de consciência do sentido textual introduzido pela hermenêutica bíblica, legando-se a Schleiermacher, no começo do século XIX, enquanto o lugar central da interpretação na compreensão de todas as criações do espírito humano se transformaria na base de um programa global das *Geisteswissenschaft* delineado por Dilthey nos finais do mesmo século⁷¹.

Como se percebe, a interpretação é permeável a um conjunto de opções e desideratos que contrariam uma ideia de integridade: interpretação pode ser, historicamente, tanto um método de exegese como uma alavanca para a produção de um

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 46-47.

⁶⁹ Peça original em 3 atos escrita em parceria com Tomás Cabreira Júnior, representada pela primeira vez por intermédio da Sociedade de Amadores Dramáticos, no Teatro do clube Estefânia, em 23 de Março de 1912.

⁷⁰ RILKE, Rainer Maria.(1875-1926) *Cartas a um jovem poeta; A canção de Amor e de morte do portandarte Cristóvão Rilke*. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles, São Paulo: Globo,1993, p.32.

⁷¹ COLLINI, Stefan.«Introdução: interpretação interminável», in *Interpretação e sobreinterpretação*, 1993, p.13.

sistema para as ‘ciências do espírito’. O que parece semelhante a todas as variedades de interpretação é um substrato comum ao nível das premissas e dos critérios, como observa Eco. Nesse ponto, pode-se perceber a interpretação como uma abertura para os vários sentidos possíveis, mas levando sempre em conta alguns critérios, como o próprio Umberto Eco assinala: «a noção de semiótica sem limites ou sem atentar para critérios pré-estabelecidos não nega a existência desses critérios. Antes, evidencia cada vez mais que a interpretação não pode abrir mão desses critérios»⁷².

Por um lado, a interpretação literária deve ser entendida como um processo infinito e multideterminado pelos fatores já enumerados anteriormente, tais como aqueles estéticos, políticos e culturais sempre levando em conta os já existentes para tal fundamento e como pano de fundo que suporta o texto a ser interpretado. Por outro lado, entendemos que a interpretação não é mera explicação que reduz a dinâmica das conotações e das múltiplas associações mentais, que o texto literário pode provocar. Até porque aquela traz, em seu bojo, um rigor próprio de realizar a experiência simbólica do outro e com ele escavar as expressões de ambos.

Se elegermos o texto como o porta-voz das intenções do autor (*intentio auctoris*), perante o ‘Caso Sá-Carneiro’ poderemos incorrer no mesmo formato de interpretação de vários estudiosos desse escritor, como o biografismo ou, em menor escala, o psicologismo⁷³. Todavia, precavendo-nos embora contra tais deslizos teórico-críticos, poderemos reconhecer que, ainda que fingidas ou encenadas, tanto a sua obra poética quanto a sua obra novelesca podem nos oferecer, na materialidade da palavra, o que pretendemos com o nosso objeto formal de estudo, já enunciado, ou seja, encontrar metáforas psicanalíticas nas personagens e no ‘eu lírico’ da escrita sá-carneiriana. Para tal, ousaremos interpretar a obra do autor, mas com o cuidado necessário para que não incidamos em uma hermenêutica que supervalorize a *intentio lectoris*, incorrendo assim, na ‘sobreinterpretação’ resultada da liberdade do leitor em fazer as suas próprias inferências⁷⁴. Na medida em que realçamos essa posição, observamos as considerações

⁷² ECO, Umberto, *Interpretação e sobreinterpretação*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p.60.

⁷³ Vejam-se os casos, por exemplo, de João Pinto Figueiredo, em Portugal, e Fernando Paixão, no Brasil.

⁷⁴ Umberto Eco propõe em *Obra aberta*: que toda obra de arte deva ser aberta porque não comporta apenas uma interpretação, deixando claro que poderá tornar-se em referencial teórico usado para análise de obras, ou seja, a obra estaria “aberta” às várias interpretações. ECO, Umberto. *Obra Aberta*, Tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, 2ª Edição, Lisboa: Difel, 2009. Veja-se a aproximação de Eco com Iser em: Wolfgang Iser, *The Act of reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978; *idem*, *The Implied Reader*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978; *idem*, *Prospecting*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989; W. Iser *et alii*, *Teoria da*

no atendimento aos critérios sinalizadores para os riscos de uma prática interpretativa que venha a extrapolar os limites que a essa devemos atribuir.

Lembrando Vergílio Ferreira:

O grande sonho de todo escritor – se o tiver! – será o de nunca encontrar o leitor “ideal”. Porque, se o encontrasse, a sua obra morreria aí! E é isso o que nenhum escritor pretende, pois cada leitor “recria”, digamos assim, a obra que lê. Todas as obras literárias são o que qualquer seu leitor dela vai “vendo”, o modo como vai “recriando”, sem seguir qualquer intencionalidade do seu autor⁷⁵.

Partindo do pressuposto do autor, a interpretação literária deve ser um projeto cultural aberto e, nesta perspectiva, nos remetemos novamente a Umberto Eco, lembrando uma vez mais que, apesar desse autor ter defendido o papel ativo do leitor em obras anteriores, confessa ter exagerado, na última década, em relação aos direitos daquele à interpretação dos textos, sem o devido atendimento a critérios pré-estabelecidos. Para nós, o texto uma vez publicado é autônomo, mas torna-se impossível não carregar em si projetadas as intenções do autor, ou mesmo aquelas performances postas por esse e as quais não nos cabe desconsiderar.

Antônio Cândido observa que «só podemos entender (a obra) fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra (...). O externo (no caso, o social) importa como elemento que desempenha certo papel na constituição estrutural, tornando-se, portanto, interno»⁷⁶. Assim, junto a uma análise estrita e interna da obra, poderemos utilizar as contribuições de autores vinculados pela crítica a uma abordagem externa do texto, alcançando o que, segundo informa Cândido, é chamado por Otto Maria Carpeaux «método sintético»⁷⁷: uma fusão dos elementos estilísticos e sociológicos, resultando num grande desafio para os estudos literários, uma vez que levaria à superação da dicotomia entre *interno* e *externo*. Se atentarmos para a proposição de Antônio Cândido, torna-se necessário observar dois pontos de vista: a análise de obras literárias propriamente ditas – e, por isso mesmo, considerar questões que lhe são internas (estrutura, enredo, temas, etc.) – e as questões culturais e simbólicas, já que, como aponta o mesmo autor, a interpretação da obra dar-se-á pela fusão dos elementos do texto com os do contexto, ocasionando, daí, a junção de ambos numa interpretação

Ficção, Rio de Janeiro, 1999. Cf. ainda Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1980.

⁷⁵Em *Um escritor apresenta-se* por Vergílio Ferreira, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1981, p. 79.

⁷⁶CÂNDIDO, Antônio, *Vários escritos*, São Paulo, Duas cidades, 1977, p.8.

⁷⁷*Ibidem*, p.10.

íntegra e dialética⁷⁸. No entanto, há uma diferença entre a análise tão bem posta por Cândido e a interpretação que alcança maior amplitude na leitura literária, uma vez direcionada para o conjunto de juízos encarregados de esclarecer «a série de motivações histórico-sociais da obra»⁷⁹.

Alfredo Bosi faz uma analogia, ou mais que isso, coloca em questão a palavra que se lê ou colhe⁸⁰, vendo-a como um desafio e recorre à figura da esfinge para ilustrar a sua forma de ler a palavra, afirmando ainda que a resposta pode ter vários sentidos, conservando o mesmo enigma: «o que eu quero dizer?» Impessoalizamos a questão posta por Bosi: O que se quer dizer? Responde o autor que «ler é colher tudo quanto vem escrito, mas interpretar é eleger (*ex-legere*), escolher na messe das possibilidades semânticas apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer»⁸¹?

Partilhando desse enfoque, a nossa proposta foi a de extrair da escrita de Mário de Sá Carneiro o que o texto pode revelar sobre a saga do escritor em sua incessante busca da estética, de um Eu que, lhe sendo estranho, o fez aspirar ao absoluto, ao grande, ao perfeito, ao preciosismo, sentimentos que lhe imputam um repúdio ao que lhe parecia mediocridade. Um narciso que se ama pelo avesso e, por isso mesmo, não se afoga nas névoas, nas brumas, no roxo, nos intervalos, no vazio. Apenas paira; e por mais que se veja no espelho uma «esfinge gorda», busca um «golpe d'asa» e faz da noite tão funda, razão de o amanhecer.

Maria Aliete Galhoz, em 1963, observa uma certa «potência de grandiosidade»⁸², manifesta em sua obra que, segunda a autora, se aproxima «dos exploradores dos infernos e dos êxtases»⁸³, atraído por «um vórtice cuja rotação espiralada tem o sinal do infinito»⁸⁴, mas que é «abissal e marcado da queda»⁸⁵.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ SOUZA, Roberto Acízelo, *Iniciação aos Estudos Literários*, Objetos, Disciplinas, Instrumentos, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.169, Acizelo faz uma distinção entre análise e interpretação que nos parece sintetizar a posição de Antônio Cândido, ao reservar o termo análise para as investigações centradas no «texto entendido como obra de arte e linguagem, utilizando a palavra interpretação para o conjunto de juízos interessados em esclarecer a série de motivações histórico-sociais da obra»⁷⁹.

⁸⁰ *Legere*=colher Cf. BOSI, Alfredo, *Céu, Inferno-Ensaios de Crítica Literária e Ideologia*, 2ª edição, São Paulo, Editora 34, 2003, pp. 274-275.

⁸¹ *Ibidem*, p.277.

⁸² GALHOZ, Maria Aliete, “O universo poético de Mário de Sá-Carneiro”, in *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença, 1963. p.101.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p.102.

Destacando a sua palavra «megalômana»⁸⁶, uma «sensibilidade egocêntrica, [embora] dilatada»⁸⁷. Galhoz indica a necessidade do poeta de afastar «toda a banalidade que se assegura mediana e feliz»⁸⁸. Nos termos da autora, Sá-Carneiro teria feito, em meio à busca de um «gigantismo» sem «enquadramento exato»⁸⁹, a tradução poética de uma «iluminação pressentida [mas] inexoravelmente travada de inviabilidade»⁹⁰. Galhoz confirma esse repúdio do poeta à mediocridade, um trajeto de luta contra essa situação inviável que lhe cerceou desejos vários, desde os de âmbito puramente existencial e afetivo, até as realizações já no âmbito material, como foi o caso da publicação de *Orpheu III*; inviabilizando dessa vez a própria vida, levando-o à finitude inevitável..

Já Dieter Woll, autor de *Realidade e Idealidade na lírica de Sá-Carneiro*, aponta a postura do poeta diante do mundo real como marcada por uma forte negatividade, que informaria o desdém pela vida cotidiana, «posta em confronto com uma forma de existência artística sublimada»⁹¹. A obra de Mário de Sá Carneiro, a partir dessa insatisfação com o real, seria guiada pela procura de uma «idealidade própria», segundo a terminologia de Hugo Friedrich: «o conjunto daquilo que está na mente do poeta como ideal»⁹². Diante de uma realidade exterior à qual não se atribuiria uma mais-valia, o escritor buscaria, como «única forma de existência digna de ser vivida», a «evasão para o mundo ideal da arte»⁹³, em que se encontraria o «substituto para uma vivência perfeita que é negada ao homem (...), porque o homem está preso aos limites da realidade»⁹⁴.

Diante do impasse entre o Real e o ideal, nosso escritor ainda insiste no salto para além da dimensão conhecida, para além do espaço e do tempo. Esse evento associar-se-ia ao que Woll chamou de um motivo central da poética de Sá-Carneiro, «o motivo do voo de grandes alturas», isto quando o poeta português se imagina como «uma ave soberba», a se elevar «nas alturas do céu»⁹⁵. No entanto, ainda que insista no

⁸⁶ *Ibidem*, p.111.

⁸⁷ *Ibidem*, p.122.

⁸⁸ *Ibidem*, p.111.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ *Ibidem*, p.122..

⁹¹ WOLL, Dieter, *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, tradução de Maria Manuela Gouveia Delille, Lisboa, Edições DELFOS, 1968, p.54.

⁹² *Ibidem*, p. 12.

⁹³ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 137.

salto ou no voo, faltar-lhe-á um «golpe d'asa» e se deixará aquém mesmo que não desista de buscar pela «idealidade».

O crítico alemão observa outro detalhe: na «ânsia de subir»⁹⁶, presente em muitos poemas de Sá-Carneiro, revela o desejo de «transpor os limites da experiência humana normal e atingir o estado psíquico que torna possível uma experiência supra-real»⁹⁷, o poeta todavia paira no intervalo, não consegue alçar o grande voo, e nem a exaltação da crítica. Está constantemente em busca da razão (dado o perfeccionismo que o assalta, sempre a consultar o 'amigo de alma'), mas são razões inquietas nas quais mergulha, ansiando voltar à tona; e volta, na «escrita automática» que como a pena de André Breton, «não está tão automática ainda»⁹⁸. Concordamos com Woll que, de fato, haja momentos do «supra-real» na obra sá-carneriana, em que ele dá voz ao Inconsciente e o deixa emergir na escrita. No entanto, trabalha a ideia, discute-a, faz adaptações (ou nem sempre as faz) como foi o caso do poema “A Queda” no qual surge a palavra *sobre*, quando disse a Fernando Pessoa querer ter usado o vocábulo *sob* no verso: «E fico só esmagado sobre mim!...»⁹⁹.

Remete-nos, ainda, à percepção da loucura uma espécie de «sintoma do estado de espírito supra-real»¹⁰⁰, o que nos lembra e nos encaminha em direção à obra *Dispersão* e, nela, uma «vivência de embriaguez»¹⁰¹, em que «o 'eu' do poeta espalha-se para além de todos os limites»¹⁰²; e Dieter Woll em seu estudo, marca como traço inerente à obra de Sá-Carneiro, a oposição entre «um ideal artístico excessivamente elevado» e certas «insuficiências», certo «desânimo»¹⁰³, em um arranjo no qual, «à ânsia entusiástica de atingir o ideal»¹⁰⁴, à «ânsia de absoluto»¹⁰⁵, seria oposta «a insuficiência do homem e do poeta»¹⁰⁶. Encontramos, pois, a presença de dois extremos:

⁹⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁹⁸ No artigo «Le Champ Magnétique» na revista *Littérature*, André Breton definiu a «escrita automática» como o traço fundamental do surrealismo. Trata-se de transmitir diretamente, sem refletir ou concentrar-se no que se queria dizer, as palavras que, sem tema preconcebido, viessem à mente de forma imediata. Frases que viessem diretamente do Inconsciente e não teriam lógica entre si. Breton considerava esta escrita como «texto puro». Resposta de Breton à Otávio Paz quando este perguntou ao primeiro porque demora escrevendo, se a escrita era automática. A pena ainda não estava tão automática; daí analogia que fizemos com a escrita de Sá-Carneiro e suas evoluções, no supra-real, apontadas por Dieter Woll.

⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.37.

¹⁰⁰ WOLL, Dieter, 1968, p.102.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 203.

¹⁰² *Ibidem*, p. 105.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 50.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 196.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.50.

«a esperança arrebatadora de atingir um mundo ideal» e «a rápida desilusão desoladora»¹⁰⁷. Woll vai ligar a essa «desilusão desoladora» a autocompaixão, que surge «sempre que fracassa o esforço ideal do poeta»¹⁰⁸. A nosso ver, é nos momentos dessa autocompaixão que aparecem poemas como «Aquele Outro» e, não por acaso, está elencado em *Últimos Poemas*, tendo sido escrito em Fevereiro de 1916, portanto, no auge de sua entrega à solidão, à dor das impossibilidades em seu entorno, como se pode observar nos versos do poema citado, que transcrevemos a seguir:

O dúbio mascarado – o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito
O Rei-lua postiço, o falso atónito –
Bem no fundo, o covarde rigoroso.

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.
Sua Alma de neve, asco de um vômito –
Seu ânimo, cantado como indómito,
Um laçao invertido e pressuroso.

O sem nervos nem Ânasia – o papa-açorda,
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal.

O raimoso, o corrido, o desleal –
O balofo arrotando Império astral:
O mago sem condão – o Esfinge gorda...¹⁰⁹

Já Fernando Cabral Martins confirma a nossa interpretação, quando aponta o papel da extensão na obra do poeta português, caracterizando-a como «ampliação das sensações da realidade», o que se daria através «da imaginação, do delírio ou da ultra-sensação»¹¹⁰, em uma articulação entre «desejo, sonho e impossibilidade»¹¹¹.

José Carlos Seabra Pereira, em um artigo publicado na revista *Colóquio-Letras*, no último ano do decênio anterior, explica como a obra de Sá-Carneiro seria tocada por uma «inquietação espiritual»¹¹², que faria o poeta se voltar para a exploração «do universo psíquico» e para a busca de certa «transcendência espiritual»¹¹³. Na sua

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 140-141.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 123.

¹⁰⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 121.

¹¹⁰ MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994, p. 171.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 170.

¹¹² PEREIRA, J.C, Seabra, “Rei-lua, destino dúbio: legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 169-192, set.- dez. 1990, p. 171.

¹¹³ *Ibidem* p. 172.

perspectiva, o poeta seria o sujeito «convicto de uma grandeza singular», de uma «vocação» e de «potencialidades extraordinárias», que se ligariam à ideia de uma «sagração para a atividade artística»¹¹⁴. Tais convicções, entretanto, teriam, como contrapartida, na dinâmica das tensões próprias à obra do poeta, a constatação de um «malogro», o «reconhecimento raso do fracasso»¹¹⁵.

Sabe-se dos eventos dolorosos que acometeram Sá-Carneiro desde uma tenra idade e que provavelmente motivaram, em sua breve existência, operações textuais reveladoras de sofrimento, angústia, insegurança, motivando ações interpretativas desse gênero, de tal modo indissociadas de sua pessoa, que, embora analisassem a sua obra, era o homem, enquanto ser, quem nucleava a sua fortuna crítica. Pareceu-nos ser esta a razão que levou esses vários estudiosos a um biografismo inevitável, em que pese apreciarem sua estética e suas performances, tanto no ‘eu lírico’ quanto nas novelas.

Entretanto, não nos parece suficiente interpretar sua escrita em um enfoque especular, refletindo as suas emoções e o vazio instalado em seu espírito pelas perdas existenciais, as incompreensões sentidas por ele. Até porque, «o sujeito para o qual se abre o evento significativo, o sujeito que sente, pensa e escreve, não é um eu abstrato, posto fora ou acima da história concreta dos seus semelhantes»¹¹⁶ e dele mesmo. Portanto, uma interpretação focada nas suas personagens, tomando ainda o seu ‘eu lírico’ metamorfoseado em uma delas, possa resgatar o cerne do que mascarou em sua estética, da qual era um ourives a desenhar suas filigranas e seus *Indícios de Oiro*. Um olhar penetrante que atravessasse a sua obra, um olhar que deitasse pontes e confluísse para os intervalos e as tentativas frustradas de voos, que mergulhasse no texto sobre cujo formato a mente do poeta e escritor pairou, metamorfoseou, construiu um lugar em que «*Esquecer é não ter sido*»¹¹⁷.

Todavia, não podemos deixar à parte o fato de que Sá-Carneiro foi um dos mais audaciosos fundadores do Modernismo, especialmente do Primeiro Modernismo português e que poderia estar encenando ou fingindo em toda a sua escrita, incluindo a epistolar com as cartas a Luís de Montalvor, a Maria (esposa de seu pai), a Cândida Ramos, a Alfredo Guisado, a José Pacheco e as mais famosas: cartas ao amigo Fernando Pessoa. Nestas, principalmente, nota-se: ora arroubos de entusiasmo

¹¹⁴ *Ibidem* p. 173.

¹¹⁵ PEREIRA, Seara J.C., 1990, p. 174.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 280.

¹¹⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.373.

exacerbado, ora desabafos de uma tristeza singular, numa labilidade teatral, tal era o exagero e o escândalo com os quais almejava seduzir o amigo.

1.3. Riscos da interpretação

Há sempre o risco de criar hermenêuticas e mais hermenêuticas do que o texto-fonte.

Alfredo Bosi, *Céu, Inferno – Ensaio de Crítica Literária e Ideologia*

Voltando a Vergílio Ferreira, citado anteriormente, «Todas as obras literárias são o que qualquer seu leitor dela vai «vendo», o modo como vai «recriando», sem seguir qualquer intencionalidade do seu autor»¹¹⁸ – sendo o leitor um sujeito dotado de uma personalidade própria, de vivências específicas, de uma singular sensibilidade, é inevitável que, ao ler um texto, convoque, no momento da leitura, toda essa ‘sua’ memória cultural e fantasmática, para compor o sentido desse, no caso de vir a ser interpretado. Nesta direção, poder-se-á observar o caráter de mobilidade, de inquietação, de imprevisibilidade, que a escrita pode incorporar, até ao ponto em que tudo pareça muito claro, e que nos satisfaça enquanto intérpretes, acreditando que somos fiéis ao texto. Entretanto, quem se aventura por esse caminho interpretativo, corre o risco de assumir o objeto da interpretação como um texto próprio, elaborando outro, possivelmente irreconhecível, face ao original.

Cremos, verdadeiramente, ser impossível ler uma obra, abstraindo-a do tempo, do espírito de sua época e das projeções do autor, ainda que encenadas e intelectualizadas ou resultantes de uma «escrita automática»¹¹⁹, usando um termo de Dieter Woll, o «supra-real». Contudo, na maioria das vezes, embora acreditemos na autonomia do texto, desde a sua publicação, há como já dissemos uma apropriação reelaborante do sentido desse, pelo leitor. É neste ponto que se incorre no risco de

¹¹⁸ FERREIRA, Vergílio, 1981, p.79.

¹¹⁹ Escrita automática é o processo de produção da escrita que apresente um fluxo do Inconsciente do autor. É um método de escrita criado pelo Dadaísmo e *a posteriori*, pelo surrealista André Breton, no ano de 1919.

transformá-lo em irreconhecível face ao original e à revelia do autor se a ‘conversa’ é com um escritor morto.

Um outro ponto, no entanto similar, a ser considerado e que entendemos como um dos riscos é a questão do tempo. A nosso ver, e atentos às palavras de Vergílio Ferreira, o texto, embora seja um cronótopo, é possível de atualização transtemporal das suas potencialidades semântico-pragmáticas, através das quais cada intérprete o desloca para o seu ‘aqui e agora’ apropriando-se dele, resultando dessa apropriação a pluralidade de efeitos de sentido. É certo que a isso parece acrescer outro problema: se cada intérprete faz a sua leitura a partir de um olhar próprio, do *locus* temporal e cultural em que se situa, como fica o texto fonte? Nesse caso, será um tanto difícil conceder fidedignidade ao ato interpretativo, na perspectiva de teóricos mais conservadores ou de teorizações revisionistas, como a hermenêutica cognitiva de Hirsch¹²⁰.

A *Obra Aberta* citada, aqui, mais como tipo de provocação para que se pense os riscos da interpretação em seus vários prismas, caso deixemos a cargo do leitor fazer sua própria interpretação sem que atente para os «critérios pré-estabelecidos», como o próprio Umberto Eco recomenda, nossa intenção é a de que haja essa argumentação dialógica entre os autores em que buscamos os vários olhares sobre o ato interpretativo. A título de ilustração, citamos Paul Ricoeur que emprega o termo «conflito hermenêutico» a fim de nomear a dupla motivação em que se constitui a vontade de escuta e a atitude de suspeita que sustentam a ambiguidade da hermenêutica contemporânea. Para esse pensador, levando ainda em conta os argumentos teóricos de Nietzsche, Freud e Marx¹²¹, a relação da interpretação com a linguagem cria possibilidades originárias no âmbito da hermenêutica, mas gera um conflito de interpretações.

Paul Ricoeur mostra-nos duas das possibilidades de se interpretar próprias da função significativa da linguagem-símbolo, já citadas e radicalmente opostas: (a) a «hermenêutica da confiança», com um crédito no poder prospectivo e revelador dos símbolos; (b) a «hermenêutica da suspeita», acentuando o poder dissimulador dos símbolos. Dessas duas possibilidades resulta uma interpretação redutora e arqueológica

¹²⁰ HIRSCH, Eric, *Validity in Interpretation*. New Haven and London, Yale University Press, 1967; *idem*, *The Aims of Interpretation*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976.

¹²¹ RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations – Essais d’herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.61.

de toda a simbologia humana. Para o autor, é urgente enfrentar a complexidade desse conflito, esclarecer a dimensão significativa ou hermenêutico-especulativa da própria linguagem falada pelos homens.

No núcleo da hermenêutica de Paul Ricoeur¹²², encontra-se uma reflexão sobre a ambiguidade da estrutura significativa da linguagem, que funciona como símbolo e «no símbolo». E a dupla intencionalidade do sentido literal surge como um enigma que tanto pode significar uma nova referência ou pura dissimulação¹²³. Nesse ponto, pode-se detectar mais um risco para a causa da interpretação que esbarrará naquilo que está por detrás desses sentidos, da intenção ou, ainda, a representação do que fica dissimulado.

Problema distinto é o de Richard Rorty posto num debate publicado em *Interpretation and overinterpretation*, em que afirma que o texto é para ser usado com uma finalidade prática. Para ele, a leitura de texto deve ser feita à luz de outros textos, pessoas, obsessões, informações ou o que for, e depois ver o que acontece. E põe em causa ainda a discussão quando anuncia que:

as investigações sobre «como funcionam os textos» se contam entre esses exercícios errados ou não compensadores que nós, como pragmatistas otimistas, faríamos doravante em abandonar. Devemos usar simplesmente os textos de acordo com os nossos próprios fins [o que do ponto de vista do teórico] é, seja como for, tudo o que podemos fazer com eles.[E não parecendo admitir a igualdade dos textos pois parece apreciar os textos que ele aponta]: nos ajudam a mudar os nossos propósitos e assim a mudar a nossa vida¹²⁴.

Em nosso entendimento, o resultado dessa proposição de Richard Rorty poderá criar risco para uma interpretação desvirtuada e, até certo ponto leviana, se não levarmos em conta o respeito ao texto como entidade, como este mesmo crítico prevê. Em contrapartida, esta proposição abre possibilidades interpretativas, mas nos remontamos à *Obra Aberta* e inferimos: desde que essas sejam atos cognitivos em válida equação com os elementos determinados na estrutura em aberto do texto e atendam a critérios pré-estabelecidos, podendo assim, evitar os riscos que enunciamos anteriormente.

¹²²Veja-se, a esse propósito, RICOEUR, Paul, *Do Texto à Acção - Ensaio de Hermenêutica II*. Porto, Rés Editora, s./d.; PORTOCARRERO, Maria Luísa, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricoeur*. Coimbra, Ariadne Editora, 2005.

¹²³*Ibidem*, pp. 62-63.

¹²⁴ECO, Umberto with RORTY, Richard, CULLER, Jonathan and BROOKE-ROSE, Christine. *Interpretation and overinterpretation*, edited by Stefan Collini, Great Britain, Cambridge University, 1992, p. 12.

Seguindo um trajeto teórico-crítico que muito o aproxima do de Wolfgang Iser e da *Crítica da Resposta do Leitor (Reader Response Criticism)*, o autor da *Obra Aberta* alerta que, no processo de interpretação de um texto, existe uma imensa «gama de fenômenos pressuposicionais»¹²⁵ e que não se pode reduzi-los «nem ao sistema de significação codificado na enciclopédia, nem às descrições definidas, nem aos próprios nomes», esclarecendo que, visto por essa óptica, «todo o texto é um complexo mecanismo inferencial», concluindo, ainda, que esse deve ser atualizado no conteúdo implícito pelo leitor. Ou seja, para compreender um texto o leitor deve fazer inferências, levando em conta pressuposições definidas por um contexto que inclua conhecimento, «suposições de fundo», «construção de esquemas»¹²⁶, «ligações entre esquemas e texto» e «sistemas de valores», além do ponto de vista do leitor e outros¹²⁷.

Em nossa percepção, há um risco no uso do modo inferencial, uma vez que o intérprete poderá ‘sobreinterpretar’ e, não atentando nos critérios pré-estabelecidos, elaborar um outro texto distanciado do texto-fonte.

Portanto, coube-nos ser mais criteriosos, não correndo o risco de tomar a interpretação como um instrumento originalmente reducionista em face dos movimentos provocados pelas conotações e pelas associações mentais que o texto literário sugere. Sabedores também que «Uma exigência mais rigorosa da interpretação está em refazer a experiência simbólica do outro, cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal»¹²⁸.

1.4. Interpretação psicanalítica

O querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca; excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e nivela).

Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*

¹²⁵ECO, Umberto, 2004, p.344.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸BOSI, Alfredo, *Céu, Inferno-Ensaio de Crítica Literária e Ideologia*, 2ª edição, São Paulo, Editora 34, 2003. p. 277.

Após o estudo etimológico do vocábulo interpretação e os riscos hermenêuticos nos quais se pode incorrer, as reflexões que fizemos sugerem afinidades entre a Literatura e a Psicanálise¹²⁹. Com efeito, na nossa compreensão, a linguagem é o caminho para se aceder às diversas formações do Inconsciente¹³⁰ – algo comum à escrita literária e à interpretação psicanalítica. Portanto, Linguagem e Inconsciente não se dissociam, pois o segundo é presença indiscutível no discurso, exercendo com sua força produtiva uma função deflagradora e enunciativa de processos psíquicos mediante a literatura.

Maria José de Lancastre, ao fazer uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro, tomou por objeto as cartas deste a Fernando Pessoa, com o propósito de «localizar e diagnosticar o itinerário de uma situação melancólico-depressiva que Mário de Sá-Carneiro terá eventualmente atravessado durante a sua estadia em Paris»¹³¹. Por um lado, o enfoque no ‘Caso Sá-Carneiro’ que aqui propomos, distingue-se do da referida autora, que, literalmente, coloca Sá-Carneiro no ‘divã’ do psicanalista, tendo como analista Fernando Pessoa. No entanto, essa ‘psicoterapia’ não inclui as intervenções do psicoterapeuta, uma vez que Lancastre apenas analisa a correspondência de um dos dois escritores, visto que não se encontraram as respostas de Fernando Pessoa no espólio de Sá-Carneiro¹³².

Para além disso, Maria José Lancastre vale-se do que se pode perceber no *transfer*¹³³. Acreditamos que a autora em questão, na verdade, usou de uma licença poética ao interpretar a relação ‘clínica’ entre Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. O que é

¹²⁹ Cf., aliás, BAYARD, Pierre, *Como falar dos livros que não lemos*, Lisboa, Verso da Kapa, 2008, e também, BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

¹³⁰ Usaremos o termo Inconsciente com letra maiúscula, sempre que precisarmos enfatizar essa tópica freudiana.

¹³¹ LANCASTRE, Maria José de, *O eu e o outro – Para uma análise psicanalítica da obra de Sá-Carneiro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992, pp.13-14. A autora faz uma retrospectiva de todas as estadas de Sá-Carneiro em Paris, perfazendo um total de 21 meses. Acredita que os textos epistolares vão além de uma elaboração simbólica: «(...) mas por outro lado, talvez se possa afirmar que são *já em si mesmos* uma elaboração simbólica: na medida em que representariam algo semelhante a uma sessão de psicanálise (sessão essa que prevê justamente os dois sujeitos, paciente e analista, unidos pelo vínculo simbólico da palavra)» Cf. *Op. Cit.* p.11.

¹³² «Se quisermos formular a relação em termos mais concretos, poderemos dizer que, dos dois, Sá-Carneiro é o que está deitado no divã ou reclinado na poltrona, enquanto que Pessoa é o sujeito que está de pé, o actante erecto do rito freudiano, o homem que conhece os segredos da alma, o que absorve e não julga, a imagem paterna, a imagem tranquilizadora, o espelho simbólico, o ouvido: em suma, o analista». Nesse ponto, Lancastre baseou-se em José Augusto França, *Almada. O Português sem Mestre*, Estudos Côr, Lisboa, 197^a, 1992, pp. 171- 172.

¹³³ Termo psicanalítico usado por Lancastre, que a autora não traduz, citando um excerto epistolar datado de 13 de julho de 1914 em que Sá-Carneiro declara ao poeta amigo um amor de pai.

altamente justificável, tendo em conta que na nota que antecede o *corpus* do texto de *Eu e o outro*, ela própria revela: «Obviamente, as minhas pesquisas não têm a pretensão de avançar conclusões definitivas: é meu desejo apenas que funcionem como sugestões para todos os críticos que considerem construtivo analisar a obra de Mário de Sá-Carneiro com novas metodologias e novas perspectivas»¹³⁴. Essa justificativa de Lancastre nos deixa à vontade para uma discussão de seu texto, bem como nos abriu possibilidades para o uso de uma hermenêutica no que diz respeito às novas metodologias, como ela própria se referiu em sua análise do autor objeto desse estudo. Portanto, quando, essa, ao dizer da escrita epistolar de nosso Sá-Carneiro «uma frequência mais própria de um tratamento psicanalítico», traduzimos como uma forma de filiação ao *Autre*¹³⁵ português (Fernando Pessoa). No tratamento detectado por Lancastre entre os dois amigos fundadores de *Orpheu*, a transferência ‘paterna’¹³⁶ não foi analisada, o analista não ocupa o lugar de mestre e, até onde pesquisamos, não houve auto-análise realizada por Fernando Pessoa e, se ela existiu, ele não possuía os conhecimentos fundamentais da psicanálise para esse empreendimento. O excerto das cartas utilizado para ilustrar o *transfer*¹³⁷ para nós, constitui uma transferência que nunca foi analisada. Na verdade, é a transferência o motor da cura; no entanto, em não sendo analisada, não é Psicanálise.

A mesma autora, quando se refere ao *Weltanschauung* de Mário de Sá-Carneiro, remete-se a uma das frases da correspondência ao amigo dileto – «temporal desfeito» – e acredita que o escritor estivesse consciente de jamais encontrar abrigo quando cita: «nunca terei um lugar».

Nesse ponto, ainda que alertemos para o fato de que iremos desenvolver a temática da histeria somente no capítulo III, não podemos deixar de pontuar um dos traços da histeria, como forma anômala da busca de identidade, uma constante na obra poética e na ficção narrativa de Sá-Carneiro. A insistência de suas personagens em se fazerem presentes como sintoma evidencia-se em frases tais como: «Quem sou eu?», «Qual o meu sexo?», «Posso ou não posso» – essa dúvida, essa labilidade são prerrogativas do histérico, bem como o desejo nunca satisfeito. Lancastre transpõe um

¹³⁴ LANCASTRE, 1992, p.7.

¹³⁵ *Autre* é o Outro que detém o poder inibidor. Segundo Kaufmann, 1996: «Essa noção de «grande Outro» é concebida como um espaço aberto de significantes que o sujeito encontra desde seu ingresso no mundo; trata-se de uma realidade discursiva de que Lacan fala no *Seminário 20* (...)».

¹³⁶ As aspas são nossas.

¹³⁷ Lancastre, 1992, p.14.

excerto de uma das cartas a Fernando Pessoa e que utilizamos aqui, sem a chave original do texto de Sá-Carneiro, analisando o estado de espírito do autor de *Dispersão*: «Nesse momento, Sá-Carneiro é ainda capaz de traçar o quadro de duas realidades, a externa, dos factos concretos, e a interna, de como se lê essa realidade»¹³⁸:

«Estou em Paris.....Estou aborrecidíssimo
Tenho saúde.....Sinto-me infeliz ao extremo
Tenho dinheiro.....Vivo numa tortura constante
Não tenho preocupações.....Sofro muito
Não tenho desgostos.....A minha desolação é ilimitada»¹³⁹

Concordamos com a autora quando ela afirma: «A lucidez do poeta ainda é tal que lhe permite traçar um quadro contrastativo das duas realidades, a eufórica e a disfórica»¹⁴⁰. Em nossa opinião, o excerto citado por Lancastre demonstra o desejo insatisfeito do histérico e seu núcleo de tristeza, uma das características da desolação que o abate enquanto tenta alçar voo: «Estou em Paris» e o contraste «Estou aborrecidíssimo». Este processo lábil está presente em todo o excerto.

Quanto ao aspecto analítico, Lancastre que, em princípio, mostra ser possível uma análise sem a presença física de ambos os envolvidos no processo psicoterápico, mais propriamente psicanalítico, ao analisar a escrita epistolar de um dos dois, sobretudo, do ‘paciente’, ressalva tal posição, quando afirma:

A «análise» de Sá-Carneiro terminou. Não teve um resultado positivo. Para que o pudesse ter, era preciso que o sujeito não estivesse (...) a atravessar um profundo processo melancólico-depressivo; *ou então, era preciso que pudesse dispor da presença física de seu «analista» e não apenas poder comunicar com ele, no plano híbrido da confissão epistolar*¹⁴¹.

Quando atribuímos à autora a ressalva, foi nosso intuito salvaguardar a sua concepção da análise psicanalítica (a nosso ver, impossível), com relação a Sá-Carneiro, mediante suas cartas a Fernando Pessoa, sem a contrapartida das respostas deste último. A análise psicanalítica depende da relação entre duas pessoas físicas – a pulsão

¹³⁸ *Ibidem*, p.16.

¹³⁹ Excerto de uma carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. Citado por Lancastre, 1992, p.16. Esclarecemos que a formatação do texto-excerto é nossa, substituindo a sua formatação original.

¹⁴⁰ Lancastre, 1992, p.16.

¹⁴¹ O itálico é nosso, a fim de assinalarmos a ressalva que julgamos ter sido feita por Lancastre, 1992, p.27.

necessita da concretude de um corpo, uma vez que a imaterialidade da palavra nem sempre funciona para efeito da cura.

O argumento de Felman de que loucura e literatura estejam interrelacionadas porque têm a ver com um recalçamento e uma repressão que possam ser produzidos pelas ideologias, pelas representações sociais, pela dificuldade que o sujeito tem de lidar com o seu Inconsciente, nos remete ao conhecimento de que a Literatura foi perseguida e aprisionada porque ameaçou regimes, gerando situações conflituosas, merecedoras de reflexão e esses regimes temiam seu dizer às vezes metafóricos, mas deslizante, corrosivo¹⁴².

Já Umberto Eco afirma que o gnosticismo textual contemporâneo leva o leitor à busca de um significado secreto: as palavras, que, em vez de dizer, ocultam o não-dito¹⁴³. Ao falar sobre o espírito da gnose, assinala que esse pode privilegiar tanto a *intentio operis* quanto a *intentio lectoris* e, inclusivamente, a *intentio auctoris*, uma vez que acredita que esse modelo de pensamento se desvia da norma do racionalismo greco-latino e estaria incompleto se o homem não elaborasse «uma consciência neurótica do seu próprio papel num mundo incompreensível»¹⁴⁴. Afirma, também, que a verdade é secreta e que ainda que haja um questionamento dos símbolos e dos enigmas pode-se obter a verdade última apenas deslizando o segredo para outro lugar. Então o autor nomeia a gnose «como a expressão cultural desta condição psicológica»¹⁴⁵.

No tocante ao gnosticismo este produz uma síndrome de rejeição em relação ao tempo e à história, resultando na gnose e na autognose do poeta, infligindo-lhe um sentimento de isolamento no mundo, «vítima de seu próprio corpo, percebendo-o como túmulo e prisão»¹⁴⁶. É, pois, com pertinência que José A. C. Bernardes faz uma leitura da autognose em Sá-Carneiro, mostrando que «a Dispersão é, sobretudo, uma pulverização sensacionista do Ser entremeada «com vislumbres de não ser»». O autor

¹⁴² FELMAN, S. *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1980.

¹⁴³ ECO, Umberto, 2004, p. 53.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.52.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.52. Eco, depois de discutir a questão gnóstica para chegar a essa conclusão ao definir a gnose, ainda explica que «A revelação gnóstica narra de forma mítica, que a divindade, obscura e incognoscível, contém já em si o princípio do mal e uma androginia que a torna logo à partida contraditória, não idêntica a si mesma. Um seu executor inábil, o Demiurgo, deu a vida a um mundo instável em que uma própria parcela da divindade tomba como que na prisão ou no exílio».

¹⁴⁶ ECO, Umberto, 2004, p.53.

exemplifica, referindo-se aos poemas “Rodopio” e “Apotese”, atribuindo a “Rodopio” «laivos oximóricos e zeugmáticos»¹⁴⁷:

E um espelho reproduz,
Em treva, todo o esplendor...

(...)
Chovem garras, manchas, laços...
Planos, quebras e espaços
Vertiginam em segredo.¹⁴⁸

Bernardes ainda se refere ao diáfano, ao etéreo, e nós ousamos completar, lembrando a vontade de se alcançar o absoluto, mas toda a impossibilidade a barrar o voo de uma ‘psique’ tão frágil, como se pode observar nos versos ainda de “Rodopio”, citados no mesmo texto do autor:

Há (...),
Emanações fugidias,
Referências, nostalgias,
Ruínas de melodias,
Vertigens, erros e falhas.¹⁴⁹

O mesmo estudioso busca a última estrofe do poema citado, confirmando a tentativa frustrada do poeta em alcançar a totalidade vivencial, ou o que nós chamamos de absoluto, e que o indivíduo, dentro de uma perspectiva psicanalítica, jamais conseguirá alcançar; uma perfeição inatingível ou o desejo que nunca se satisfaz:

Há vácuos, há bolhas d’ar,
Perfumes de longas ilhas,
Amarras, lemes e quilhas –
Tantas, tantas maravilhas
Que se não podem sonhar!...¹⁵⁰

Atribui, assim, o problema da inconsecução ao fato de haver uma «exaustão da linguagem perante a pluridimensionalidade do Ser». Mas o que vem ao encontro de

¹⁴⁷ BERNARDES, J. A. Cardoso, “Mário de Sá-Carneiro: a autognose pela poesia”, in *Brotéria*, vol.120, nº 4, ano V, 1985, pp. 406-413.

¹⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 34.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵⁰ Os poemas que estão postos aqui são os citados por José A. C. Bernardes, no entanto, citamos os mesmos da obra já citada de Sá-Carneiro, 2010, p. 36.

nossa compreensão da escrita de Sá-Carneiro é a forma como J. A. C. Bernardes trata o sujeito poético que: «é remetido para a situação pungente de estar simultaneamente longe da Vida e longe da Morte – longe da unidade e longe da dispersão», explicitando um Eu que *paira*, tenta uma elevação, mas sempre lhe faltará «um golpe d’asa» que o impulse à perfeição; tão pouco se permite a queda definitiva, como se nota em “A Queda”. O autor ainda aborda a dispersão psíquica, sugerindo mesmo uma configuração de perda, caracterizando a ruptura, e cita o poema “Apoteose”:

Mastros quebrados, singro num mar d’Ouro
(...)

Lajearam-se-me as Ânrias brancamente
Por claustros falsos onde nunca oro...

(...)
Quebrei a taça de cristal e espanto,
Talhei em sombra o Oiro do meu rastro...¹⁵¹

A nosso ver, a escrita de Sá-Carneiro aponta traços da histeria ou da neurose obsessiva, quando escreve o que quer demonstrar com seu afastamento, ou progressiva perda de realidade, e deixa ao leitor as reticências e, isto de modo frequente, representando uma descontinuidade a sugerir a propriedade de imaginar até que ponto há uma alienação, como observa Bernardes: «preludiam o espasmo do inefável nos dois versos sintomaticamente entrecortados por reticências»¹⁵²:

Findei... Horas-platina... Olor-brocado...
Luar-ânsia... Luz-perdão... Orquídeas-pranto...¹⁵³

Apresentamos o último verso de “Apoteose”:

- *Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...*¹⁵⁴

Embora haja a ruptura, o jardim, ainda que estagnado, floresce e os pântanos também têm vida. Citamos acima o poema “A Queda”¹⁵⁵ em que o poeta mostra essa

¹⁵¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 66.

¹⁵² José A. C. Bernardes, 1985, p. 414.

¹⁵³ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 66.

¹⁵⁴ *Idem*. O Itálico é nosso para maior ênfase ao que afirmamos.

evolução de um pássaro que tenta se elevar. Gira e resvala, um ritual do Beija-flor¹⁵⁶, mas não desiste. Esse estudioso, referindo-se à *Dispersão*, coloca a palavra com maiúscula, embora explique o seu desenvolvimento (uma referência possível ao poema “Dispersão”) da forma seguinte: «A dispersão vai, enfim, ganhando matizes alienatórios, e surge a ânsia de anulação, ou seja, a Morte como aniquilamento da Consciência ou dispersão total. É aí que conduz o cariz *violentamente alucinatório*¹⁵⁷ de poemas, como “16”

As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...¹⁵⁸

Esse mesmo poema, desde o seu primeiro verso, já nos oferece mostras dessa labilidade, da inconsistência em seus sentimentos, desse pairar entre a tentativa de elevar-se e uma queda que, afinal, nem se constitui como queda de fato. O próprio poeta já diz dele mesmo:

Esta inconstância de mim próprio em vibração
É que me há-de transpor às zonas intermediárias,
E seguirei em cristais de inquietação,
A retinir, a ondular... Soltas as rédeas,
Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar
A torre d'Ouro que era o carro da minh'Alma,
Transviarão pelo deserto, moribundos de Luar –
E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...
Nos oásis depois hão-de-se abismar gumes,
A atmosfera há-se ser outra, noutros planos;
(...)¹⁵⁹

Logo a seguir, vêm os versos: «As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos/Vomitando a minha carne entre estrumes», ilustrando «o cariz violentamente alucinatório» nomeado por Bernardes e retomando a nossa percepção de que Sá-Carneiro fica sempre a pairar, uma vez que nem consegue elevar-se à altura com a qual sonha, tão pouco a queda se constitui em uma violenta derribada. Voltando ao poema “A Queda”, ele

¹⁵⁵ Sempre que for necessário citar algum poema já utilizado nesta investigação, o faremos na medida em que esse elucidar melhor a ideia que estamos focando.

¹⁵⁶ Leva também o nome de colibri e é oriundo dos países tropicais. Ele se eleva na altura das flores e toma-lhes o pólen, pairando no ar, sem pouso, e o dissemina, nascendo dali novas flores.

¹⁵⁷ O grifo em itálico é nosso. José A. C. Bernardes, 1985, p. 414.

¹⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 64.

¹⁵⁹ *Idem.*

mostra como aspira à grandeza, à perfeição, ao absoluto, entretanto o faz, em princípio, com pompa, ainda que se trata de reconhecer a própria incoerência. Ao mesmo tempo, vê-se impotente:

E eu que sou o rei de toda esta incoerência,
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la
E giro até partir... Mas tudo me resvala
Em bruma e sonolência.

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro,
Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...
Eu morro de desdém em frente dum tesouro,
Morro à míngua de excesso.¹⁶⁰

Sabemos que o desejo nunca é satisfeito plenamente, e também ele não consegue manter o gozo¹⁶¹, ainda que parcial. Resta um movimento para sair da sonolência, da bruma, embora esteja sempre na penumbra (inconsciente semi-consciente?). Por vezes, lembra-nos Fenix, renascendo das cinzas, como em “Nossa Senhora de Paris”:

Listas de som avançam para mim a fustigar-me
Em luz.
Todo a vibrar, quero fugir... Onde acoitar-me?...
Os braços de uma cruz
Anseiam-se-me e eu fujo também ao luar...

Um cheiro a maresia
Vem-me refrescar,
Longínqua melodia
Toda saudosa a Mar...
Mirtos e tamarindos
Odoram a lonjura;
Resvalam sonhos lindos...
Mas o Oiro não perdura
E a noite cresce agora a desabar catedrais...

Fico sepulto sob círios,
Escureço-me em delírios
Mas ressurjo d'Ideais...

– Os meus sentidos a escoarem-se...
Altars e velas...
Orgulho... Estrelas...
Vitrais! Vitrais!
Flores de Lis...

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶¹ No sentido lacanian.

Manchas de cor a ogivarem-se...
As grandes naves a sangrarem-se...
– Nossa Senhora de Paris!...¹⁶²

Um chamamento ao cilício, à punição sob a égide da beleza de um templo a projetar-se no Outro posto na cruz, esta que o deseja, ou mais, anseia por ele ainda que fustigado em luz. Consegue superar-se fugindo para um lugar de sensações, de sonhos sem pesadelos; apenas levita, porque logo percebe que o brilho e a luz não perduram; fica sepulto, e desta vez *sob* os círios; mergulha delirante na treva, mas ressurge para a luz que ilumina os seus ideais. Deixa-se envolver pelos sentidos que o fazem pairar entre «Altars e velas», pelo orgulho (sentimento de auto-estima) à luz das estrelas, por harmonia e cores e a própria luz que vazam dos vitrais, o aroma em cinestesia da «flores de Lis»; mas o seu ‘eu lírico’ como já apontamos, apenas *paira*, a sobrevoar as ogivas manchadas, a soçobrar nas naves sangrentas, mas ainda pede um «golpe d’asa», quase em súplica: «– Nossa Senhora de Paris!...».

No ‘Caso Sá-Carneiro’, constatamos esta tendência pronunciada de uma tentativa de elevação, resultando no que nos pareceu um apenas levitar, praticamente em toda a sua obra. O próprio nome do poema com o qual ilustraremos tal tendência, já configura a sua aventura frustrada: “Como eu não possuo”:

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

Roça por mim, em longe, a teoria
Dos espasmos golfados ruivamente;
São êxtases da cor que eu fremiria,
Mas a minh’alma pára e não os sente!¹⁶³

Percebemos, assim, que em vários pontos do discurso de Sá-Carneiro existe uma abertura para uma análise psicanalítica, sobretudo no que se refere à auto-rejeição e às dificuldades com o próprio corpo, mostrando uma labilidade tal que ora se anima a buscar o absoluto, ora, ainda no mesmo verso, cai e resvala no abismo de si mesmo.

¹⁶² SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 56-57.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 30.

Para essa interpretação, envolvendo metáforas psicanalíticas, tentamos o que nos pareceu um tanto difícil, mas ousamos fazê-lo; ou seja, respondermos à pergunta que Paul Ricoeur faz em *Le conflit des interpretations*:

Qu'est-ce qu'interpréter? Demandions-nous au terme de la précédente étude. Cette question commande la suivante : comment la psychanalyse vient-elle s'inscrire dans le conflit des interpretations? Or la question de l'interprétation n'est pas moins embarrassante que celle du symbole. Nous avons cru pouvoir arbitrer les oppositions concernant la définition du symbole en recourant à une structure intentionnelle, la structure du double sens, laquelle en retour n'est rendue manifeste que dans le travail de l'interprétation. Mais ce concept d'interprétations fait lui-même problème¹⁶⁴.

O autor citado, ao observar que os signos simbólicos são opacos e guardam um significado obscuro inerente a ele (um sentido literal e um outro próprio, existencial ou oculto) leva-nos a pensar no Inconsciente e, nesse, como linguagem. Para além disso, assinala duas dimensões, para ele, indissociáveis: a semântica e a não semântica, considerando que ambas exprimem um conflito originário na estrutura do humano, ou seja, «desejo de ser na falta do ser». Daí originar-se-á o ato de significar e interpretar¹⁶⁵.

Ainda para Ricoeur, os signos simbólicos, fundados na experiência trágica e conflituosa da existência humana, constituem uma força de poder, um ato que se impõe e exige que ele seja dito, embora nunca consiga acesso de forma total na linguagem, o que demanda o uso da interpretação, até porque o símbolo se manifesta em uma opacidade tal que se torna necessário o trabalho interpretativo.

Em *L'Interprétation. Essai sur Freud* e em *Le Conflit des interprétations. Essais d'Herméneutique*, Paul Ricoeur dialoga com Sigmund Freud e com a psicanálise freudiana, sobre o modelo da hermenêutica da suspeita. Visa, dessa forma, duas perspectivas: a de pensar as condições não puramente subjetivas mas profundamente relacionais ou intersubjetivas, da referência simbólica, motivo próprio de uma hermenêutica; e a de descentrar a subjetividade do intérprete por meio da lógica progressiva e regressiva do símbolo, levando, portanto, o intérprete a responder às provocações do texto¹⁶⁶.

¹⁶⁴ RICOEUR, Paul, 1965, p. 29.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

Myriam Uchitel,¹⁶⁷ ao pesquisar a temática da interpretação na psicanálise freudiana, revela que, na época em que Freud tratava dos estudos sobre histeria, já falava em interpretação sem, contudo, privilegiar o termo.

Nesse ponto, Mezan confirma que a interpretação já se apresentava nos estudos de Freud, «coexistindo com o método catártico, encarregado de produzir mudanças no psiquismo e no comportamento do paciente, aquela conduzindo a uma compreensão da situação patogênica. O caráter intelectual da operação interpretativa torna-se claro, ao menos nos inícios do percurso de Freud»¹⁶⁸.

Uma parte da teoria literária considera que só estamos perante um texto de elevado nível artístico quando esse apresenta as características da expressão de uma particular sensibilidade associada a uma dialética de fantasia e memória¹⁶⁹. No caso de Mário de Sá-Carneiro, essa fantasia consiste na hiperbolização das sensações¹⁷⁰. Tudo nele é muito exacerbado. Tal hiperbolização pode ser decorrente da Histeria, o que confirma a nossa hipótese, até porque está no campo das sensações.

Para amparo à interpretação psicanalítica, valemo-nos também de autoridades tais como António José Saraiva e Óscar Lopes, quando observam ser o motivo central da obra de Sá-Carneiro uma crise de personalidade – «a inadequação do que sente ao que desejaria sentir»; e os autores aproximam-se, na interpretação que fazem daquela escrita, do tema escolhido para objeto dessa investigação, e exposto a seguir: «Essa crise transmuta-se nalguns poemas na expressão frenética de uma iminente plenitude vivencial apontada a «viajar outros sentidos, outras vidas», para além do ponto em que as categorias lógicas deixam de impor-se e quando tudo psicologicamente se perverte ou subverte»¹⁷¹.

A fantasia fundamental está presente na obra de Sá-Carneiro, articulada nas repetições das cenas, na insistência dos significantes¹⁷². Por isso, é possível uma

¹⁶⁷ UCHITEL, Myriam, *Além dos limites da Interpretação*, São Paulo, PUC, 1995, p.189.

¹⁶⁸ MEZAN, Renato, 2002, p.179.

¹⁶⁹ Cf. Bosi, 2003, p. 278: «Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória de fantasia criadora e visão ideológica da história; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com as pessoas e livros».

¹⁷⁰ O que não pode ser estranho uma vez que ele e o amigo Fernando Pessoa são os criadores do Sensacionismo.

¹⁷¹ SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª edição, 2005, pp. 995- 996.

¹⁷² Fantasia fundamental - uma estrutura articulada às estratégias do desejo frente ao desejo do Outro. Na verdade, é ele que organiza toda a vida do sujeito. É um axioma e também, paradoxalmente, uma ilusão porque satisfaz o desejo. É nesse ponto que a psicanálise intervém sobre o fantasma, apontando a falta, tocando o desejo que estava ilusoriamente satisfeito.

abordagem interpretativa da ordem da psicanálise, sobretudo no que concerne às narrativas de *A Confissão de Lúcio* e *Céu em fogo*, uma vez que as novelas revelam laivos decadentistas e saudosistas na estética de Sá-Carneiro, ao perseguirem virtualidades oníricas¹⁷³, ou ao se enredarem por meandros que podem parecer psicanalíticos, principalmente no que apontam para as relações eróticas reais ou desejadas, essas nem sempre realizadas.

Entretanto, percebemos indicadores de defesas (mecanismos de defesa do Eu –) incluídos em sua leitura, enquanto a interpretamos, podendo detectar-se que, na criação do texto, debatem-se pulsões vitais (associadas à sentimentos de desejos e medo, princípio do prazer e pulsão de morte), influências culturais e ideológicas no desenvolvimento formal da escrita. Baseando-nos nessas apreciações, acreditamos que o texto nos poderá revelar indícios de transtornos psíquicos brotados de uma escrita que, uma vez modernista, possa ter sido fingida ou encenada, criando, no caso, a defesa da fantasia¹⁷⁴.

Bosi confirma essa abordagem quando, sem se perder do enfoque nos estudos literários, explica o processo que acontece nas entranhas do texto:

É como se a linguagem atribuísse à matriz do discurso uma potência simbolizante, uma vontade imersa e difusa na zona pré-consciente dos seres, e que, apesar da sua força incoercível, não dispusesse de uma forma automática, capaz de transmiti-la, sem sombras de dúvida, aos homens e à sociedade¹⁷⁵.

Toda essa exposição é para que chegássemos a um nível de interpretação em que pudéssemos elaborar um discurso compreensível, que nos remetesse, de forma explícita, às várias defesas do Eu, tais como a projeção, o deslocamento, a condensação, a sublimação¹⁷⁶, que as personagens do autor de *A Confissão de Lúcio* venham a apresentar. Torna-se necessário esclarecer que o resultado da «sublimação» é sempre parcial e, conseqüentemente, restará sempre um *quantum* de pulsão a reclamar satisfação. A obra não nomeia e não libera a totalidade dos conflitos a ponto de resolvê-

¹⁷³ SARAIVA, António José & LOPES, Óscar, 2005, pp. 995 - 996.

¹⁷⁴ Mecanismo de defesa do Eu (Ego) idealizado por Ana Freud para que o Eu não sofra os efeitos da ação de eventos dolorosos.

¹⁷⁵ Cf. Bosi, 2003, p. 277.

¹⁷⁶ Sublimação é um mecanismo de defesa do Eu que não somente defende esse Eu dos eventos dolorosos, mas gratifica, podendo evitar a instalação de uma neurose.

los. Para tal, ter-se-á que entrar no processo analítico, vivenciando os três tempos demandados pela análise: (a) instante de ver; (b) tempo de compreender; (c) momento de concluir. O que queremos dizer é que o simples passar do verbo à materialidade da letra não configura a resolução da neurose ou de uma histeria instalada. O suicídio de Mário de Sá-Carneiro, certamente, foi um erro de cálculo. Para quem iniciou sua trajetória de escritor em um palco e escrevendo peças, poderá ter sido mais uma cena endereçada à plateia convocada e, que não comparecendo, deixou o amigo Araújo (um pássaro fora do ninho, um simples comerciante) solitário e confuso, pasmado face ao infortúnio. Buscamos na obra do escritor, sobremaneira em suas personagens, ou no que teatraliza em seu ‘eu lírico’, indícios que apontem para a sua última *performance* num quarto do Hotel Nice, em Paris.

Como aponta Birman: «Ao contrário do método de interpretação simbólica e do deciframento tradicional, a interpretação psicanalítica não é um ato pontual que pretenda em si mesmo a totalização do sentido». Há sempre uma falta-a-ser um significante gerando outro significante «Processo de elucidação de enigmas, o deciframento psicanalítico conduz necessariamente à abertura de novos enigmas, exatamente porque o analista interpretante não deve responder aos enigmas com seus códigos subjetivos e com os códigos explicativos referentes à realidade material»¹⁷⁷. A dialética da lembrança e da fantasia nos remete ao movimento da dinâmica da personalidade, tanto na tópica freudiana¹⁷⁸, quanto em sua descoberta dos mecanismos de defesa do aparelho psíquico que a escrita pode revelar à guisa de interpretação.

Com base nos estudos elencados acima, e a partir do pressuposto de que interpretar pode ser também uma escuta que se inscreve ou, com menos redundância, convoca uma escrita, há trilhas surpreendentes de modo que, se observarmos atentamente, encontraremos formas interpretativas nas duas abordagens muito similares. Resulta daí, certamente, uma ligação bastante curiosa entre a Literatura e a Psicanálise. Além disso, pode-se tomar as duas como travessia do Inconsciente que se faz linguagem, dando lugar à fantasia fundamental.

Especialmente no ‘Caso Sá-Carneiro’, há traços de personalidade que podem ser detectados em seu texto, indicadores de possíveis manifestações daquela fantasia, do

¹⁷⁷BIRMAN, Joel, 1991, p. 84. «Com isso, o percurso psicanalítico se impõe como um processo interminável, pois impele o sujeito a um movimento de interrogação incessante, que permanentemente recoloca as encruzilhadas de sua história, materializadas nas inserções presentes nas suas múltiplas cadeias associativas».

¹⁷⁸ *Idem.*

«romance familiar»¹⁷⁹ e de sua história de vida – como também de tristezas manifestadas como neurose (as mais prováveis: neurose histérica e neurose obsessiva), chegando até mesmo a fazer um quadro de depressões¹⁸⁰.

A ilusão é esta, tão forte como a verdade: a vida de Sá-Carneiro, mesmo que ele ficcione, crie diversas personagens, essas, em sua maioria, não conseguem fugir de um destino trágico, como demonstra estudo feito por Maria Aliete Galhoz¹⁸¹.

Nos quadros criados por Galhoz, esta cotejou e estatisticamente encontrou uma grande incidência de personagens com um destino trágico, como se pode ver no excerto apresentado, resultado da pesquisa quanto aos heróis de suas primeiras obras não muito divulgadas.

DESTINO TRÁGICO DOS “HERÓIS”

	<i>Devido ao impulso de Ícaro</i>	<i>Incompletude De Eros</i>
<i>in Azulejos</i>	2	
<i>in João Jacinto</i>		1
<i>in Princípio</i>	2	3
<i>Totais</i>	4	4

¹⁷⁹ Termo utilizado por Freud para designar fantasmas pelos quais o indivíduo modifica imaginariamente os seus laços com os pais (imaginando, por exemplo, que é uma criança abandonada). Esses fantasmas têm o seu fundamento no complexo de Édipo.«Encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente». J. Laplanche/J.-B. Pontalis, 1983, p.228.

¹⁸⁰ Enrique Rojas, 2007, [depois de reafirmar que a tristeza está no centro da depressão, mostra os tipos de depressão]: «As depressões formam um conjunto de doenças psíquicas, que tanto podem ser endógenas como exógenas, ter uma base hereditária ou adquirida, cuja sintomatologia se caracteriza predominantemente por uma queda do humor, tendo associadas mudanças negativas no campo somático, da conduta, cognitivo e assertivo»[Por esse motivo, Rojas prefere referir-se à doença no plural: *depressõe*], P.31

¹⁸¹ GALHOZ, Maria Aliete, 1990, pp. 50-51.

A autora já aponta a morte sobrecarregando esses textos, mas lhes imputa a característica de «fenómenos simples de parapsicologia», sobretudo na novela “O Sexto Sentido”¹⁸². Cita ainda “Loucura” e “O Incesto”, duas novelas de *Princípio* incluídas em nossa proposta de interpretação, e discorre sobre elas: “Loucura” e “O Incesto”, remetendo-se à pulsão Eros/Thanatos, fazendo também uma comparação com Ícaro e a consequente queda, fixidez e avidez, a obra meteórica e pertinaz da maturidade, a *sua* maturidade. Atenta para a temeridade –, o «oiro real e alquímico da sua ambição – de Ícaro e a consequente queda do zênite ao abismo»¹⁸³.

Como se pode notar, Galhoz também nos remonta a uma interpretação psicanalítica e mitográfica da obra de Sá-Carneiro e o faz, a nosso ver, com bastante propriedade. Entretanto, o nosso escritor sequer pode elevar-se como Ícaro, ainda que tenha um desfecho também trágico, e nem consegue cair em queda, esta encenada muitas vezes. A queda será concretizada através de Tânatos, quando se destrói com a estricnina que lhe estoura as veias e lhe cala a voz. Nem o corpo já destruído pode ter o sossego que sempre quis, ainda que no «quarto de hospital». Passados os cinco anos de aluguel de sua sepultura, por falta de pagamento, seus ossos foram jogados em uma vala comum. Tão pouco, no descanso eterno, conseguiu a estética de um sepulcro dele, com epitáfio e um belo *design* em algum mosteiro importante de Portugal, como foi o caso do amigo e confidente Fernando Pessoa.

DESFECHOS – PROTAGONISTAS PRINCIPAIS*

	<i>DESFECHO FATAL</i>						<i>DESFECHO NÃO FATAL</i>			
	<i>Suicídio</i>		<i>Assassínio</i>		<i>Outras mortes</i>		<i>Dramático</i>		<i>Não dramático</i>	
	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>M</i>	<i>F</i>	<i>M</i>	<i>F</i>
<i>in Azulejos</i>	2			2	2		2	2	1	
<i>in João Jacinto</i>	1									1
<i>in Princípio</i>	6			1	2				1	3

¹⁸² *Ibidem*, p.48.

¹⁸³ *Ibidem*, p.49.

Totais	9	3	4	2	2	2	4
--------	---	---	---	---	---	---	---

* Não se considerou o narrador-autor por não se enquadrar na economia significativa deste quadro, o Narrador-autor é personagem interveniente em “Loucura” e “O Sexto Sentido”¹⁸⁴.

Como se pode notar, essa estatística de Galhoz não aborda toda a obra de Sá-Carneiro, mostrando alguns exemplos dos desfechos trágicos e dos não menos trágicos que são os suicídios nas novelas do escritor. Entretanto, em nossa opinião, e no cotejo que fizemos também em outras, que não foram abordadas nessa exposição de Galhoz, notamos, senão fins trágicos, mas muito presente, a «ideia de morte» que, evoluída para o «sentimento de morte», em toda a sua escrita, o teria levado ao suicídio – uma interpretação supostamente inverosímil, se localizarmos o autor no estilo periodológico do Primeiro Modernismo português. Esta percepção nos remete à causa de interpretações ambíguas que Seabra Pereira¹⁸⁵ observa, além de antecedentes: «(...) esse mito é fruto da edição pessoana dos *Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro* na *Athena* em 1924, da leitura da *Presença* e dos dois volumes de cartas a Pessoa. Mas a construção desse mito recorre a elementos textuais de auto-retrato. (...) a teleologia poética do destino suicidário leva a uma leitura estruturante da obra como «anunciação de desgraça»¹⁸⁶; Seabra Pereira cita, ainda, outros desvios de uma «leitura redutora» da obra sá-carneiriana, «em detrimento da captação nos textos de Sá-Carneiro das características temático-formais que dele fazem exemplo subido do Modernismo português»¹⁸⁷.

Portanto, ao encontrarmos no texto de Sá-Carneiro, mediante a análise de suas personagens, sintomas de histeria masculina, traços de neurose obsessiva (aqui tratados como metáforas psicanalíticas), poderiam ser a causa da depressão que as acometeu¹⁸⁸ – sintomas que assombram toda a sua obra –, fato que nos atormentou e instigou a pensar que este tipo de sofrimento, antevisto também no seu sujeito poético, impeliu o poeta à

¹⁸⁴ Os quadros de Aliete Galhoz foram transcritos tal qual estão no texto da autora, mas a interpretação sofreu a nossa inferência.

¹⁸⁵ PEREIRA, J. C. Seabra, “Sá-Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa” in *História Crítica da Literatura*, Vol. VIII, p.1. (em vias de publicação).

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ ROJAS, Enrique, 2007, p.19. Segundo Enrique Rojas, a depressão é a doença da tristeza e Rojas contribui com essa investigação mostrando a definição acadêmica de depressão «síndrome caracterizada por uma tristeza profunda e pela inibição de quase todas as funções psíquicas, onde se manifestam cinco tipos de sintomas: físicos, psicológicos, de conduta, cognitivos (intelectuais), assertivos e sociais».

fuga para a superação estética, a busca da perfeição literária para um devido e esperado reconhecimento. Torna-se imperioso lembrar que o nosso escritor começou no teatro (*Amizade* com Tomaz Cabreira); e suas poesias trazem um cenário criado para que ele próprio dialogasse com o outro, expressando o seu pensamento, de forma intelectualizada, como é demanda do Modernismo.

O aparato teórico que, por sua vez, leva em conta a relação do «romance familiar» do autor e sua obra, possibilitando-nos detectar de que maneira essa evoca, tanto as tendências para a vida, como aquelas que se canalizam para a morte, nos remetem, antes de qualquer análise ou abordagem, ao que Seabra Pereira observa: «(...) uma tendência de encenação recepcional que nunca deixará de encontrar revivescências (...).»¹⁸⁹. E enumera uma grande maioria de autores que se enquadram nesta linha de interpretação e recepção da obra sá-carneiriana.

Clara Rocha inicia seu livro *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, apontando: «O grande motivo na obra de Mário de Sá-Carneiro é a sua própria pessoa, que ele contempla nas águas da escrita: a sua vertigem e o seu poço. Os pronomes *eu*, *me*, *mim*, os verbos na primeira pessoa reaparecem obsessivamente em cada poema e em cada novela»¹⁹⁰. A autora faz aí uma comparação com o Mito de Narciso, mais para evidenciar que, contrariando o Mito, o sujeito em Sá-Carneiro «acha-se feio»¹⁹¹.

Concordamos em parte com Clara Rocha, uma vez que, para nós, ao compor suas personagens, os escritores retiram de seu Inconsciente subsídios (até mesmo o que há de mais inconfessável) e os projetam em sua escrita. No ‘Caso Sá-Carneiro’, dada a teatralização que antecedeu a sua morte e, ainda, tudo que aconteceu em sua vida, ficamos esta pecha ou «revivescências». Com base nesses argumentos, o cenário em que se deu o fim de sua escrita (dificuldade de publicação da iconoclasta revista *Orpheu*, portanto a falta de dinheiro, a solidão mesmo em Paris, a negativa e impossibilidade de seu pai em financiar o terceiro número da revolucionária revista), já pronto para impressão, nos leva a crer que é o homem nos bastidores da alma, que dita as palavras do poema “Vontade de dormir” e para sempre:

Fios d’ouro puxam por mim

¹⁸⁹PEREIRA, J. C. Seabra, “Sá-Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa” in *História Crítica da Literatura*, Vol. VIII, p.1. (em publicação).

¹⁹⁰ROCHA, Clara, *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p.5.

¹⁹¹*Idem*.

A soerguer-me na poeira –
Cada um para o seu fim,
Cada um para o seu norte...

.....

– Ai que saudades da morte...

.....

Quero dormir... ancorar...

.....

Arranquem-me esta grandeza!
– Pra que me sonha a beleza,
Se a não posso transmigrar?...¹⁹²

Nessa nossa impressão e interpretação sobre o suicídio de várias personagens do autor de *Dispersão*, o escritor e psicanalista Rubem Alves vem ao nosso encontro e explica, em grande parte, esses anúncios ou prenúncios contidos na obra do novelista e poeta:

A morte do suicida é diferente. Pois ela não é coisa que venha de fora mas gesto que nasce de dentro. O seu cadáver é o seu último acorde, término de uma melodia que vinha sendo preparada no silêncio do seu ser. A primeira morte não foi um gesto; foi um acontecimento de dor. Por isso ela é para ser chorada; não é um texto para ser lido. Mas no corpo do suicida encontra-se uma melodia para ser ouvida. Ele deseja ser ouvido. Para ele valem as palavras de César Vallejo: “su cadáver estava lleno de mundo”. O seu silêncio é um pedido para que ouçamos uma história cujo acorde necessário e final é aquele mesmo, um corpo sem vida.¹⁹³

Explica-se, assim, os versos do poema “Vontade de dormir” e outros, incluindo as novelas de Sá-Carneiro, como primeira morte, cheia de sofrimento e de dor na tentativa de provocar o leitor (de maneira inconsciente). Do mesmo modo, e devido à genialidade do nosso escritor, é mais provável que seja intencionalmente teatral, de qualquer forma cognitiva e apelativa à atenção de quem o ler. Rubem Alves deixa-nos uma pergunta instigante nesta observação: «Teriam de ser suas próprias palavras – aquelas palavras silenciosamente suspensas no ar, pois somente elas diriam a verdade.

¹⁹² SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 22.

¹⁹³ ALVES, Rubem, “O morto que canta” in *Do suicídio: Estudos Brasileiros*, Coordenação de Roosevelt Moises Smeke Cassorla, Campinas, SP, Papirus Editora, 1991, p.12.

Mas quem suportaria ouvi-las? Não teria sido por isso mesmo que a morte foi escolhida como último gesto?». E ainda completa a provocação: «Para dizer da inutilidade da palavra?»¹⁹⁴.

Talvez esteja aí a diferença entre a ‘histeria’ de Fernando Pessoa¹⁹⁵, que provavelmente conseguiu se superar através de seus heterônimos, e Sá-Carneiro, seguindo uma trilha mais sonora e mais vitimista, vivendo em sua solidão (ainda que povoada de fantasmas – fantasia fundamental), não o conseguira, escolhendo a morte como último gesto, seu último canto.

No que diz respeito ao suicídio, ou com relação à atitude de se matar, essa nunca se desvincula do social ou de um morrer para alguém. Não deixa, portanto, de se constituir num processo cultural e, mesmo aparentemente só, há de viver com os fantasmas introjetados do mundo em seu entorno. Ainda que o poeta tente se elevar e interagir com o universo que o cerca, todavia, sequer consegue uma aproximação mais estreita; questiona-se, revolta-se, perambula nos versos como na vida, fantasma das próprias alucinações, encenando-as no fantástico criado por ele. Um «Emigrado Astral», como se pode observar em “O Fantasma”:

O que farei na vida – o Emigrado
Astral após que fantasiada guerra –
Quando este Oiro por fim cair por terra,
Que ainda é oiro, embora esverdinhado?

(De que Revolta ou que país fadado?...)
Pobre lisonja a gaze que me encerra...
– Imaginária e pertinaz, desferra
Que força mágica o meu pasmo agitado?...

A escada é suspeita e é perigosa:
Alastra-se uma nódoa duvidosa
Pela alcatifa – os corrimãos partidos...

– Taparam com rodilhas o meu norte,
– As formigas cobriram minha Sorte,
– Morreram-me meninos nos sentidos...¹⁹⁶

Esta constante inquietação no anseio de um voo para o absoluto, traduzido na busca de um preciosismo da sua estética, que aparentemente ‘sentimental’ é bastante

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.12.

¹⁹⁵ Carta a Casais Monteiro, apud, QUADROS, António, s/d, pp. 163-164.

¹⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 119.

construída e intelectualizada, está presente no poema – transcrito em suas metáforas, como «escada suspeita» e «corrimãos partidos», bem como na pontuação expressiva, carregada de interrogações e suspensões do que fica por dizer ou para o leitor desvendar. Em toda a sua obra, pode-se notar uma recorrente frustração traduzida na efemeridade dos significantes, tais como: ‘gaze’, ‘brumas’, ‘sonolências’, ‘sombra’, ‘agonias’, ‘míngua’, ‘resvala’. Estes são significantes eleitos por Sá-Carneiro para representar a inutilidade e ineficácia da estratégia histórica no enfrentamento do Real.

Para a Psicanálise, o suicídio é uma situação psicótica, o que não quer dizer que a pessoa o seja, mas sim que no momento do ato se atualizaram nela núcleos e componentes psicóticos da personalidade antes neutralizados pelas partes não psicóticas de sua psique. No entanto, os estudos sobre o suicídio mostram que o ato de se matar envolve mais elementos multideterminados, que suscitam uma análise estrutural dos indivíduos suicidas, bem como do contexto em que estão inseridos.

Ana Cristina César, escritora brasileira que se suicidou aos 31 anos, confirma nossa percepção em seu poema “Contagem Regressiva”: «Os poemas são para nós uma ferida»¹⁹⁷. Partindo dessa perspectiva, poder-se-ia entender que uma das funções da escrita se configura no entrelace da experiência do autor, da sua percepção da morte e de sua própria criação literária.

Tratando-se da Psicanálise, interpretar implica decifrar o sentido latente de um conteúdo manifesto, enquanto opera na mente a ação de pinçar o que está incrustado no Inconsciente e torná-lo consciente – foco da atividade de quem vai interpretar. Há, possivelmente, um tênue fio fronteiro entre a interpretação entendida na óptica dos estudos literários, principalmente no que diz respeito à elucidação dos enunciados, e a interpretação psicanalítica (essa, se pensarmos o inconsciente estruturado como linguagem, revelado através das associações livres), capturando-se, daí, o significado latente de um conteúdo manifesto. O que muda é a maneira pela qual se opera a interpretação que se pode extrair do texto, da linguagem, e aquela que se captura nos atos falhados, nos sonhos, nas associações livres, nas narrativas dos pacientes que podem ser escritas e, não raro, o são.

Mário de Sá-Carneiro, em *A Confissão de Lúcio*, publicada em 1913, põe em causa as eternas questões existenciais nas quais o homem vive imerso. Para tanto, o autor constrói, através de tonalidades e linguagem imagética fortes, um desenho da

¹⁹⁷ CÉSAR, Ana Cristina, *Inéditos e Dispersos*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p.162.

complexidade do psiquismo humano e da (im)possibilidade que se tem em defini-lo. Assim, pode-se analisar a incapacidade da personagem de alcançar seu intento (e principalmente o conhecimento de si própria), mesmo quando dispensa um enorme esforço para tal, como um possível indício de ‘histeria masculina’.

Uma busca ininterrupta que nunca se concretiza ou consuma e que se propõe entender como histeria masculina é expressa, também, em vários poemas do autor, como ilustra o poema “Inter-sonho” com intervalos em linhas pontilhadas, deixando no leitor a marca da solidão das retas e, mesmo assim, interrompidas, porque pontilhadas. Ainda podemos perceber a questão do tentar alcançar um objeto depositário, ora de suas angústias, ora de suas fantasias:

(...)

.....

Tacteo... dobro... resvalo...

.....

Princesas de fantasia
Desencantam-se das flores...

.....

Que pesadelo tão bom...

.....

Pressinto um grande intervalo,
Deliro todas as cores,
Vivo em roxo e morro em som...¹⁹⁸

A linha reta, ainda que interrompida, poderia ser um significante da quietude de sono eterno, o equilíbrio final em que se ouviria apenas o silêncio daquela linha reta – um «pesadelo tão bom» para quem aspira ao absoluto, embora nunca o consiga alcançar. A tentativa de elevar-se, de buscar a perfeição de sua arte, mas quedar-se, como se um grande desânimo o acometesse e necessitasse de uma pausa, um intervalo, talvez o da morte, explicita-se nos versos: «Tacteo... dobro... resvalo...», «Pressinto um grande intervalo» e «Deliro todas as cores, / Vivo em roxo e morro em som...».

¹⁹⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 19.

Nessa peregrinação de uma performance literária quase narcísica, o ‘eu lírico’ de Sá-Carneiro desvela-se e metamorfoseia-se no Outro idealizado, para o qual ele é apenas «qualquer coisa de intermédio: / pilar da ponte de tédio», como anuncia no poema “7”¹⁹⁹. Essa procura de seu duplo é evidente também em “Escavação” que, além de título do poema, já enuncia uma busca, encenando:

(...)

Mas a vitória fulva esvai-se logo...
E cinzas, cinzas só, em vez do fogo...
– Onde existo que não existo em mim?

.....

.....²⁰⁰

Por isso, o uso de paralelas seja uma constante na escrita de Sá-Carneiro, o que nos faz crer em um alerta para um infinito desencontro, e lembra a metáfora do Mito do Beija-Flor²⁰¹ que sugere o pairar e o buscar de um ser, e vir a ser, sem sucesso, que o escritor manifesta em sua obra.

Confirmando nossa proposta, valemo-nos mais uma vez de Bosi:

Como ignorar essas interações que afinal coexistem em um poema, romance ou drama? E como garantir sempre o uso daquele salutar discernimento pelo qual prestamos atenção às várias forças em presença, mas sem perder de vista aqueles que a rigor, sobredeterminaram o texto dando-lhe a perspectiva e o tom afetivo dominante?²⁰²

Ricoeur, por sua vez, parece fazer um resumo das forças que podem sobredeterminar um texto e chega a uma posição que nos remete à Psicanálise, implicando processos de uma justificação e um dos aspectos poderia ser, sem dúvida, esta disciplina como um problema de linguagem, considerando tal postura como um horizonte vasto para a interpretação. Ricoeur completa que só se pode chegar a esse horizonte vasto, lendo Freud:²⁰³

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 63.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 18.

²⁰¹ Esta metáfora do Mito do Beija-Flor será desenvolvida no capítulo em que será analisado o poema “Quasi”, para nós, a síntese da estética e da evolução da escrita de Mário de Sá-Carneiro em seu pairar entre os ‘oiros’ e as ‘brumas’.

²⁰² BOSI, Alfredo, 2003, p. 285.

²⁰³ RICOEUR, Paul, 1965, p. 13.

Freud précisément se situe à une des extrémités de cette filière: avec lui ce n'est pas seulement une «écriture» qui s'offre à l'interprétation, mais tout ensemble de signes susceptible d'être considéré comme un texte à déchiffrer, donc aussi bien un rêve, un symptôme névrotique, qu'un rite, un mythe, une oeuvre d'art, une croyance²⁰⁴.

O fato de a Psicanálise ser substancialmente um problema de linguagem, mas também possível de interpretação dos signos de textos, de sonhos revelados, de sintomas neuróticos, de ritos e mitos, incluindo obras de arte, faz com que a própria disciplina reclame uma interpretação à luz da ciência. Buscamos, assim, um conceito de Hermenêutica quando trabalha a noção de «campo hermenêutico»²⁰⁵ – «Teoria das regras que presidem a exegese, ou seja, a interpretação de um texto singular ou de um conjunto de signos, suscetível de ser considerado como um texto»²⁰⁶. Ricoeur situa a Psicanálise na esfera da linguagem o que nomeia o lugar preciso dessa, bem como o lugar dos símbolos e do duplo sentido (mais vasto do que o âmbito da Psicanálise propriamente dita, no entanto, mais estreito que a teoria da mesma Psicanálise). Entretanto, no que toca à hermenêutica, afirma: «A hermenêutica é inconsistente por natureza» – não há uma interpretação, mas várias interpretações, que são integradas pela reflexão²⁰⁷. Sobre a posição psicanalítica, Birman nos esclarece acerca de como se constitui um saber interpretativo para uma leitura de Sá-Carneiro:

Ao contrário do modelo de interpretação do senso comum, a concepção freudiana de interpretação estabelece uma relação fundante, dialética, entre sujeito e sentido. O sujeito, naquilo que ele tem de mais fundamental, necessariamente remete ao sentido, e vice-versa. Assim, a interpretação psicanalítica passa a ser uma leitura rigorosa que visa a restaurar o sentido singular da história de uma subjetividade.²⁰⁸

Birman esclarece ainda que essa ruptura epistemológica se desdobra numa ruptura metodológica «entre a concepção freudiana de interpretação e o modelo interpretativo da tradição do senso comum»²⁰⁹.

A interpretação, ainda que sob a óptica psicanalítica, e até com realce nela, deve possibilitar ao sujeito interpretante, essa relação «fundante», «dialética» restaurando «o

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 35.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.18.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 61.

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ Cf. BIRMAN, Joel, 1991, p.77.

²⁰⁹ *Idem*.

sentido singular da história de uma subjetividade»²¹⁰. Ou seja, deve possibilitar-lhe movimentos de inferências, uma vez que ele traz o contributo de seu Inconsciente e um saber cognitivo das experiências de outras leituras. Portanto, e apelando para tais argumentos, é que utilizamos, sobretudo, a interpretação psicanalítica, a fim de compreender a linguagem condutora dos ‘mistérios’ e das ‘sombras’ percebidos nas novelas e na obra poética do ‘Caso Sá-Carneiro’. Acerca dessa temática, Roland Barthes entende que:

Or, c'est la situation même du sujet humain, tel du moins que l'épistémologie psychanalytique essaie de le comprendre: un sujet qui n'est plus le sujet pensant de la philosophie idéaliste, mais bien plutôt dépris de toute unité, perdu dans la double méconnaissance de son inconscient et de son idéologie, et ne se soutenant que d'un carrousel de langues²¹¹.

Abonados por Barthes, utilizamos a linguagem da Psicanálise, que enquanto ciência, contribuiu para uma interpretação, também literária, da obra de Mário de Sá-Carneiro. É necessário acrescentar que o conceito de interpretação, na perspectiva psicanalítica, sofreu transformações, «não sendo absolutamente o mesmo nos seus primórdios e no apagar das luzes da obra freudiana»²¹². Birman vai mais além quando afirma que «no discurso freudiano, não existe sujeito sem que se considere simultaneamente a existência da interpretação, pois nesse discurso o sujeito é, de fato e de direito, um intérprete»²¹³. Se considerarmos essa posição, e o fazemos aqui, esse sujeito, em termos de decifrador do texto, é quem lhe confere um sentido, portanto, o leitor.

Em compensação, podemos lembrar a ligação profunda que o pai da Psicanálise sempre teve com a Literatura. Desde a sua entrada na escola secundária já se interessava por Goethe e lia com especial atenção os poemas do grande escritor alemão. Ainda constavam da cotação de sua preferência Schiller, Homero e Shakespeare. Além disso, há várias obras de Freud, contendo citações do escritor alemão, evidenciando influências de Goethe, sem contar as análises sobre a obra de Shakespeare, tais como

²¹⁰ BIRMAN, Joel, 1991, p.77.

²¹¹ BARTHES, 1984, p.46: «Ora, essa é a própria situação do sujeito humano, pelo menos tal como a epistemologia psicanalítica faz por compreendê-lo: um sujeito que não é mais o sujeito pensante da filosofia idealista, mas sim despojado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento de seu inconsciente e de sua ideologia, e só se sustentando por um carrossel de linguagens».

²¹² BIRMAN, Joel, 1991, p.14.

²¹³ *Idem.*

Macbeth, Hamlet, etc.... Era um viciado epistolar. Escreveu cartas durante toda sua vida, como também convivia com artistas das várias áreas, tendo escrito sobre obras de arte famosas e, quando instituiu a nova ciência, a Psicanálise, fê-lo após a leitura do livro de Börner mas, já influenciado por artistas de toda a ordem.

Freud teve a primeira e única premiação de sua vida em literatura, em 1930, agraciado com o Prêmio Goethe de Literatura. Para além disso, e já deixando de lado a hipnose, influenciado pela leitura da obra de Ludwig Börner: *Como se tornar um Escritor Original em Três Dias*, veio a desenvolver, em substituição àquela ‘técnica’, o método da Associação Livre.

Portanto, seria fatalmente uma ciência cuja proposta estava em desvendar os mistérios das profundezas do ser humano. Essa iniciativa foi reproduzida nas telas e murais de Gustav Klimt que retratava a decadência vienense. Uma teoria que viria responder às questões postas pela histeria e pela neurose, ambas desafiando o saber da época.

Retomando o que já dissemos, acima, foi inspirado na leitura de *Como se tornar um Escritor Original em Três Dias* de Ludwig Börner, que criou o método da Associação Livre²¹⁴, vindo esse substituir a hipnose. Ricardo Sobral de Andrade que pesquisou *in loco* sobre Freud e o romantismo alemão afirmou:

*(...) na cultura alemã, a estética romântica serve para nomear o objeto da psicanálise, influenciando ‘portanto’ seu destino e a própria situação de sua identidade – Freud é um autêntico herdeiro da estética romântica alemã.*²¹⁵

Assim, tendo em vista todas essas proposições, sentimo-nos autorizados a, juntamente com uma leitura literária de Sá-Carneiro, fazermos uma leitura psicanalítica de sua escrita. Afinal, desde logo, a sua obra está repleta de vocábulos e situações dessa mesma ciência, bastando-nos a lembrança de títulos como: “O Incesto”, “Loucura”, “O Sexto Sentido” e inúmeros termos expressos ao logo da leitura que fizemos.

²¹⁴ Esse método, a nosso ver mais uma técnica, constitui-se de uma «livre associação de ideias», permitindo que o paciente fale, sem censura ou preocupação, com ou sem nexos e sentido das palavras, oferecendo ao analista um acesso às repressões inconscientes no estudo da histeria.

²¹⁵ ANDRADE, Ricardo Sobral de, *A Face Noturna do Pensamento Freudiano – Freud e o Romantismo Alemão*, Niterói, EDUFF, 2000, p.29.

CAPÍTULO II

DE UM ZEITGEIST A OUTRO(S)

Então teve início o tempo de exílio, a busca infindável de justificativas, a nostalgia difusa, as questões mais dolorosas, mais devastadoras, as questões do coração que pergunta a si próprio: “onde poderei sentir-me em casa”?

Albert Camus, *O Homem Revoltado*

Para procedermos à interpretação literária das metáforas psicanalíticas da obra de Mário de Sá-Carneiro, torna-se necessário compreender o espírito da época do autor em questão, focando as heranças e os vetores de um período que oferecesse indicadores de influências em sua breve, mas fértil vida literária.

A epígrafe com que abrimos este capítulo mostra uma paisagem de viragem de século – ou de um *fin-de-siècle* para um *avant-siècle* – plena de nostalgia, indefinição e angústia existencial, que potencia a procura de um significante capaz de levar ao encontro do “Eu-próprio [e d]o Outro”²¹⁶. É no espírito dessa época de plena ebulição nas artes e na literatura que nasce e se desenvolve a personalidade e a criatividade de Sá-Carneiro.

Portugal viveu o fim-de-século de forma agônica, tendo em conta os inúmeros problemas provenientes de uma crise política; por isso, não acompanhou em sincronia e em sintonia o desenvolvimento econômico e social dos grandes países da Europa, bem como o espírito de setores revolucionários para quem a arte era um instrumento de luta ou o de quadrantes de inovação no devir da Modernidade estética. Esses movimentos e ideias eclodiram mais tardiamente em Portugal.

Nem todos os atores desse cenário partilhavam do compromisso da arte como veículo de intervenção na sociedade, uma vez que muitos faziam dela um escape ou a projeção de suas crises existenciais, mas numa atitude estreita de tradicionalismo anti-

²¹⁶ Aludimos aqui ao título de uma novela de *Céu em Fogo*, in SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 519.

cosmopolita que Fernando Pessoa chamou de «Provincianismo»²¹⁷ e que ele aplica para «definir o estado da mentalidade portuguesa»²¹⁸.

Nesse quadro, Pessoa tece ainda comentários sobre Sá-Carneiro, seu amigo, dizendo que, embora ele seja «europeu e civilizado, (...) foi vítima da educação portuguesa»²¹⁹, uma vez que o nosso escritor «admira Paris, admira as grandes cidades»²²⁰, conforme mais adiante também se verá na voz de várias das suas personagens. Contudo, Fernando Pessoa, ao incluir o amigo em um dos aspectos do provincianismo, tem o cuidado de ressaltar que esta inclusão é meramente acidental.

Pessoa classifica a vida mental em várias camadas – povo, burguesia e escol –, observando que apenas os integrantes do escol possuem «a capacidade de criticar com ideias próprias»²²¹. Todavia, mesmo dentro desta elite, existem dois grupos: «os homens de inteligência, que formam a maioria, e os homens de gênio e talento, que formam a sua minoria, o escol do escol»²²². Àqueles seria exigido espírito crítico, a estes seria exigida a originalidade, «em certo modo, um espírito crítico involuntário»²²³.

Relativamente à sociedade e cultura portuguesa, Pessoa vai mais além quando afirma que nem mesmo o escol do escol consegue essa tal originalidade, uma vez que «esses nossos artistas e escritores são (...) originais uma só vez, que é a inevitável. Depois disso, não evoluem, não crescem. (...) Se o escol do escol é assim, como não será o não-escol do escol?»²²⁴. O poeta conclui fazendo a diferença entre o escol político e o literário, e afirma: «O nosso *escol* literário é ainda pior: nem sobre literatura tem ideias. Seria trágico à força de deixar de ser cômico, o resultado de uma investigação sobre, por exemplo, as ideias dos nossos poetas célebres»²²⁵. O autor de *Mensagem* chega a ser de tal modo exigente que arremata: «Já não quero se submetesse

²¹⁷PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980, p. 159: «o provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela – em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz. O síndrome provinciano compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia».

²¹⁸ Fernando Pessoa acaba mesmo por referir-se a Eça de Queirós como «o exemplo mais flagrante de provincianismo português», ao afirmar que este «foi o escritor português que mais se preocupou (como todos os provincianos) em ser civilizado». Cf. PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980, p.159.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Idem.*

²²¹ PESSOA, Fernando, “O Caso Mental Português”, 1986, p. 8.

²²² *Ibidem*, p.14.

²²³ *Idem.*

²²⁴ PESSOA, Fernando, “O Caso Mental Português”, 1986, p.16.

²²⁵ *Ibidem*, p.17.

qualquer deles ao enxovalho de lhe perguntar o que é a filosofia de Kant ou a teoria da Evolução. Bastaria submetê-lo ao enxovalho maior de lhe perguntar o que é ritmo»²²⁶.

Apesar das apreciações pessoais, no período finissecular e no início do século XX, no domínio literário, surgiram várias tendências de estilo epocal que convém revisitarmos para situar e interpretar a obra de Sá-Carneiro. Fazemos aqui alusão àquelas tendências nomeadas de Decadentismo, Simbolismo e Neo-Romantismo, para, *a posteriori*, nos debruçarmos sobre o Modernismo, onde inserimos o nosso autor.

2.1. Decadentismo: *spleen* e a estesia nos errantes do Chiado

O Decadentismo é, cronologicamente, o primeiro dos estilos epocais que marcam a modernidade estética legada pelo fim do século XIX, «precedendo o Simbolismo e, depois, acompanhando-o epigonalmente, envolvendo-se por vezes com surtos de tendências Neo-românticas, diluindo-se outras vezes (sobretudo no espaço dilecto dos *magazines*) através dos conluios de letras e artes peculiares da viragem ornamentalista do século XX»²²⁷.

Muitas vezes conotado de forma errônea por coincidir com a decadência de uma época, no sentido sociopolítico e cultural, o Decadentismo chegou a ser interpretado apenas como uma consequência desse tempo de declínio da civilização finissecular. Desta maneira, este estilo começou por não receber um olhar crítico positivo, sendo reduzido persistentemente «a epifenómeno subsumível no Simbolismo»²²⁸.

Esse olhar crítico desfavorável, ou a ausência dele, provocou, de certa forma, «a lentidão e as resistências com que a história e a crítica literárias estrangeiras (sobretudo as de origem francesa, seguidas em demasia) foram reconhecendo analiticamente a autonomia interativa do Decadentismo e a sua importância para a construção coerente e eficaz do quadro de inteligibilidade da dinâmica literária pós-naturalista e pré-modernista»²²⁹. Só à medida em que se deu a concretização dessa autonomia, enquanto estilo de época fundamental na viragem do século, é que o Decadentismo em Portugal alcançou um lugar próprio e considerado por essa mesma crítica.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ PEREIRA, J. C. Seabra, “Decadentismo”, in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol. 2, s/d, p. 14.

²²⁸ PEREIRA, J. C. Seabra, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII, s/d, p. 22.

²²⁹ *Idem.*

Este estilo surge na esteira da reação arracionalista e espiritualista contra o Positivismo e o Cientismo, evidenciando também uma nova estética antinaturalista e antiparnasiana, que se distingue pela «simbiose de retoma *artificialista* de pendores românticos, de pessimismo *agónico* e de esteticismo *mórbido*, numa sugestão verbo-musical dos matizes perceptivos, oposta à tradição arquitectural do discurso literário e afecta ao princípio temático-formal da *decomposição*»²³⁰.

Podemos dizer, então, que o Decadentismo, ainda que sofrendo essa pecha de se antepor ao princípio enunciado, supera tal embate para se constituir no «elo da cadeia pós-baudelairiana da modernidade estética em conflito com a modernidade científico-sociológica de matriz iluminista»²³¹. Daí resulta a confirmação oriunda do Surrealismo de que o Decadentismo possibilitou uma abertura para que se instalassem as vias artísticas em direção ao conhecimento da imaginação, da neurose e, subliminarmente, ou que não alcançava a consciência, as questões do desejo e do interdito.

Portanto, o Decadentismo atravessa o fim do século XIX, enquanto expressão artística do descrédito do homem ocidental na sociedade urbano-industrial e enquanto reação ambígua ao pragmatismo da moderna racionalidade científica.

J. C. Seabra Pereira sublinha ainda ao discorrer sobre este estilo epocal certos traços que hoje podemos associar à formação e à orientação de Sá-Carneiro:

Essa dúplici situação mental e existencial exprime-a o Decadentismo por um conjunto de características temático-formais polarizadas pela coincidência de íntimo *horror vacui*, urgência do novo, culto do artificial e individualismo fragmentado ou de identidade instável²³².

O mesmo autor assinala também que as motivações reativas do Decadentismo «são quase sempre partilhadas pelo Simbolismo»²³³, tal como (e já em direção a Sá-Carneiro e o Modernismo): «o regime cosmopolita, individualista, elitário, antimimético, esteticista e «novista»²³⁴.

Conhecida a conotação errônea que não fazia distinção entre decadência e Decadentismo, sabendo que a estética decadentista emerge como uma reação contra o Naturalismo, prevalece a descrença no progresso. Juntam-se a estes aspectos outros

²³⁰ *Idem.*

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

²³³ *Idem.*

²³⁴ *Idem.*

mais, como o descrédito na felicidade, um agudo sentimento pessimista, a sensação de *spleen*²³⁵, um sentimento agônico e de mal estar, os quais iriam, conseqüentemente, configurar um espírito de época. A tudo isto respondiam os escritores com «o rebuscamento da estesia», resistindo às imposições de uma sociedade moderna, levando em seu trajeto os nefelibatas portuenses.

João Pinto Figueiredo²³⁶ afirma, aliás equivocadamente, que o Decadentismo em Portugal se desenvolveu com a República e que alguns escritores de «sensibilidade mais apurada», «deprimidos com o seu advento e o ambiente jacobino por ela instaurado»²³⁷, exilaram-se, não ultrapassando as fronteiras geográficas, mas metamorfoseando-se em «almas penadas» ou em os errantes do Chiado, compondo elegias ao passado. Outros havia, porém, nem tão amantes da Tradição, que Figueiredo lhes atribui a qualidade de «genuínos», uma vez que a preocupação era a de serem apenas estetas.

O estudioso citado integra Mário de Sá-Carneiro nesse segundo grupo. Um escritor, refratário à política, na verdade, desprezava-a, pois o que pouco importava era mesmo o ambiente nacional, louvando Paris na fala de suas personagens e, por isso mesmo, como já adiantamos no início desse capítulo, chamado por Fernando Pessoa de provinciano ou pertencente ao provincianismo, com a ressalva já enunciada e aqui confirmada por Figueiredo. Nesse sentido, podemos dizer que Sá-Carneiro se auto-exilou na capital francesa, evidenciando na sua obra a profusão de cores e sentimentos de fim-de-século, os mais variados, bem como a total autonomia da arte pela arte.

Acrescente-se ainda, com José Carlos Seabra Pereira, que no século XX «o Decadentismo português realiza-se prioritariamente na lírica» epigonal de autores esteticistas designadamente, Alfredo Pimenta, Judite Teixeira e Luís de Montalvor. Atribui também ao Decadentismo um «restrito alcance na literatura dramática», mas uma «relevante penetração na narrativa ficcional e no poema em prosa»²³⁸. Finalmente, insere os contistas, «ora de índole agônica e ocultista (...), ora de ostentação mórbida (...), ora de culturalismo mundano (...) – tendências que se prolongam no século XX

²³⁵ A conotação dessa palavra que, em alemão, representa alguém sempre irritadiço, no século XIX, dizia-se que as mulheres mal-humoradas estavam afetadas pelo *spleen*. Acreditamos que podemos também fazer uma leitura aproximada de um sintoma da Histeria, que desenvolveremos à frente, com a ressalva de que a histeria, como é de sua raiz etimológica, refere-se ao útero e não ao baço a que é atribuído o *spleen*.

²³⁶ FIGUEIREDO, João Pinto, 1983, pp. 99-100.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ PEREIRA, J. C. Seabra, *Biblos*, vol. 2, p. 15.

(...)»²³⁹, inserindo o nosso escritor neste estilo epocal, com a ressalva de que este está mais presente na novelística sá-carneiriana.

2.2. Simbolismo: a imagética da sugestão

Ao contrário do Decadentismo, o estilo epocal Simbolismo alcançou o seu *status* periodológico e autonomia bem mais cedo, tornando-se «a dominante da vida literária euro-americana num breve, mas fecundo período de fim-de-século»²⁴⁰. Dessa forma, apesar de acompanhar de perto o período anterior, supera-o e abre novos caminhos, «numa dinâmica que se move para um plano de placidez originária ou de optimismo esotérico»²⁴¹, sendo a poesia o gênero predileto, que representa o real através do símbolo e da musicalidade potenciados muitas vezes pelo uso do verso livre.

O Simbolismo passa a ter a função de redescobrir e redimensionar o que existia de subjetividade, de sentimento, bem como dar uma nova versão à imaginação, à espiritualidade em um desvelamento do Inconsciente, no que de mais misterioso porta o ser humano relativamente a ele mesmo e em suas relações com o universo externo. Esta estética, de superação às manifestações de estilos epocais anteriores, marca significativamente um traçado que divergirá dos trilhamentos que a precederam. Até porque, o Simbolismo que se tem como um movimento primordialmente lírico, ao surgir no fim do século XIX, provoca uma ruptura artística radical com o que era consignado como mentalidade cultural do Realismo-Naturalismo, emergindo daí a primazia das questões irracionais inerentes à existência humana.

De novo conduzindo-nos ao encontro de vetores que se revelarão importantes na criação literária de Sá-Carneiro, José Carlos Seabra Pereira mostra como de fato ocorreu esse evento, tanto em Portugal como no Brasil:

(...) o Simbolismo penetra mais por influência do movimento franco-belga do que por evolução endógena de realistas e parnasianos (que só não é ocasional e inorgânica em A. Feijó e G. Junqueiro), mas se o S. euro-americano incorpora decisivo vector de metamorfose (em espírito de construtivismo intelectualista e de fusão de «poesia pura» com «poesia de conhecimento») de tendências profundas do Romantismo anglo-germânico, também entre nós o S. reexplorou virtualidades

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ PEREIRA, J. C. Seabra, “Simbolismo”, in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol. 5, s / d, p. 74.

²⁴¹ PEREIRA, J. C. Seabra, *História Crítica da Literatura*, vol. VII, s/d, p. 26.

do imaginário e da linguagem do Terceiro Romantismo – o evolucionismo idealista e o imaginário pampsiquista de Antero, a tensão fantástica e irónica do primeiro Eça, múltiplos vectores das *Claridades do Sul*, 1875, e dos seus sonetos «O visionário ou som e cor», etc.²⁴².

O mesmo teórico observa, ainda, que a assimilação progressiva do Simbolismo em Portugal vai ocorrer em finais dos anos 80, «seguindo-se um período de equívoca instauração – em que à prevalência nominal no campo lírico-crítico corresponde efectiva coabitação, por vezes deturpadora (se não asfixiante), com um mais extenso Decadentismo e com policêntricas manifestações de Neo-Romantismo»²⁴³. Surgiram neste período os «novistas» e, dentre eles, distinguimos o mais notável na estratégias literária – Eugénio de Castro – e na sutileza lírica – Camilo Pessanha. Deve-se levar em conta também «Os Nefelibatas», ao adotarem uma posição que a teorização da semiose artística de Lotman veio esclarecer, ao afirmar que o passado diz respeito a uma espécie de estado de latência e conservação que, sob determinadas condições, pode vir à tona, manifestar-se novamente – muitas vezes de modo ressignificado, criativo e, portanto, voltado para a geração de novos sentidos. Tal consideração cabe bem aos «Nefelibatas», quando criticam anacronicamente os padrões e convenções existentes e hegemónicos, acabando por chocar «pelo ineditismo excêntrico das suas publicações»²⁴⁴.

Procuramos detectar o que de mais relevante evidenciaríamos para uma distinção clara do Simbolismo face a outros estilos epocais, embora saibamos que eles trazem, em seu bojo, características epigenéticas e epigonais, o que não será surpresa quando encontrarmos os mesmos aspectos nos diversos estilos também epocais focados nesta investigação. No entanto, utilizaremos uma vez mais o texto de José Carlos Seabra Pereira que, com clareza, aponta esta distinção, após contextualizar o Simbolismo, sobretudo em Portugal e no Brasil:

Tendo embora em conta estas condições contextuais, deve reconhecer-se que tanto em Portugal como no Brasil é a intencional adesão aos valores do S. franco-belga que catalisa a estratégia literária da geração finissecular, que se distingue pela valorização do poder de ruptura do *novo*, do insólito no discurso e na sensibilidade, pela inquietude espiritual, pela opção esteticista (arte pela arte, recusa do empenhamento moral, didáctico, sub-rogação da vida pela arte, colocação da natureza na dependência da arte, recriação da existência segundo modelos artísti-

²⁴²PEREIRA, J. C. Seabra, *Biblos*, vol. 5, pp.74-75.

²⁴³*Ibidem*, p.75

²⁴⁴PEREIRA, J. C. Seabra, *Biblos*, vol. 2, p.75.

cos), pela formação e pelo gosto cosmopolitas, pela atitude de distanciamento grupal ou de insulamento aristocrático²⁴⁵.

A tônica da ruptura com estilos anteriores exalta o exibicionismo e recorre ao *dandismo* baudelairiano e ainda à grande distinção dos livros «quanto objectos preciosos», fomentando desta maneira «o desenvolvimento de um espírito artístico e de uma prática literária com verdadeira novidade»²⁴⁶; o que nos leva a crer que o Simbolismo não só possibilitou uma concentração esotérica, resultando «em manifestação assumida da modernidade estética»²⁴⁷, fio condutor de conhecimento, como evidenciou «uma atividade salvífica» supostamente «fruto da confluência de inspiração, cultura e técnica»²⁴⁸.

O que de tão relevante percebemos sobre o Simbolismo, e que interessa sobretudo a essa investigação, foi o conhecimento da importância que ele atribui à poesia ao conferir-lhe uma «função gnóstica», pressupondo «uma constituição analógica do real (...) numa harmonia oculta, embora traduzível apenas na estruturação do texto pelo símbolo e pela música, na refundação da linguagem e, por vezes, no verso livre»²⁴⁹. O autor do volume VII da *História Crítica da Literatura Portuguesa* discorre sobre este estilo epocal, observando que, no entorno do que ele chamou de núcleo axial, houve outras características mais difusas no Simbolismo, também presentes, embora enfocadas diferentemente, na literatura decadentista que precedeu este estilo epocal e na literatura neo-romântica que lhe sucedeu²⁵⁰.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 77.

²⁴⁶ PEREIRA, J. C. Seabra, *Biblos*, vol. 5, p.77.

²⁴⁷ *Idem*.

²⁴⁸ *Idem*.

²⁴⁹ PEREIRA, J. C. Seabra, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII, p. 26.

²⁵⁰ A esse propósito, J. C. Seabra Pereira evoca a súplica em tempos proposta pelo mesmo Jacinto do Prado Coelho que depois haveria de canonizar Fernando Pessoa e o Modernismo: «Revivescência do gosto romântico do vago, do nebuloso, do impalpável; amor da paisagem esfumada e melancólica, outoniça ou crepuscular; visão pessimista da existência, cuja efemeridade é dolorosamente sentida; temática do tédio e da desilusão; distanciamento do Real; egotismo aristocrático, e subtil análise de cambiantes sensoriais e afectivos; repúdio do lirismo de confissão directa, ao modo romântico, expansivo e oratório, e preferência pela sugestão indecisa de estados de alma abstraídos do contexto biográfico, impersonalizados; mercê de fina e vigilante inteligência estética (...), combinação muito hábil de ‘inspiração’ (abandono dos acenos do inconsciente, às associações espontâneas) e ‘lucidez’ (comando e aproveitamento desses elementos irracionais), com resultados inteiramente novos em poesia; larga utilização, não só do símbolo tipicamente simbolista, polivalente e intraduzível, mas da alegoria, da imagem a que deliberada e claramente se confere um valor simbólico, da comparação expressa ou implícita, da sinestesia (...), da imagem simplesmente decorativa: linguagem concreta ou mesmo impressionista, na medida em que o estado de alma se comunica através de imagens fragmentárias da Natureza exterior, ou impregna de objectos anímicos a paisagem que descreve (ocorre falar aqui de panteísmo, de pampsiquismo); carácter fugaz, dinâmico, da imagem, pronta a desenvolver-se na tonalidade afectiva e no fluir musical do poema, musicalidade

Transpusemos o texto citado por Pereira em nota de rodapé, intencionalmente, com a finalidade de dar mais clareza à nossa proposta em discorrer sobre o período epocal que iluminou e preparou, junto aos outros com que faz interseção, o primeiro Modernismo em Portugal, o espírito da época em que viveu Sá-Carneiro. Em que pese desviar-se do que lhe era fundamental, «o movimento de reivenção da linguagem deu origem ao equívoco epocal da chamada instrumentação verbal»²⁵¹. Este movimento contribuiu para a estética dos autores simbolistas, na medida em que tratava dos recursos sinestésicos ou fônico-rítmicos, aumentando-lhes o alcance sugestivo em suas literaturas. Entretanto, encontrou barreiras ao aderir aos aspectos daquela escola de «poesia científica», «evolutivo-instrumentista».

Apesar de tantas ebulições no trajeto simbolista, é a este estilo epocal que em parte prepara o Modernismo e Sá-Carneiro na medida em que a ele

(...) se deve uma nova consciência da natureza da literatura como artefacto textual e da alteridade da língua literária, a dignificação da poesia perante a tendência para o confessionalismo e para o madrigalesco sem mediação estética, um maior peso da inteligência (arquitectante) e da vontade (compositiva) na criação poética, uma defesa da estética da sugestão cujas virtualidades ultrapassavam as realizações todavia frequentemente belas e impressivas, que delas ofereciam os símbolos e as alegorias, as metáforas e as comparações, as sinestesias e os efeitos fônico-rítmicos dos «novistas» finisseculares²⁵².

Em detrimento da narrativa, o Simbolismo exalta a poética e a interseção com outras artes, seja a Música ou as Artes Plásticas, além de legitimar uma diminuição fronteiriça dos gêneros ou pôr em causa a prevalência da poesia e a prática textual de preponderância lírica. Este estilo marca, assim, incisivamente, os caminhos para o Modernismo (não no mesmo sentido das vanguardas), como aponta Seabra Pereira²⁵³, mostrando ainda que os primeiros incursores deste novo estilo foram chamados de neo-simbolistas por alguns estudiosos.

que não se reduz ao jogo de sonoridades do verso, antes (...) se prolonga em ressonâncias interiores até para além da leitura do texto; libertação de ritmos; vocabulário rico de palavras complexamente evocativas, ou graças à própria expressividade fonética, ou mediante um jogo subtil de incidências dumas palavras sobre as outras (...), in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, VII, p. 26.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 27.

²⁵² PEREIRA, J. C. Seabra, *Biblos*, vol. 5, p.78.

²⁵³ *Ibidem*, pp.78-79.

2.3. Neo-Romantismo: o pulsar do espírito lusitano

O Neo-romantismo não esteve totalmente presente, tão pouco chegou a configurar-se nos estilos de época, como um estilo que verdadeiramente marcasse um período, embora possamos detectar laivos de Neo-Romantismo naqueles que se apresentaram como tal, no tão conturbado fim-de-século e início de 900. Nesta transição, as literaturas, sobretudo as ocidentais, em que pese, como já enunciamos acima, ter havido diversas manifestações deste estilo epigonal, «não se tornou regular o uso da designação periodológica (sobretudo fora dos domínios da cultura alemã e das suas áreas de influência), nem se elaborou a sua definição sistemática»²⁵⁴. Portanto, dizer desse *pseudo-período*²⁵⁵ é enumerar características remanescentes ou oriundas do Romantismo.

José Carlos Seabra Pereira observa que se torna relevante «distinguir positivamente o N. R., no quadro de integibilidade da dinâmica periodológica como estilo epocal autónomo e inconfundível, desde logo, com as manifestações tardo-românticas»²⁵⁶. O teórico enfatiza ainda que somente «se justifica falar de N.-R. quando actua a consciência da solução de continuidade na vigência do Romantismo (e, portanto, da hegemonia intercalar de outros estilos epocais de índole anti-romântica: Realismo, Naturalismo, Parnasianismo) e quando essa consciência histórico-literária converge com o propósito de reagir contra esses mesmos estilos epocais e com o intuito de configurar essa reacção num novo estilo epocal»²⁵⁷. Embora o Neo-Romantismo tenha aparecido como reacção à hegemonia decadentista e simbolista de fim-de-século, somente teve sua marca enquanto estilo epocal «no primeiro quartel do século XX»²⁵⁸.

Este *pseudo-período* policêntrico possibilita o aparecimento de tendências essencialmente lusitanistas, levando ao exagero da designação neogarrettista, denominando erroneamente «toda a alternativa neo-romântica finissecular»²⁵⁹. O mesmo aconteceu em relação à forma deficiente como as suas características e obras mais

²⁵⁴ PEREIRA, J. C. Seabra, “Neo-Romantismo”, in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol. 3, s/d., p.1108.

²⁵⁵ Marcamos em itálico, pois trata-se de um termo nosso.

²⁵⁶ *Idem*.

²⁵⁷ *Idem*.

²⁵⁸ *Ibidem*, p.1109.

²⁵⁹ *Idem*.

relevantes foram sempre tratadas, quando não incluídas nas reações ao Decadentismo e Simbolismo.

Desse modo, a história e a crítica devem perceber que existe uma «confluência sistêmica das várias propostas neo-românticas finisseculares»²⁶⁰, a par com as estéticas dos estilos anteriormente descritos, visto que eles se opunham «à modernidade científica, técnica e sociológica, oriunda do Iluminismo»²⁶¹. O diferencial está no percurso que cada estilo propõe, ou seja, as estéticas decadentista e simbolista, autotéticas, agem em nome da arte pela arte; enquanto o Neo-Romantismo (sobretudo a tendência lusitanista), heterotético, age numa exaltação da moral e do nacionalismo.

As tendências neo-românticas vão intensificar-se, consolidando-se «em correntes correlatas»²⁶², ao romper o século XX, deixando de lado as influências impostas pela hegemonia dos estilos precedentes, para se instalarem, periodologicamente, como um estilo epocal autônomo. Essas tendências, mais poligenéticas do que divergentes, surgem primeiramente, como já enunciamos, com a corrente lusitanista (ainda no final do século XIX), a que se seguem as correntes vitalista e saudosista.

No entorno de 1901-1902, aparece a corrente vitalista, que permaneceu durante todo o decênio, assomando numa recolha de revistas com repercussão veiculada por jornais (inclusive os republicanos) e também possibilitando uma crescente edição de livros, *plaquettes*, periódicos. Vários são os escritores de valor reconhecido que aderem a esta tendência no seu período mais expansivo, dentre os quais se destacam Fausto Guedes Teixeira, Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira e outros.

Logo a seguir à corrente vitalista, surge a corrente saudosista, com um núcleo bem definido, em que participavam Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão; núcleo este responsável pelo movimento da «Renascença Portuguesa». Esta corrente tem sua constituição «pelo cruzamento das especulações poéticas (e só depois doutrinárias) de Pascoaes, bem como da segunda fase de Corrêa d'Oliveira, com o impulso interventivo da revista anarquizante *Seara Nova*, e com o Criacionismo lírico-filosofemático de Leonardo»²⁶³. Na primeira década de 900, em que pese não existir uma dinâmica de conjunto, esta corrente vai contar com as obras de autores inicialmente

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 1110.

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² *Idem*.

²⁶³ *Ibidem*, p. 1111.

integrados na corrente lusitanista. Com o seu declínio, o trajeto desta corrente apontará em duas direções: por um lado, para *Seara Nova* (reação racionalista e reforço saudosista); por outro lado, para a inclusão do saudosismo no Modernismo, através de Pessoa.

A corrente lusitanista, como já enunciamos, surgiu de antecedentes mais relevantes no período finissecular. No entanto, quando da viragem de século, lhe foram atribuídas características importantes, tendo como endosso poetas da estirpe de Afonso Lopes Vieira e António Corrêa d'Oliveira, bem como uma vertente tradicionalista afetada por outros autores de menor espaço no contexto literário. Mas nem tudo foi de sucesso para o Neo-romantismo lusitanista, quando esteve parcialmente sem visibilidade na primeira década do século XX, não se deixando, contudo, ficar na obscuridade, ao beneficiar-se da afluência de autores expoentes da lírica, da narrativa e do drama, tais como Eugénio de Castro, Júlio Brandão, Antero Figueiredo e outros; e ainda contou com o suporte de periódicos para um público leigo. Com o advento da República, esta corrente sofre com uma predominância saudosista, que se remete «aos seus mitos históricos, aos seus tópicos tradicionais, às suas imagens, à sua linguagem e à sua prosódia»²⁶⁴. Todavia, é a corrente lusitanista, que se estende de forma banalizante, a única das correntes neo-românticas descritas a desenvolver-se e a alastrar-se, a par com a estética modernista, «mas também com manifestações de protopresencismo (com sua fusão de Modernismo mitigado e de N.-R. decantado)²⁶⁵».

2.4. Modernismo: o canto orfaico do espanto

A erupção modernista surge com a ebulição e os laivos dos pensamentos e sentimentos, herança de um final de século profuso e rico na confluência de tendências ufanistas ou refratárias à ideologia vigente e, ainda, àquelas que cultivavam um alheamento (sequestradas pelo purismo da arte pela arte). Todos estes eventos tiveram o olhar perspicaz e atento de Fernando Pessoa.

A criação de seus heterônimos foi o levante e a resposta àquele espírito das épocas finisseculares, causando impacto ou mesmo escândalo junto ao *statu quo*

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 1113.

²⁶⁵ Sobre esta matéria (e com várias referências a Mário de Sá-Carneiro), veja-se: J. C. Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1999.

literário e artístico, por várias décadas, partindo de sua iniciativa para uma revolução carismática e aberta que se chamou Primeiro Modernismo português. Mas essa transição não foi tão simples como possa parecer, uma vez que se prolongou, no alvorecer do século XX, um cenário em que manifestações que se apresentavam epigonalmente ou metamorfoseando-se no ainda *pseudo* período neo-romântico, mais propriamente em «suas três correntes (vitalista, saudosista e lusitanista)»²⁶⁶.

Embora encontremos diferentes percepções relativas ao Modernismo português, ao longo das décadas, no que pudemos depurar da fortuna crítica que se encontrou no entorno da erupção do movimento modernista e no distanciamento histórico propiciador de uma avaliação, permanecem ainda muitas das prerrogativas daquela época.

A «acção catalisadora e mentora de Fernando Pessoa»²⁶⁷ é conhecida e estender-se-á até aos escritores da *Presença*. Somente nessa altura é incluído Mário de Sá-Carneiro no Modernismo, minimizando-se a sua presença, ao referir-se ao espaço dialogizante com o mentor do Primeiro Modernismo português. Boa parte dos autores que se dedicaram ao estudo do tema, estabeleceram uma possível relação de similitude entre os dois escritores e as figuras mitológicas de Dédalo e Ícaro. De nossa parte, não consideramos Sá-Carneiro como um mero discípulo de Pessoa, mas sim também, e sobretudo, como um ícone do Modernismo, fazendo par com seu «amigo de alma».

Ainda assim, foi Fernando Pessoa que marcou o espírito da época de modo indelével, enquanto fundante de um período que causou espanto e assombro no contexto da segunda década de 900, inaugurando uma nova visão de mundo, sobretudo no âmbito literário. O poeta cria, assim, uma *coterie* de figuras autorais de forma a evidenciar a sua temática do fingimento poético patente na intelectualização das emoções, em que «fingir é conhecer-se» e «fingir é amar».

Ratifica-se esta «insinceridade» pessoana nos diversos estilos contidos em sua heteronomia, como se pode observar desde o «mestre» Alberto Caeiro (poeta do «desaprender» pelos sentidos, anti-fundacionalista, *guardador de rebanhos*), até aos discípulos Ricardo Reis (o poeta da ataraxia epicurista e do *carpe diem* horaciano) e Álvaro de Campos (sensacionista de metáforas), ao ortônimo (das sinédoques e das quadras tradicionais), passando pelo seu semi-heterônimo Bernardo Soares e o seu *Desassossego*.

²⁶⁶ PEREIRA, J. C. Seabra, *História Crítica da Literatura*, vol. VIII (em vias de publicação), p. 1.

²⁶⁷ *Ibidem*, p.2.

Na correspondência de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, especialmente nas cartas do primeiro (uma vez que somente encontramos uma carta do amigo dileto, perdidas as outras do espólio do autor de *Princípio*), já se podia notar as características que o levariam, juntamente com o segundo, a promover a revolução orfaica, tendo em conta os «critérios estéticos e estratégias literárias»²⁶⁸ por ele enunciados. Estava disparada a primeira lança que faria a ruptura com antigos padrões oitocentistas por parte do novo dinamismo criado pela erupção modernista «insofismável apesar das contaminações programáticas e temático-formais com elementos decadentistas, simbolistas e neo-românticos»²⁶⁹.

Nas margens do dinamismo modernista, surgem as Vanguardas, que dele diferem, apesar de terem algumas características comuns. Assim, estes dois movimentos se unem em um aspecto: na resposta, de forma hostil, em face da alienação no entorno de uma sociedade que, espelhando a industrialização e os efeitos de uma Grande Guerra, vivia os apelos de um mundo exógeno, esquecendo-se dos valores endógenos. Essa resposta denunciaria o provincianismo, o tradicionalismo e o mundo rural e regional, em uma exigência do novo na arte, rompendo com os moldes realistas. Entretanto, há diferenciais que são notadamente importantes, como a tônica de ambos os movimentos: enquanto as Vanguardas enfatizam o ativismo estético, considerando a arte como um veículo de idéias radicais que levassem a uma postura transformadora do *status quo* da estética da vida e, propondo como obra de arte, tudo aquilo que o artista nomeia como arte; o Modernismo enfatiza a introspecção egótica da arte pela arte, em busca de uma perfeição inteligível.

Tendo origem em Lisboa, o movimento manteve o princípio antiprovincianista, na conotação de Fernando Pessoa, que enunciamos no início desse capítulo do *zeitgeist*, ou seja, manteve-se «basicamente lisboeta» com algumas adesões em Faro e Coimbra. Portanto, tal movimento, sob as bênçãos portuguesas em que pesassem o susto, o espanto e o escândalo que causaram seus mentores, naquele princípio de século, foi batizado como uma das múltiplas surpresas destinadas em todas as áreas e, ainda, não somente em terras lusitanas.

Os dois números de *Orpheu* foram suficientes para cumprirem as provocações pretendidas pelos seus fundadores, sendo os mais importantes desse evento: Fernando

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ *Ibidem*, p.3.

Pessoa; em igual proporção, Mário de Sá-Carneiro e ainda Montalvor. É importante salientar que Sá-Carneiro foi o financiador de ambas as publicações, mediante empréstimo de seu pai, de quem não recebeu mais acolhida, ficando o terceiro número de *Orpheu* já pronto para ser editado, o que nunca veio a ocorrer.

No entanto, é pertinente lembrar algumas características e marcas que *Orpheu* apresentou enquanto verdadeiro representante do espírito da época, o qual marcou periodologicamente o Primeiro Modernismo português. Embora possamos observar «a heterogeneidade de matrizes estético-literárias e da desigualdade da maturação criativa, os fascículos de *Orpheu*, mais vocacionados para mostrar criações literárias do que para doutrinar programas e critérios, traziam sobejas marcas de uma aventura com o novo horizonte da «consciência da Actualidade» e que se queria assumir como dinâmica colectiva»²⁷⁰, como provam os vários textos dos autores participantes da revista.

Essa consciência plena do atual, apenas possível em um espaço cosmopolita em que o olhar a estética e o olhar a sociedade tecnológica diferem, entrando em íntimo dissídio em vários poemas, como “Ode Triunfal” e “Ode Marítima” do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, bem como nos poemas “Manucure” e “Elegia” de Sá-Carneiro. A título de ilustração, achamos por bem citar o poema de Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited” (1923):

NÃO: Não quero nada.
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!

Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —
Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 7.

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!

Outra das características da revolução provocada e presente em *Orpheu* é a necessidade da consciência crítica e irônica na produção literária encontrada na “Introdução” de Montalvor e no poema “16” de Sá-Carneiro também de *Indícios de Oiro*, mas escrito em 1914. Acrescentamos ainda como característica as ideias de negatividade surgidas no confronto com a realidade, como mostram os poemas, *Indícios de Oiro* e de 1914, “7” e “Ângulo”, poema este com qual decidimos exemplificar, à semelhança do que fizemos com Campos:

Aonde irei neste sem-fim perdido,
Neste mar oco de certezas mortas? –
Fingidas, afinal, todas as portas
Que no dique julguei ter construído...

– Barcaças dos meus ímpetos tigrados,

Que oceano vos dormiram de Segredo?
Partiste-vos, transportes encantados,
De embate, em alma ao roxo, a que rochedo?...
– Ó nau de festa, ó ruiva de aventura
Onde, em Champanhe, a minha ânsia ia,
Quebraste-vos também ou, porventura,
Fundaste a Ouro em portos de alquimia?...

.....

.....

Chegaram à baía os galeões
Com as sete Princesas que morreram.
Regatas de luar não se correram...
As bandeiras velaram-se, orações...

Detive-me na ponte, debruçado,
Mas a ponte era falsa – e derradeira.
Segui no cais. O cais era abaulado,
Cais fingido sem mar à sua beira...

– Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes
Que um outro, só metade, quer passar
Em miragens de falsos horizontes –
Um Outro que eu não posso acorrentar...²⁷¹

Este elenco de vários poemas e autores, sempre do mesmo grupo de *Orpheu* e por várias vezes de Sá-Carneiro, contribui para o nosso objetivo na busca de situar o autor de *Dispersão* no período que de fato lhe foi destinado pertencer ou que a sua escrita lhe conferiu. Mais que um indicador de que Sá-Carneiro é modernista, nos dá a certeza da presença de características modernistas como as já enunciadas, mas também o papel principal do Eu estranho a si mesmo, no descentramento e desmultiplicação, em poemas tais como “Taciturno”, escrito em Paris em 1914, e, novamente, o “7” e o “16” do mesmo ano e pertencentes a *Indícios de Oiro*.

Com o advento de *Orpheu* – mais que ousada, uma revista provocativa – ficam os seus escritores e artistas expostos à sorte de toda e qualquer tipo de críticas que não lhe são nada afortunadas. Muito pelo contrário, os clamores eram provocadores,

²⁷¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 76-77.

incluindo zombarias, afrontas, alcunhas nada lisonjeiras e outros adjetivos que a imprensa e os meios literários não lhes poupavam, e entre todas as difamações, estava a de loucura ou insanidade. Todavia, era público e notório que o núcleo de *Orpheu* ansiava por uma resposta de tal forma alardeante e escandalosa, para que tivesse mesmo visibilidade além das fronteiras portuguesas, embora o seu foco fosse Portugal, numa luta contra o provincianismo que Fernando Pessoa adotou para aqueles que cultuavam Paris e outras metrópoles. Tratava-se de um núcleo reduzido, mas intrépido e bastante consciente do que fazia e do *quantum* queria alcançar.

Os fluxos e refluxos orfaicos espelharam o inconformismo próprio de cada autor, deixando um legado à literatura que atravessaria o século XX com fortes repercussões no terceiro milênio. Aglutinador por excelência, o termo *Orpheu* reuniu vários sentidos: o nome da revista, os participantes no seu movimento, os que apenas testemunharam o evento ou, ainda, aqueles que vieram depois, mas nela se inspiraram.

Fernando Pessoa, um dos mentores da revista revolucionária, faz alusão ao aparecimento decisivo de uma nova geração de escritores (onde se inclui e é incluído o nosso autor), fazendo uso da «nova linguagem» de que falava à Sá-Carneiro. É esta «nova linguagem» que identificamos como modernista e que consideramos estar patente nos correspondentes «estados psíquicos» que produziam a obra sá-carneiriana. Por isso, já temos fortes indícios que nos levam a localizar o nosso escritor no Modernismo, o que se vai configurando naquilo que pretendíamos, desde o início dessa investigação, ou seja, encontrarmos o real lugar, no sentido periodológico literário, de um autor que sofreu as influências finisseculares e do espírito da época em que viveu.

Não nos deteremos na apreciação ou numa nova leitura da revista *Presença* que, por um lado, apresenta semelhanças com *Orpheu*, tais como: «idêntico ânimo de inconformismo anti-tradicionista e anti-acadêmico, alterada experiência da crise afirmativa do sujeito e do pendor alteronímico, adoção variável da intelectualização emotiva e da objectivação textual, idêntica integração irónica na «era da suspeita»²⁷². Por outro lado, apresenta inúmeras diferenças do texto orfaico das quais enumeraremos algumas: «evidenciam-se certa retoma dos atributos de possessão inspirada e de destino sublime do poeta maldito, a obsessão pelo processo de «gênese» artística e a valorização da «poesia» como vivência prévia ao texto²⁷³ e outros.

²⁷² PEREIRA, J. C. Seabra, *História Crítica da Literatura*, vol. VIII, p. 13.

²⁷³ *Idem*.

Relevante é lembrarmos aqui o fato de José Régio que, a partir de um trabalho essencialmente acadêmico²⁷⁴ «com todo o peso de acto em sede universitária»²⁷⁵ inserir na história da literatura portuguesa o «conceito estilístico-periodológico de Modernismo»²⁷⁶. Um estilo epocal que «surgia já associado a um cânone mínimo de autores, no topo do qual (...) está Mário de Sá-Carneiro»²⁷⁷, contribuindo, dessa forma, com o que mais objetivamos nesse capítulo. Há também que se sublinhar que José Régio confirma mais uma vez Sá-Carneiro no Modernismo quando do número 3 de *Presença* em um ensaio intitulado: “Da geração modernista”. José Régio ainda aponta «características matriciais»²⁷⁸ do que chamou «da nossa literatura moderna, vulgo modernista» como: «Tendência vincada e confessa para a multiplicidade de personalidade. – Tendência para o abandono às forças do inconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na arte. – Tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos»²⁷⁹.

2.5. Sá-Carneiro: a escrita e a vida

Uma vez localizado Mário de Sá-Carneiro no Primeiro Modernismo português, detectamos algumas situações um tanto adversas. Se formos pela óptica do próprio escritor que sempre ansiou por uma fortuna crítica favorável em seu trajeto literário, sobretudo no que se referisse à narrativa, a opção recaiu em sua lírica, que ele timidamente apresentou a Fernando Pessoa e de modo desprezioso e até mesmo surpreendente para si, comunicou o evento, quase inesperado, em carta ao amigo. A crítica focou a sua poesia acompanhada de uma mitificação da sua personalidade que iria interferir na interpretação ou apreciação de seus textos. Um reconhecimento, ainda que tardio, incluiu o poeta na «compreensão valorativa de sua arte modernista»²⁸⁰. A questão de sempre se perceber os escritos sá-carneirianos aprisionados em sua história de vida, parece ser uma constante nos biógrafos e ensaístas que se debruçaram em sua obra ávidos de reposicionar o escritor em lugar de visibilidade no campo literário, uma

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Ibidem*, p.15.

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 16.

²⁷⁸ *Idem.*

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ PEREIRA, J. C. Seabra, “Sá- Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa” in *História Crítica da Literatura*, vol. VIII, p.1. (em vias de publicação).

vez que o mito individual e familiar não cessava de aparecer num ponto ou outro das críticas e interpretações. Podemos confirmar tal pressuposto em Seabra Pereira: «Aquela mitificação biografista assegurou evidenciação atempada ao escritor e criou uma aura enigmática aos seus textos», e ainda o teórico denuncia «essa narrativa mitográfica, com clímax no suicídio, se tornou perniciosa ao substituir-se à obra e aos eu potencial de provocação – como de facto continua a acontecer, mais discretamente»²⁸¹.

Tudo isto leva o leitor a uma dubiedade de sentimentos ao tentar compreender o ‘Caso Sá-Carneiro’: um enunciado, anúncio ou denúncia do fatídico, do fim trágico e encenado, ou escritor que fundou e se incluiu pela estética de sua obra – um estilo periodológico marcante na segunda década de vinte. Uma equação que tentaremos dilucidar, localizando a nossa análise nas personagens da ficção narrativa e no ‘eu lírico’.

A partir das leituras feitas da confluência de estilos epocais, marcando um tempo em que o nosso escritor nasceu e foi educado (1890 até 1916 – quando enunciou no silêncio, o seu último ato) não se pode rotulá-lo de decadentista, embora confluam em sua obra laivos desse estilo (sobretudo nas novelas), bem como laivos simbolistas (mais percebidos em sua obra poética).

Apesar de José Régio²⁸² atribuir «carácter de auto-retrato inconstratável à obra lírica de Sá-Carneiro (então ainda só parcialmente divulgada), dá-lhe valor de «génio inovador» e posição cimeira no Modernismo português»; confirma a sua análise no artigo “Da geração modernista” na revista *Presença* de Abril de 1927, quando observa que o poeta, em que pese uma percepção mítica na coincidência de poeta e de sua obra, é «o nosso maior intérprete da melancolia moderna»²⁸³. Ainda assim, Régio cai na mesma ambiguidade dos estudiosos do ‘Caso Sá-Carneiro’ quando, prestes a conceder-lhe «a palma da objectivação própria da verdadeira obra de arte»²⁸⁴, aponta que há uma linha de pensamento e sentimentos que, similarmente à personagem Ricardo de *A Confissão de Lúcio*, se repete em sua obra, levando-o a admitir que sejam vivências do escritor.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Ibidem*, p. 2.

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ *Idem.*

A contumácia dos teóricos em atrelar a vida à obra de Sá-Carneiro deve-se talvez à análise de suas cartas (que em nossa concepção podem ser fingidas e literárias) e também ao fato do autor português diluir a sua vida em literatura²⁸⁵. A postura de Raul Vilar, em “Loucura”, quando, disposto a provar a «grandeza sobre-humana do meu amor»²⁸⁶ (de seu amor), confirmando desprezar a existência, está presente nas cartas de Sá-Carneiro, em alguns dos poemas ou em outras narrativas do autor. Em correspondência dirigida a Ricardo Teixeira Duarte, o escritor fala sobre o trabalho literário como a única coisa que lhe pode realçar a vida. Em outra carta, dessa vez endereçada a Luís de Montalvor, descreve uma raça cunhada pela divisão dual entre corpo e alma, atribuindo às almas, uma chama imortal, e aos corpos, estes seriam destinados à poeira, e ao lodo.

Rogério Perez (*Contemporânea – N.º 7*) e Fernando Pessoa (*Athena*) em 1923 e 1924, não-de redimir aquela costumeira crítica em que a obra sá-carneriana está sempre indissociada de sua história de vida, quando o elegem «o precursor» da arte modernista – o que, a reboque deles, tem a adesão de Antônio Ferro «até o fim da década»²⁸⁷. Possivelmente ofuscado pela grandeza incontestável de Pessoa, é na década de 20 que se nota a influência de Mário de Sá-Carneiro e sua reconfiguração «segundo os pendores próprios do Segundo Modernismo e, a essa luz, superiorização de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa como «poeta»²⁸⁸.

João Gaspar Simões foca com realce a perspectiva psicologista na escrita de Sá-Carneiro, logo justificado pela teoria da transposição e a «valorização do aparelho expressivo»²⁸⁹ do autor de *Dispersão*, tendo o endosso, de forma similar, de Adolfo Casais Monteiro. O peso de ambos os críticos prevaleceu, apesar dos esforços de quem mais conhecia o amigo dileto ou o ‘amigo de alma’, Fernando Pessoa, em tentar dissuadi-los do tom da crítica biográfico-psicologista.

No período seguinte, se o Neo-Realismo deprecia a obra sá-carneiriana – essa «sanção neo-realista atingia Sá-Carneiro como típica manifestação da sensibilidade

²⁸⁵ MARCHIS, Giorgio de, 2007, p. 30. O autor chama a atenção para a impossibilidade de se separar os planos da biografia e da ficção, em Sá-Carneiro, e aponta o processo do autor como o de «diluir a sua vida em literatura»..

²⁸⁶ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.193.

²⁸⁷ PEREIRA, J.C. Seabra “Sá Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa” in *História Crítica da Literatura*, vol. VIII (em vias de publicação), p.3.

²⁸⁸ SIMÕES, 1976, MONTEIRO, 1933, apud PEREIRA, Seabra “Sá Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa” in *História Crítica da Literatura*, vol. VIII, (em vias de publicação), p.4.

²⁸⁹ PEREIRA, J.C. Seabra “Sá Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa” in *História Crítica da Literatura*, vol. VIII (em vias de publicação), p.4.

«doentia» da burguesia contemporânea»²⁹⁰ – por outro lado, «(...) entre os surrealistas, Sá-Carneiro e a sua obra vêm-se revalorizados e reconduzidos, um, ao real circundante e, outra, à energia da insuspensa singularização»²⁹¹. Dentro dessa perspectiva, o nosso escritor é lido como «um dos grandes precursores do Surrealismo»²⁹². Em meio do século XX o ‘Caso Sá-Carneiro’ ganha robustez pelo efeito de intertextualidades em obras tais como *Távola Redonda*, *Poesia Nova*, e na mesma época é defendida uma tese de doutoramento em Cambridge, surgindo também na emblemática Coleção brasileira *Nossos Clássicos*, da Editora Agir, acolhendo sua poesia «em antologia prefaciada e anotada por Cleonice Berardinelli (1958)»²⁹³. Também nos anos 60, é reconhecido o estilo literário da sua epistolografia e de dissertações tais como: a do alemão Dieter Woll e ainda várias obras de autores como Maria da Graça Carpinteiro, Maria Aliete Galhoz e outros, que viriam, no presente, contribuir para essa investigação.

Em meio às diversas críticas sobre a obra de Sá-Carneiro, referimos a obra de Dieter Woll, que teve inspiração em sobre as influências de Camilo Pessanha «na prosódia, no estilo e na linguagem da poesia de Sá-Carneiro»²⁹⁴, enquanto Óscar Lopes, à luz de René Girard, atribui à *A Confissão de Lúcio* «uma estrutura triangular do desejo»²⁹⁵. Nas décadas de 80 e 90 surgem análises da obra de Sá-Carneiro cujos autores tratam de temas do âmbito da Psicologia, especialmente da Psicanálise que, a nosso ver, ainda não conseguem desvincular o poeta, sua vida e sua morte, destacando-se neste mote Maria José Lancastre.

2.6. O Modernismo Desvelado

O conjunto de poesias que compõem *Dispersão* e a novela *A Confissão de Lúcio* colocam Sá-Carneiro, definitivamente, no Modernismo sendo que, após 1914, publica vários poemas em várias revistas incluindo a principal e marco de um estilo epocal, a revista *Orpheu*. Sá-Carneiro não volta à dramaturgia, gênero com o qual inicia a sua escrita, «mas mantém a teatralidade do discurso lírico e do narrativo, a frequência

²⁹⁰ *Ibidem*, p.5.

²⁹¹ *Idem*.

²⁹² *Idem*.

²⁹³ PEREIRA, Seabra “Sá-Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa” in *História Crítica da Literatura*, vol. VIII, (em vias de publicação), P.6.

²⁹⁴ *Idem*.

²⁹⁵ *Idem*.

da terminologia e do ambiente cenográficos no quadro de uma alegorização teatral do imaginário e de um modelo de escrita poética que reflecte a intransitividade do desejo em que se projecta o sujeito e que vive da presença plástica de cenários e de reconhecimentos subjectivos»²⁹⁶.

Não se pode desconhecer as várias características da obra sá-carneiriana que o remetem ao Modernismo. Em que pesem as influências finisseculares – nomeadamente os diferentes influxos de A. Nobre, de Camilo Pessanha de Eugénio de Castro –, a genialidade de nosso escritor, leitor que foi de Cesário Verde, tomou dos laivos e reminiscências do Decadentismo, do Simbolismo e do Neo-Romantismo, metamorfoseando esta herança em Modernismo, com as características próprias desse estilo epocal, que Pereira Seabra eumerou: «o cosmopolitismo (...), pela atitude inconformista perante o academicismo convencional, pela urgência da novidade estética (diferente do puro hermetismo e dos radicalismos formais, enquanto faz da arte literária, não apenas catarse, mas propositado aproveitamento do seu material psíquico em função da literatura mediúcnica projecção de sensações extraordinárias e nomeação órfica das idealidades (...))»²⁹⁷.

O ‘Caso Sá-Carneiro’, finalmente, estrutura-se num período definido, o Primeiro Modernismo português que ele instala ao lado de Fernando Pessoa, Almada Negreiros e outros, incluindo Ronald de Carvalho do Brasil. Com “Manucure” Sá-Carneiro contribui de forma definitiva para a compreensão da arte fluída do Modernismo português; e a sua insólita exploração dos signos óptico-grafemáticos dá expressão imediata a uma linguagem poética absoluta, emancipada da representação de uma alter-realidade para se constituir, por si mesma em nova realidade – talvez mais impressiva (e nada dispicienda, ao contrário da repetida minimização da crítica engodada pela ênfase do seu carácter accidental e, paródico) pelo efeito de contraste com a conformação do restante *corpus* poemático aos padrões da métrica silábica, da isometria estrófica, do alinhamento para táctico e paralelístico.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 9.

²⁹⁷ *Ibidem*, p.12.

CAPÍTULO III

A HISTERIA: ORIGEM E EVOLUÇÃO

Para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia. Tento lhes falar de um abismo da tristeza, dor incommunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida. Esse desespero não é uma aversão, que pressuporia capacidades de desejar e de criar, de forma negativa, claro, mas existentes em mim. Na depressão, o absurdo de minha existência, se ela está prestes a se desequilibrar, não é trágico: ele me aparece evidente, resplandesciente e inelutável. Donde vem esse sol negro? De que galáxia insensata seus raios invisíveis e pesados me imobilizam no chão, na cama, no mutismo, na renúncia?

Júlia Kristeva, *Sol Negro-Depressão e Melancolia*

O *Zeitgeist* descortinou o cenário em que Sá-Carneiro simulou e projetou sua obra, nos possibilitando maior visibilidade das influências e confluências dos vários estilos finisseculares e do princípio do século, iluminando o caminho para o Primeiro Modernismo português.

Kristeva contribui com o que enunciamos neste último capítulo, ao sugerir laivos decadentistas, bem como a presença de melancolia, desespero e desequilíbrio, em tantos escritores e poetas, como foi o caso do nosso escritor. A Literatura, como já sugerimos em capítulo anterior, nem sempre deu conta de esclarecer o funcionamento deste quadro do aparelho psíquico, como forma de sublimação do Eu. Ainda que a linguagem possa ser uma energia psíquica, e uma produção intersubjetiva do Eu e do tu, houve sempre limitações que impediram indivíduos de se gratificarem através de suas obras, levando-os à perda da identidade ou a um fim trágico.

O desencanto encontrado a partir de um olhar intenso, demorado, «que procure discernir dentro e no meio das frases e das palavras, a luta expressiva, isto é, aqueles momentos diversos, mas coexistentes de motivação pessoal e convenção suprapessoal

(ideológica literária) que fundam o texto como polissenso»²⁹⁸, podem ser vistos também em versos sá-carneirianos como os do poema “Manucure”, essencialmente modernista.

(...)
Levanto-me...
– Derrota!
Ao fundo, em maior excesso, há espelhos que refletem
Tudo quanto oscila pelo Ar:
Mais belo através deles,
A mais subtil destaque...
– Ó sonho desprendido, ó luar errado,
Nunca em meus versos poderei cantar,
Como ansiara, até ao espasmo e ao Oiro,
Toda essa Beleza inatingível
Essa beleza pura!

Rolo de mim por uma escada abaixo...
Minhas mãos aperreio,
Esqueço-me de todo da idéia de que as pintava...
E os dentes a ranger, os olhos desviados,
Sem chapéu, como um possesso:
Decido-me!
Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:

– Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...²⁹⁹

É com este espírito que, pensando nessa polissemia dos textos, passamos a uma interpretação que possa incluir o aparelho psíquico e conceituar a histeria que venha se traduzir nos escritos literários.

3.1. Uma conceituação de histeria

Os sintomas de afecções orgânicas, como se sabe, refletem a anatomia do órgão central e são as fontes mais fidedignas de nosso conhecimento a respeito dele. Por essa razão, temos de descartar a idéia que na origem da histeria esteja situada alguma possível doença orgânica...

Sigmund Freud, *Estudos sobre Histeria*

²⁹⁸ BOSI, 2003, p..286.

²⁹⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 51-52.

Considerando as controvérsias que o termo histeria provocou desde a origem de sua conceituação, causando um certo desconforto até à contemporaneidade, evitamos abordá-la numa perspectiva restrita, o que tenderia a localizá-la no universo feminino, como ocorreu com o próprio Freud, que inicialmente procurou evitar em seus escritos clínicos a presença do termo no universo masculino. Isto para não mobilizar em seus leitores maior resistência que aquela já suscitada por suas ideias. Buscamos, então, focar aqui a histeria em sentido amplo, visando, inicialmente, um percurso histórico; e em seu sentido mais específico, para melhor compreensão do que depuramos na escrita de Mário de Sá-Carneiro, ou seja, sua evolução para uma histeria masculina. Neste ponto da investigação, procuramos realizar um percurso que contemplasse o sentido etimológico,³⁰⁰ histórico e mítico do termo.

Segundo o *Vocabulário de Psicanálise*³⁰¹, a histeria está incluída na classe das neuroses que apresentam a capacidade de reproduzir os diversos quadros clínicos, por sua possibilidade de mimetizar qualquer sintoma que demande uma atenção maior. Nesta neurose os conflitos emocionais inconscientes surgem na forma de uma certa dissociação psíquica, bem como sintomas físicos (conversão), independentemente de qualquer patologia orgânica ou estrutural conhecida, quando a ansiedade subjacente é ‘convertida’ num sintoma físico.³⁰²

Hystéra, do grego, significa útero. Uma antiga teoria sugeria que o útero vagava pelo corpo e a histeria era considerada um transtorno essencialmente feminino, uma disfunção uterina. Por muito tempo atribuída ao sexo feminino, tal quadro vem sendo pesquisado desde a Antiguidade grega com Hipócrates e tem sido motivo de divergências entre estudiosos.³⁰³ Já Platão atribuía ao feminino tais sintomas:

Nas mulheres, o que chamamos matriz ou útero é um animal dentro delas que tem o apetite de gerar filhos; e, quando fica muito tempo sem fruto, esse animal se impacienta e suporta esse estado com dificuldade; erra pelo corpo inteiro, obstrui as passagens do fôlego, impede a respiração, lança em angústias extremas e provoca outras enfermidades de toda sorte³⁰⁴.

³⁰⁰D.:Hysterie. – F.: hystérie.- En.: hysteria. –Es.: histeria ou histerismo. – i.: isteria ou isterismo.. Laplanche, J. & / PONTALIS, J.-B *Vocabulário da Psicanálise*, 7ª Edição, tradução Pedro Tamen, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1983, p. 277.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 276.

³⁰² *Ibidem*, p. 278.

³⁰³ Babinski acreditava que a histeria se caracterizava pela ausência de lesões orgânicas e que seus sintomas eram decorrentes de sugestões e de simulações. Já Jean Martin Charcot via a histeria como doença portadora de sintomas bem delineados.

³⁰⁴ PLATÃO, *Timeu*, Tradução de Maria José Figueiredo, 2004.

Jean Martin Charcot, neurologista francês, no final do século XIX, fez a distinção entre histeria e epilepsia ao utilizar a hipnose nos estudos sobre a primeira, demonstrando que ideias mórbidas podiam produzir manifestações físicas. Pierre Janet, que nunca abandonou as teorias organicistas de Jackson, falava da histeria como decorrência de um enfraquecimento da tensão psíquica que choques emocionais e lembranças traumáticas podem favorecer. Considerou ainda as causas psicológicas como fundamentais no desenvolvimento de um quadro histérico, em detrimento de causas físicas e que

cada sintoma histérico individual desaparecia, de forma imediata e permanente, quando conseguíamos trazer á luz com clareza a lembrança do fato que o havia provocado e despertar o afeto que o acompanhara, e quando o paciente havia descrito esse fato com o maior número de detalhes possível e traduzido o afeto em palavras (...) o processo psíquico originalmente ocorrido deve ser repetido o mais nitidamente possível; deve ser levado de volta a seu status nascendi e então receber expressão verbal³⁰⁵.

Desse modo, o histérico assume o papel de ator da cena, fazendo de si mesmo a representação do procriador ou do poder divino, traduzindo-se esse fato como o essencial para o fator da cura, ao fazer-se com que o paciente (ator da cena), volte ao estado em que o trauma foi inscrito e então é combatido pela palavra, no que se consegue trazê-lo à tona.

Portanto, Sigmund Freud, em colaboração com Breuer, confirma Janet ao pesquisar os mecanismos psíquicos da histeria, postulando, em sua teoria, que essa psiconeurose era causada por lembranças recalçadas de grande intensidade emocional. Em se tratando de histeria, e se o recalque for deveras de grande magnitude, o cientista alerta que, embora as ab-reações ou catarses estejam presentes, elas não são suficientes para desarticular o sintoma. Faz-se necessário, para além da liberação do afeto, o acesso ao recalçado, gerador do sintoma, tendo em conta que a palavra surge nomeando o que se fez traumático e se rompe com a formação sintomática quando esse (o recalque) se desfaz. Destarte, a palavra mal-dita torna-se-á bem-dita. Relevante pois será observarmos a máxima freudiana de que «cessando a causa cessa o efeito»³⁰⁶,

³⁰⁵ FREUD, Sigmund, 1986a, p.42.

³⁰⁶ *Ibidem*, p.43.

(...) o processo determinante continua a atuar, de uma forma ou de outra, durante anos – não indiretamente, através de uma corrente de elos causais intermediários, mas como uma causa *diretamente* liberadora – da mesma forma que um sofrimento psíquico que é recordado no estado consciente de virgília ainda provoca uma secreção lacrimal muito tempo depois de ocorrido o fato. [E conclui]: *Os histéricos sofrem principalmente de reminiscências.*³⁰⁷

Os sintomas sensoriais e motores da histeria podem ainda ser enunciados, como já mencionamos antes, em fatores de conversão³⁰⁸, não seguindo as costumeiras enervações do sistema nervoso. Como exemplo, ocorrem distúrbios sensoriais, tais como: alteração dos sentidos da visão, da audição, do paladar e do olfato; sensações que partem das mais simples até a hipersensibilidade ou anestesia total; ou sofrimento seguido de dores agudas para as quais nenhuma causa orgânica pode ser determinada. Associe-se, a tudo isso, distúrbios motores incluindo uma gama de manifestações, como paralisia total, tremores, tiques, contrações e convulsões. Outros sintomas, não raro de origem histérica, também podem ser detectados, como afonia, tosse, náusea, vômito, soluços; e ainda poder-se-á detectar episódios de amnésia e sonambulismo, considerados reações de dissociação histérica.

Distinguem-se duas formas de histeria mais frequentes, nomeadamente a histeria de conversão e a histeria de angústia. Na primeira, «o conflito psíquico vem simbolizar-se nos sintomas corporais mais diversos»³⁰⁹. Incluem-se, nesses sintomas, os paroxísticos, ou seja, as crises emocionais com teatralidade, e aqueles que persistem por maior tempo como as formas anestésicas, paralisias (que são orgânicas, como as degenerativas). Para esta investigação evidenciamos especialmente a histeria de angústia, em sua maioria, exógena (fixada em objetos externos, como as fobias) e a endógena (que se manifesta pela conversão de sintomas orgânicos presentes no corpo).

Esclarecemos que necessariamente a histeria pode não apresentar sintomas fóbicos ou de conversão que representem sua sintomatologia mais clássica. O modo como o indivíduo histérico organiza e apresenta sua personalidade, seus comportamentos é que apontam para a histeria e o comportamento patológico para a histeria de conversão.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ FREUD, Sigmund, 1996, pp. 230-231.

³⁰⁹ FREUD, Sigmund, 1980, p. 276.

Na Psicanálise, para se diagnosticar uma histeria, necessário se faz tomar em consideração a fantasia fundamental³¹⁰, consistindo isso numa prática não imediatamente legível, pois se o sintoma é explícito, já a fantasia fundamental é velada. Ocuparmos apenas dos sintomas é situarmo-nos no campo da fenomenologia, com a qual trabalha a Psiquiatria.

Portanto, a fim de identificarmos na obra de Sá-Carneiro algo do axioma de sua fantasia fundamental que justificasse uma histeria, necessário se fez perceber as manifestações de uma estrutura de seu funcionamento, articulada às estratégias de seu desejo frente ao desejo do Outro³¹¹. Isto, num certo sentido, aponta para algo que organiza toda uma forma do sujeito constituir o seu viver. Daí que o comportamento manifestado pelas personagens de sua obra demonstraria uma exposição de sua fantasia fundamental, comportamento esse que as levaria à ilusão da satisfação de seu desejo.

A fantasia apresenta-se em três aspectos: no aspecto do Real, vai se constituir no sujeito que se faz objeto para o Outro, o que pressupõe uma condição em que o sujeito se submete ao desejo do Outro, alienando-se e permanecendo submetido ao uso alheio; enquanto que no aspecto imaginário se apresenta como a encenação de um acontecimento único que não é outro senão a separação violenta do objeto. Dessa forma, encontramos o corte na relação dual, surgindo daí uma ferida que convoca a elaboração de uma cena imaginária fixa e, por isso, repetitiva, comportando em si a representação da significação do que passa a organizar a função desejante para o sujeito. O desejo então será determinado, orientado por tais referências que o imaginário presentifica via o roteiro construído. Quanto ao seu aspecto simbólico, não apenas o sujeito aí se faz objeto para o Outro, como o Outro, inversamente, surge como objeto-causa do desejo do sujeito. Este último aspecto é visível no poema “7” de Sá-Carneiro:

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.³¹²

³¹⁰ JURANVILLE, 1987, p.167 «A fantasia é o modo segundo o qual se efetua o relacionamento entre o desejo e o objeto e, mais exatamente, o lugar da constituição do objeto. Com relação ao desejo, a fantasia desempenha um papel duplo. Sustenta o desejo e lhe oferece seus objetos. Mas ao mesmo tempo, não é o que o mantém. Pois faz um anteparo entre o sujeito e a ameaça do Real, a pulsão de morte».

³¹¹ Outro: o que detém um poder de interdição.

³¹² SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 63.

Neste ponto, nos é possível depreender a dimensão simbólica que aponta para a condição do *Autre* (Grande Outro) enquanto imperativo da ex-istência. Ele está presente nas origens do Sujeito, foi determinante em sua constituição e o acompanhará ao longo de sua vida, exercendo uma função de referência idealizada e provocadora de movimento. No excerto de Sá- Carneiro, a ideia de intermédio, de pilar da ponte entre o Eu e o Outro ilustra bem essa dinâmica, que se faz presente na vida do neurótico.

Tomamos, ainda, por fantasia fundamental o que organiza toda a vida do sujeito, ou seja, um axioma, um indemonstrável começo absoluto. Aquela é o ponto que revela a dimensão real na análise e, por isso, envolve a decepção, pois que se liga à castração. Embora já tenhamos enunciado e explicado a castração, Winter esclarece bem esse termo, na modalidade que nos propusemos focar:

A castração é a aceitação de um limite de si que é aceitação não só do que sou, mas sobretudo do que não sou. E, antes de mais nada, o que não sou é o Outro sexo. Em suma, ser castrado, diferentemente de ser capado, que é da ordem da resignação, até mesmo do real, é renunciar por um ato psíquico à identificação ao sexo que não se tem e substituir pela filiação reconstituída o romance familiar, que era o preferido. É também, e é a consequência mais direta disso, renunciar ao saber do Outro sexo. O que supõe, portanto, aceitar que o Outro sexo tem um saber. Saber sobre quê? (...): um saber sobre o gozo³¹³.

Um dos pontos cruciais na histeria, a labilidade, demonstra que esta poderá ser um aparelho defensivo no confronto com a castração como é conceituada acima.

3.2. Evolução para a histeria masculina

Embora o discurso polêmico da histeria possa ser atribuído ao sexo feminino, a ideia de afirmá-lo como sintoma dos dois gêneros poderia ser, em princípio, inaceitável, até pelo sentido etimológico³¹⁴ da palavra e seu histórico.

Jean-Pierre Winter³¹⁵ entende que os estudos dos especialistas em demência, ou seja, aqueles nomeados alienistas do século XIX, dentre os quais ele destaca Charcot, contradizem a «prova pela etimologia»³¹⁶ e, mediante o uso da hipnose, constata que a

³¹³ WINTER, Jean-Pierre., 2001, p.15.

³¹⁴ (D.:Hysterie. – F.: hystérie.- En.: hysteria. –Es.: histeria ou histerismo – traduzido: útero).

³¹⁵ WINTER, Jean-Pierre., 2001, p.13.

³¹⁶ As aspas são do autor referido, p.13.

moléstia não depende da presença do útero «desse oco bem real no corpo»³¹⁷, justificando uma afecção no psiquismo: «foi preciso admitir que esse oco causasse bem mais estragos quando estava situado não no corpo, mas “na cabeça”»³¹⁸. A representação desse vazio psíquico resultava em grandes desequilíbrios emocionais. Nesse ponto, delineia-se a percepção de uma histeria masculina, sendo que esse vazio no espírito dispensa um apoio num vazio real (oco), no corpo.

Achamos por bem transcrever aqui a questão posta por Charles Melman³¹⁹: «Por que certos homens fazem a escolha histórica, dessa vez, de vir acampar na posição feminina?». E o autor responde que a escolha é tipicamente edípica e explica que, da mesma forma que a menina pode escolher a identificação com um homem por amor ao pai, é por ódio a ele e ao que esse pai representa que o menino recusa tal identificação ocupando o lugar do Outro³²⁰. Melman ainda afirma que é importante para o histórico masculino fazer-se percebido por uma mulher como a própria imagem dela, apresentando-se como «uma menina que teria tido sucesso no afrontamento com sua mãe»³²¹. Naturalmente que, nesse sentido, o autor está se referindo à relação edípica.

Foi necessário que Charcot reconhecesse a histeria masculina, ainda que com certa parcimônia³²², mas Freud foi incisivo o suficiente para fazer a separação entre histeria e conversão somática, propondo a união de histeria e angústia, não implicando necessariamente que os sintomas venham a se inscrever no corpo.

Na verdade, tanto Freud, como os estudiosos consultados, chegam ao consenso de que os sintomas históricos podem se manifestar em homens e mulheres e são mais frequentemente observados na adolescência, fase em que o indivíduo expressa mais ruidosa e intensamente a sua sexualidade. Por esse motivo, fizemos o percurso da histeria com a finalidade de observar traços dessa alteração psíquica nas personagens das narrativas, como também na lírica de Sá-Carneiro. À medida que se tornou

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ MELMAN, Charles., 1985, p. 143.

³²⁰ Para Melman, que se baseia em Lacan, tal escolha pode decidir-se a partir do sentimento, sempre difícil, de apreender para uma mulher que a representação fálica é melhor assegurada do lado dele, que o semblante de ser é menos aleatório que o semblante de ter, já que se basta com uma afirmação, dispensando qualquer competição e completa: «o histórico masculino, por definição, não fornicava, jamais senão a si mesmo» p.143.

³²¹ *Ibidem*, p.144.

³²² Inicialmente, Charcot chamou a histeria de hipocondria, certamente, denominação mais aceita em se tratando de diagnosticá-la em homens.

necessário, voltamos com outros elementos componentes da Histeria Masculina, no que demandou a interpretação da escrita sá-carneiriana.

3.3. A histeria masculina em Sá-Carneiro

João Pinto de Figueiredo, um dos principais biógrafos de Sá-Carneiro, parece indevidamente não separar a história de vida do escritor e sua obra. Em *A Morte de Mário de Sá-Carneiro* faz uma análise de sua escrita, não dissociada de seu ‘Romance Familiar’, mostrando uma projeção de seus sentimentos em sua obra como constatamos a seguir:

Mas não só através dessas manifestações de ressentimento pessoal, mais planfetárias que romanescas, o drama de nosso artista se evidencia. Nos livros referidos [pelo autor-crítico] ele patenteia-se também na raiva com que é vilipendiada a obra “infame” do Criador, embora a sua expressão nos pareça menos rude por causa da roupagem literária que a reveste. Essa roupagem contribui para que as novelas de Sá-Carneiro não o cheguem a ser, já que o seu estilo *artiste* faz com que nelas haja apenas um único personagem, o seu autor, perdido num monólogo frenético, obsessivo, sendo, sob esse aspecto, *A Confissão de Lúcio e Céu em Fogo* – título que, diga-se de passagem, foi certamente sugerido pelos *Cieux embrasés*, de Baudelaire, ou o *Horizon en feu*³²³

Toda essa explanação para dizer que aquelas obras são uma continuação da «filosofia do desânimo» que Figueiredo atribui a Sá-Carneiro desde a sua obra *Princípio*, provavelmente resquícios da tematização de decadência, sentimentos de melancolia e descrença no ser e na vida que nos remete a uma análise do Eu e de suas personagens, como foi discutido anteriormente.

Ao longo de toda a sua obra, é possível identificar sim, indicadores apresentados por suas personagens, que apontam para um lugar onde o sujeito do autor se inscreve ao escrever a letra que traduz seu pensar e sentir, engendrados a partir de seu texto interno, tecido pelas representações diversas de suas vivências. Nesta jornada, buscamos conhecer os mitos familiares, as vozes que insistem em não se calarem, ecoando, reverberando em cenas atuais, o grito não articulado e, conseqüentemente, não bem significado até então. Assim temos o arcaico que resiste e insiste em perserverar em

³²³ FIGUEIREDO, João Pinto, 1983, p. 92.

busca de uma nova significação menos conflitante, mais elaborativa e, portanto, apaziguadora.

Neste ponto nos situamos no campo da escrita, como uma tentativa de reescrever o ‘mal-dito’, competindo com o mesmo recurso da Psicanálise que, via fala, reescreve para resignificar em outros termos, o que é origem, núcleo de um sintoma de existir em dadas condições. Transpondo para o enfoque literário, o leitor, por sua vez, com o exercício da leitura, seleciona, interpreta, recorta, desconsidera, sublinha, e tal movimento termina por recriar, reescrever o texto lido, o qual se revela uma obra inacabada que se complementa na percepção e compreensão daquele leitor.

O efeito de resignificação eterniza-se ao longo do percurso entre o autor com seus biografemas e seu leitor. Temos então a obra em si e o leitor que acaba por acrescentar reparos ao material que tem em mãos a fim de interpretar. Dessa forma, o leitor ao trabalhar o texto, reescreve, muitas vezes, a sua infância-texto, emergindo desse mergulho, diferenciado daquele momento em que iniciou a exploração da obra.

No julgamento de uma histeria, toma-se como critério, não os sintomas, mas a fantasia fundamental. E Pierre Bruno nos ajuda quando observa: «(...) tomando como objeto do desejo uma falta, o histérico mascara a radicalidade dessa falta, que permanece escondida sobre a escolha de objeto que ele faz. Assim, a falta não seria irremediável e irreversível»³²⁴, sendo a ficção uma forma da fixação da fantasia fundamental. É nesta que se organiza o olhar decodificador do Real ao se apresentar e definir o quadro histérico; uma perspectiva possível na qual se enxergará o significado do que se descortina frente à perplexidade do olhar humano. Logo, é a partir da fantasia fundamental (autor) via fantasia fundamental (leitor) que se pode tratar esta relação entre ambos.

Na errância que é o viver, parte-se de uma geografia da alma para, na paisagem externa, buscarmos o contorno, os trilhamentos de uma memória por nós desconhecida, mas nem por isso inoperante, sabendo-se que viver consiste em perseguir tal marca. Naturalmente que o movimento pulsional, que se configurou enquanto sublimação e elegeu a construção de uma obra escrita, estará a dizer de tal marca. Assim sendo, os escritores tornam-se personagens e a forma encontrada na construção de cada obra acaba por desvelar os contornos de sua origem, sua causa. As palavras, numa primeira mirada, podem ocultar e proteger o autor. Entretanto, uma escuta do que grita latente ali

³²⁴ BRUNO, Pierre, 1997, p.139.

poderá revelar um pouco do impossível que a escrita não alcança. Isto se justifica se tivermos um olhar para as circunstâncias que envolvem a Psicanálise e a Literatura, enquanto duas artes: a primeira compromissada com a arte de bem escutar, a outra, engajada na prática de bem dizer. Ambas trabalham com o furo que o Real nos confronta cotidianamente, impondo um movimento de busca de sentido para o que não cessa de não se inscrever.

A nossa pretensão é investigar no movimento de busca de Sá-Carneiro, sobremaneira em sua escrita, na sua orbitagem constante por certos significantes, as pistas deixadas pela constituição de um movimento desejante, o qual culminará no apontamento das coordenadas de sua fantasia fundamental.

Desde o início de sua escrita, observamos, mormente a que foi confiada a Fernando Pessoa para publicação, a busca por um alívio dos próprios fantasmas que permaneceram não resolvidos. A escrita vem desafiar as palavras para que elas excitem o sentido velado dessas aparições recorrentes e proporcionem algum apaziguamento. Trata-se de uma busca de catarse, uma autoprocura, uma jornada em busca de si mesmo, não mais no outro imediato. Nesse agora, é no terreno da criação humana que se busca, ilusoriamente, romper as barreiras do Real para fazer surgir no simbólico, no fictício, algo que restaure o alívio da dor de existir. A maioria de suas personagens presta-se a aderir à vestimenta da rebeldia da fantasia que desacata o veredito da realidade, aponta para o insatisfatório e o impossível do reencontro.

A insistência de textos significantes (palavras padrões de situações, cenas, etc.), ao longo de sua obra, a repetição e mesmo reedição em obras distintas, todas de Sá-Carneiro, com uma mesma estrutura de funcionamento, revelariam pistas acerca da fantasia fundamental do escritor. Gérard Pommier em *O desenlace de uma análise* nos afirma que «Esperança é o outro nome da fantasia. Graças à esperança, a fantasia guarda sua potência e sua fixidez de objetivo através de uma série finita de apresentações»³²⁵, como podemos verificar no ‘Caso Sá-Carneiro’. Este, apesar de tentar sempre o absoluto, não consegue, se frustra, mas paira na esperança de alçar outros voos.

Não foi nossa pretensão evocar ou elucidar a travessia, a construção do fantasma³²⁶ do escritor Mário de Sá-Carneiro, o que iria requerer uma formalização

³²⁵ POMMIER, Gérard, 1990, p. 98.

³²⁶ Esclareço que a denominação fantasma é um outro nome dado a fantasia fundamental. Optamos pelo uso do termo fantasia fundamental para evitarmos o risco do leitor confundir a palavra fantasma com outra acepção existente.

somente possível via processo de análise, à qual ele nunca se submeteu³²⁷, embora tenha consultado vários neurologistas, mas não deu continuidade às consultas. Exploraremos sim, a perspectiva da realização desse fantasma, que é o mais frequente de se encontrar. Tal condição confere um certo contentamento, uma vez que aquele não se realiza por completo, haja vista não haver uma adequação entre a própria fantasia e a realidade. Há uma aparente realização que vem sempre acompanhada de uma sensação de despersonalização momentânea ou mesmo de irrealidade, devendo tais efeitos à afanásia, ao ilusório desaparecimento do desejo. Trata-se, portanto, de um primeiro tempo marcado pelo encontro com o suposto objeto para o desejo – o gozo – e o seu inevitável segundo tempo, onde a pulsão de morte se manifesta, denunciando o engodo, por presentificar a condição de esquartejamento do objeto, o qual passa longe de ser um substituto para *Das Ding*³²⁸.

Freud, temendo uma interpretação fisiologista, e tendo em vista o paradigma que predominava na época, demorou a apresentar o *Projeto para uma psicologia científica*. Do vasto mundo de ideias articuladas pelo pai da Psicanálise, enfocaremos a sua construção relacionada com a busca de *objeto*³²⁹, concebendo a orientação do sujeito em direção ao *objeto*, enquanto uma tendência originária da exigência primeira do ser humano que é *Das Ding*. Para maior entendimento dessa questão, necessário se fez reconstruirmos o percurso teórico explicativo da constituição da relação do homem com *Das Ding*. Embora este esteja no Real, anteriormente à inscrição e ao recalque, conseqüentemente excluído, é possível fazer-se uso de algum significante com a finalidade de se chegar a uma ideia aproximada dessa realidade muda, desse Real rebelde à significação. Esclarecemos que o uso do significante, para dizer da Coisa, é um movimento que traz em si a realidade de fracasso, pois *Das Ding* padece de significante.

Para se pensar a questão, privilegia-se a experiência da satisfação originária que o bebê vivencia junto à mãe, como o momento mítico de instauração de *Das Ding*. Essa

³²⁷Aqui convém salientar que, em que pese Sá-Carneiro não se ter submetido a um processo sistemático de psicoterapia, o escritor procurou por várias vezes neurologistas, tanto em Paris, quanto em Lisboa. Nesta cidade foi atendido pelo futuro prêmio Nobel da Medicina, Egas Moniz, quando esse era ainda quartanista do curso de Medicina.

³²⁸*DAS DING* traduzido do alemão para o português significa A COISA. A palavra deve ser escrita com letras maiúsculas para não ser confundida com “a coisa” (*DIE SACHE* - seria a expressão em alemão). O texto freudiano no qual pesquisamos o termo é o seu *Projeto para uma psicologia científica*, escrito em 1895 e publicado 50 anos depois.

³²⁹O itálico é nosso para reforço da ideia de Freud.

primeira experiência de satisfação, essa primeira relação com o exterior funciona como centro gravitacional em torno do qual se organizará toda a vida psíquica do sujeito. Logo, dessa experiência primordial, permanecerão alguns trilhamentos, algumas coordenadas de prazer em torno das quais se movimentarão as representações psíquicas. Torna-se importante observar que, no que se refere *Das Ding*, não há reencontro possível, e o mais próximo que se consegue chegar é de suas coordenadas de prazer. Relevante, ainda, é esclarecer que, ao se falar do termo, há-de se fazer referência à ideia do eterno encontro faltoso, à dimensão de falta-a-ser a que o ser humano está submetido. Uma existência submetida à condição *do para sempre perdido*³³⁰ em que a ideia da plenitude estará sempre em outro lugar que não aquele buscado e concretizado em realidade, pelo movimento que nosso desejo empreendeu, em relação a algum objeto. De tal percurso, resta sempre a expectativa frustrada quanto ao que prometia ser o verdadeiro encontro. Padece-se assim de uma eterna condição de insatisfação. Falando em uma linguagem filosófica, a ideia de *Das Ding* apresenta uma relação com a ideia de *Bem Supremo*, mas com o acréscimo de uma crítica que denuncia tal conceito como referencial para uma ideia ilusória, perdida, uma vez que, na verdade, não existe *Bem Supremo*.

Retomando, então, a nossa articulação entre desejo e fantasia na obra de Sá-Carneiro, após a elucidação do conceito de *Das Ding*, citamos Pommier, que nos alerta:

A localização das sequências da fantasia encontra uma dificuldade maior: nada no discurso corrente permite nomear o que forma seu horizonte, a fala comum não tem palavras para designar o que ela visa. Quer se trate do falo, da castração, dos nomes-do-Pai, do incesto, do assassinato do pai, o vocabulário deixa as representações da fantasia numa completa indeterminação³³¹.

O autor acrescenta ainda que «a construção da fantasia não tem relação direta com a história. Ela é matemática e o romance familiar do neurótico não é senão sua formalização contingente»³³².

O *DEP: um legado de Freud e Lacan*³³³, esclarece que na histeria não se tem uma característica que possamos afirmar que lhe seja peculiar, tipicamente definida,

³³⁰ O itálico é nosso.

³³¹ POMMIER, Gérard, 1990, p.117.

³³² *Ibidem*, p.118.

³³³ Dicionário Enciclopédico de Psicanálise (DEP) 1993, p. 245.

uma vez que podemos encontrar sintomas³³⁴ diferentes e, até mesmo, opostos. Demonstra essa particularidade ao dividi-la em vários fatores lábeis, ocasionando dificultar a elaboração de um perfil para o sujeito histérico. Entretanto, acreditamos que ajude a detectar formas históricas em indivíduos, particularmente nas personagens de Sá-Carneiro e nele próprio, em sua literatura epistolar, embora modernista como era, nada impede que interpretemos tudo como encenação. Pierre Kaufmann justifica tal movimento: «(...) Fazer a história da histeria é atribuir-lhe sintomas que não cessam de mudar»³³⁵.

Se, por um lado, fica aparentemente complexo a configuração de um perfil do histérico, por outro lado, essa ‘divisão didática’ nos possibilitou encontrar tais características, nomeando-as em nosso objeto de estudo.

Complementando esse capítulo, deixamos aqui a contribuição psicanalítica para se construir o perfil do histérico, seja ele feminino ou masculino. Relativamente ao ‘humor’, poder-se-á perceber no histérico, ao mesmo tempo: risos e choros, depressão e euforia, frieza de sentimentos e veemência da linguagem. No que se refere à memória: amnésias e recordações detalhadas. Há também os sintomas relacionados aos sinais sensoriais: hiperestesia e anestesia, afasia e volubilidade, mutismo e atração pelos rumores, cegueira e alucinação, anorexia e bulimia, amenorreia e hiperamenorreia. Lembrando ainda os distúrbios motores: tique, bufonaria, convulsão epileptóide e paralisia contratura.

Curiosamente, Clara Rocha, ao referir-se aos modernistas, à semelhança de Fernando Pessoa³³⁶, atribui-lhes tais características acima mencionadas, quando observa «a histeroneurastenia, mistura de excitação e depressão, de euforia e tédio, abulia ou cansaço»³³⁷. Em Mário de Sá-Carneiro, percebe-se um realce maior destes paradoxos, tendo em conta a fragmentação e o desejo de totalidade nunca alcançado, restando sempre uma falta-a-ser. Esta ambiguidade está presente em muitos de seus poemas, como “Estátua Falsa”:

Só de ouro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.

³³⁴ *Idem.* Segundo a etimologia da palavra, sintoma é o que tomba junto, o que chega ao mesmo tempo devido a uma relação necessária entre causa e efeito..

³³⁵ *Idem.*

³³⁶ Como já citamos em capítulo anterior.

³³⁷ ROCHA, Clara, 1985, p. 289.

A tristeza das coisas que não foram
Na minha alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,
Gomos de luz em treva se misturam.
As sombras que eu dimano não perduram,
Como Ontem, para mim, Hoje é distância.³³⁸

Além desses aspectos que mencionamos, pesquisamos ainda mais elementos que possam complementar um perfil que configure melhor as características da histeria. Para os histéricos, os mortos permanecem vivos. Eles sofrem de reminiscências e o sujeito histérico situa-se como mestre, não suportando bem as regras. Relativamente ao uso da palavra, esse a coloca em constante fuga metonímica, de tal forma que se recusa a demarcar um objeto que esteja a altura do seu desejo. Logo, está sempre se condenando a manter o desejo insatisfeito, o que constitui uma de suas assinaturas clássicas. Seu discurso é sempre reivindicatório e insiste constantemente em apontar a falta no Outro. Ilustrando tal postulado, o histérico, face a qualquer semblante, ele já se antecipa denunciando: ‘não é isto’. Essa impossibilidade de por uma palavra metaforizar um objeto para o desejo, acaba por traduzir uma recusa do limite que a condição de falta-*ser* no humano (resultante da passagem pelo complexo de castração) impõe ao desejo de só poder significar-se através do gozo fálico que convoca o semblante como objeto. Por se tratar sempre de um objeto substituto para a busca do ilusório, do reencontro com *Das Ding*, o investimento está fadado ao fracasso.

Destarte, temos esses traços que configuraram o perfil do histérico: a contestação e a esquiva, de modo que além dele não se iludir com os semblantes que se apresentam, ele também questiona todos que se deixam enganar por ele. Para além das diversas manifestações somáticas (conversões), temos também a presença de *proton pseudos*, onde o sujeito histérico pode dizer ‘sim’ e ‘não’ ao mesmo tempo. Tal evento é possível, porque no sujeito histérico a divisão do desejo é extremamente refinada. É esse refinamento que encontramos em Sá-Carneiro, se atentarmos no uso continuado de oxímoros, fazendo sobressair os antagonismos já enunciados.

Uma outra característica definidora da histeria é a incapacidade do sujeito de determinar o objeto de sua tendência sexual. De modo que ele está sempre a se perguntar: a quem amo, a ele ou a ela? Este aspecto fundamental está expresso nas

³³⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 27.

personagens sá-carneirianas, bem como no seu ‘eu lírico’. Desse modo, não nos causou estranheza a forma como Fátima Inácio Gomes leu a sexualidade do autor, ao apresentá-la como uma «sexualidade ambígua»³³⁹:

Esta «ambiguidade» radica na obscuridade que envolve a imagética sexual da obra de Sá-Carneiro e que conduz a uma variada e controversa, embora sempre precária, qualificação da sua personalidade estética e, por vezes até, à classificação psicologista do sujeito histórico que o autor, forçosamente, constitui³⁴⁰.

Ou seja, classificar o escritor apenas como reflexo da sua obra, deduzindo sua tendência sexual, pode derivar numa afirmação errônea. Afinal, como autor modernista que é, Sá-Carneiro pode encenar todo o tempo através de suas personagens e do fingimento poético do ‘eu lírico’, apelando, pois, o seu texto de criação estético-literária a uma resposta fenomenológica e hermenêutica, em que a nossa gramática psicanalítica apenas propicia passeios inferenciais, tendo em vista eficazes hipóteses interpretativas na nossa legítima cooperação recepional com a parcial indeterminação semântica da obra lida.

Como tal, a teatralização, a avidez afetiva e a sedução são outras marcas registradas do histérico. Tais traços são relacionados à necessidade de chamar a atenção sobre si. Revelam um egocentrismo, uma dependência afetiva, uma certa falta de controle emocional, coqueteria, provocação e erotização das relações. O caráter histérico apresenta um duplo movimento de sedução e retirada de cena. Uma sugestibilidade exacerbada. Há ainda o traço da mitomania, onde desfilam mentiras, fabulações, falsificações de suas relações com o outro. Um outro traço histérico que devemos considerar é o esquecimento. O histérico se esquece quase todo o tempo (amnésia, lacunas de memória), isto muito para se defender de uma rememoração constante, relacionada a fantasmas referentes aos objetos sexuais incestuosos, contra os quais ele luta.

Numa caracterização do perfil do histérico, ainda vamos encontrar traços tais como uma elevada exaltação imaginativa, tendências miméticas, uma hiperexpressividade, um caráter superficial e variável dos sintomas. Devemos considerar, também, que o histérico não consegue compor uma imagem autêntica de si mesmo; e na descontinuidade e nos artifícios desta má estruturação do Eu, ele desempenha uma

³³⁹ GOMES, 2006, p.7.

³⁴⁰ *Ibidem*, p.33.

verdadeira comédia da existência. Ele se entrega às forças de suas fantasias, à plasticidade das imagens, e continua até à exaustão de seus fragmentos esparsos. Por fim, uma característica própria da histeria, a labilidade, é esta que mais detectamos na obra de Mário de Sá-Carneiro, tanto nas novelas, quanto na lírica, e com muita incidência em sua obra epistolar.

3.4. Autópsia psicológica da escrita de Mário de Sá Carneiro

Autópsia: do gr. Autopsía, «acto de ver com os próprios olhos».³⁴¹

Se o espírito da nossa análise é também o de ver / ler com os próprios olhos, julgamos pertinente adotarmos a perspectiva do sentido figurado de ‘autópsia’.

Diz Maiakóvski³⁴²: «Nesta vida morrer não é difícil. O difícil é a vida e o seu ofício». Lembrou-nos Albert Camus, quando se remete ao mito de Sísifo³⁴³, comparando o esforço inútil de se viver a vida sem um sentido, uma «enfadonha monotonia do dia-a-dia»³⁴⁴. Essa desolação e, ao mesmo tempo, a ideia que se sabe que cada hora que passa nos deixa mais próximos do desfecho dessa jornada, aliada à vivência de sofrimento, podem levar o indivíduo a um problema existencial e a uma desestruturação psíquica momentânea, quando ele não é psicótico.

Haim Grunspun faz uma exposição de fatores suicidógenos e elabora uma avaliação sobre os riscos de suicídios³⁴⁵. Aproveitamos os dados apresentados na leitura do discurso epistolar de Sá-Carneiro ao fazermos uma autópsia psicológica do mesmo, ainda que saibamos, ou justamente porque sabemos, não ser fidedigna para a Psicanálise, por se tratar de relatos e afirmações somente presentes na escrita, e, portanto, impossíveis de serem arguidos. Logo, o nosso imaginário poderia contaminar

³⁴¹ Convém salientar que este termo não será utilizado na acepção literal de análise de um cadáver, mas sim no sentido figurado de «análise crítica minuciosa» ou em sua acepção etimológica.

³⁴² Escritor russo que se suicidou em 1930 com 36 anos.

³⁴³ Sísifo ao morrer, «foi condenado, por toda a eternidade, a empurrar uma pedra para o topo de uma montanha e, lá do alto, soltá-la de volta para baixo, repetindo o processo ininterruptamente. Com isso, tornou-se um símbolo do trabalho humano feito em vão». Guia visual da Mitologia no Mundo, *National Geographic*, 2010, p.171.

³⁴⁴ DIAS, Maria Luisa, 1991, p. 90.

³⁴⁵ GRUNSPUN, Haim., 1991, p.117.

o material, impedindo a assepsia necessária para a intervenção psicanalítica, salvo se apenas fizéssemos uma avaliação dos riscos, obviamente sem a intervenção *in loco*, mas mediante o que desvelamos de sua escrita. Todavia, a partir de uma nova leitura mais apurada das cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, sob a égide do Modernismo encetado por ambos os escritores, alertamos para a possibilidade de um jogo de representação, na medida em que os textos, ainda que aparentemente confessionais, se apresentam mais como construções literárias.

A finalidade da autópsia enquanto «ato de ver com os próprios olhos», tal como no sentido etimológico, foi a de conhecer melhor nosso escritor em sua obra, e, quem sabe, fazer confluir a nossa interpretação ao que se propôs com essa investigação em suas hipóteses. O fator de risco «é um elo numa cadeia de associações que conduzem a um evento mórbido ou indicador desse evento»³⁴⁶, sendo importante o fato de serem observáveis e identificáveis aquelas associações, antes da potencialização do evento predito.

Assim, tentamos, através de um inquérito retrospectivo à mais famosa correspondência de Sá-Carneiro, verificar se o escritor chegou a manifestar um desejo declarado de causar a sua própria morte e a partir de que momento, em sua escrita epistolar (de potencial conexão com a sua escrita outra de ficcionalidade narrativa e lírica), pudemos perceber tal evento. Nesta óptica, revisitamos todo o livro *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*³⁴⁷ fazendo o percurso, depurando eventos circunstanciais que evidenciassem a ideia de morte que poderia, através de defesas do Eu, tais como projeções e possíveis sublimações, adiar o sentimento de morte, este um condutor certo para o ato suicida.

Para realizarmos essa autópsia na forma que foi por nós proposta, utilizamos os fatores considerados por Grunspum: (a) «eventos circunstanciais»; (b) «ideia de morte»; (c) «sentimento de morte»; (d) «distúrbios afetivos»; e «imperiosidade dos atos». Porém, não desprezamos os comentários dos biografos³⁴⁸ de Mário de Sá-Carneiro e parte de sua obra, expondo os tais fatores que apontaram para o risco do suicídio.

³⁴⁶ *Ibidem*, p.118.

³⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 346.

³⁴⁸ Esclarecemos que evitamos ao máximo contaminar esta investigação com biografismo na interpretação da sua obra literária, uma vez que não foi esse o nosso objetivo.

3.4.1. Eventos circunstanciais

No que diz respeito aos eventos circunstanciais, observamos, na vida do autor, eventos tais como a perda da mãe aos dois anos, mesmo que possa ter sido menos traumática, uma vez que mãe para a Psicanálise é uma *função*³⁴⁹ e, pelo que encontramos em todos os seus biógrafos, ele teve uma ama que exerceu a função materna e a quem ele sempre amou com devoção. Em que pese essa ressalva, Sá-Carneiro era super protegido pelo pai que, por diversas vezes, o infantilizava ao ponto de afirmar em carta ao seu próprio pai (o avô de Mário) de que em Paris, já quase adulto, o filho já começava a vestir-se sozinho³⁵⁰. Na escola, enquanto adolescente, perdeu o maior amigo, escritor e parceiro na autoria da peça *Amizade*, Tomás Cabreira Júnior, que se suicida aos 16 anos com um tiro, nas escadas do Liceu. Sá-Carneiro é quem dá a notícia aos companheiros, à entrada da aula³⁵¹. Os revezes na Universidade também o acompanharam. Primeiramente, na Universidade de Coimbra na qual se matriculou, mas não suportava a cidade, tão pouco o curso de Direito, deixando claro ao pai as razões que o levaram a deixar a vida coimbrã em carta datada de 19 de Novembro de 1911, que se pode localizar num excerto citado em nota de rodapé, na obra de Manuel Viegas Abreu sobre a passagem do escritor por Coimbra, que citamos a seguir:

(...) escreveu ao Pai expondo-lhe as razões porque considerava “errado” ter escolhido o curso de Direito, confessando a impossibilidade de “viver a vida em Coimbra, “fora de casa” e longe dos amigos, e pedindo-lhe que o autorizasse a regressar a Lisboa onde procuraria, no início do ano seguinte, matricular-se no curso de Letras, no grupo de Filologia Romântica³⁵²

Quase a mesma situação se repetiu em Paris, e, dessa vez, mal cursou os primeiros três meses do mesmo curso, agora na Sorbonne. Entretanto, a sua paixão por Paris, onde acorriam intelectuais das mais variadas áreas, fez com que ele não a abandonasse.

³⁴⁹O grifo é nosso afim de pontuarmos que função é um termo técnico da psicanálise para o significante Mãe.

³⁵⁰Excerto da carta de Carlos Augusto pai de Sá-Carneiro ao avô do escritor que confirma a superproteção ao filho: «(...) O Mário continua bom e ainda não se constipou nem teve o mais ligeiro incomodo.(...) Lá se tem ido desembaraçando em vestir-se mais ainda está atrazadote», in FIGUEIREDO, 1983, p.235.

³⁵¹ GALHOZ, 1963, p.12.

³⁵² ABREU, Manuel Viegas,1980, p.26.

Com Fernando Pessoa, escreve para a revista *Orpheu* (marco do Primeiro Modernismo em Portugal), custeada pelo pai de Sá-Carneiro. Na ocasião em que iriam lançar o terceiro número da revista, o escritor de *A Confissão de Lúcio* recebe do pai a notícia de que estava com grandes dificuldades financeiras e que partia para Lourenço Marques, a fim de tentar estabilizar sua vida no que dizia respeito às suas economias. O pai já financiava as investidas literárias do filho desde o Liceu, como conta Galhoz: «Durante o período escolar convive bastante com alguns colegas que, como ele, se interessavam por literatura e teatro. Com a sua colaboração, e por ele financiado, publicam um jornal estudantil «O chinó» que seu pai faz suspender por reprovar o seu carácter demasiado satírico»³⁵³. Como se pode entender, há uma relação assistencialista e ao mesmo tempo de intervenções na vida do filho, coibindo-lhe de seguir o projeto de vida que se lhe apresentava. Era um provedor, mas ao mesmo tempo o filho havia de lhe prestar contas do que fazia.

O próprio ato paterno de estabelecer um corte no patrocínio da revista *Orpheu* foi altamente impactante para o filho, pois não deixou de representar um certo desinvestimento na posição de mantê-lo dependente, infantilizado, regredido; então, convocado para a autonomia, Sá-Carneiro responde com uma fuga para Paris. Frente à frustração, ele elege uma fonte de prazer substituta para não ficar face-a-face com a castração³⁵⁴ imposta pelo ato paterno, inaugurando uma mudança de posição do pai na relação com o filho. Galhoz afirma: «Mário de Sá-Carneiro regressa precipitadamente a Paris. Só Fernando Pessoa estava ao facto da sua partida e Sá-Carneiro insiste na necessidade de que ninguém o saiba»³⁵⁵. Entretanto, escreve ao amigo e suas cartas são angustiantes, pois sente-se só sem a mãe, o pai, o avô e a ama. Tratam-se de vivências de abandono: o que presentifica para o sujeito é a questão da perda, crucial na configuração de um estado depressivo. É plausível que um ou mais desses fatores o induzissem à ideia de morte e assim contribuíssem, pelas relações de implicação entre autor empírico e autor textual, para a tematização e figuração da morte na sua obra literária.

³⁵³ GALHOZ, 1963, p.12.

³⁵⁴ Castração no sentido lacaniano como interdição imposta pelo Real..

³⁵⁵ GALHOZ, 1963, p.19.

3.4.2. Ideia de morte

Esta ideia já está presente em suas personagens desde as primeiras incursões na escrita narrativa, bem como no ‘eu lírico’. Nas novelas, há um número significativo de personagens que ou têm morte trágica ou são suicidas. Maria Aliete Galhoz tem uma estatística sobre essa percepção, a qual já citamos no Capítulo I, e que rerepresentamos de forma sucinta, neste momento, com a finalidade de lembrar tais características e reforçar a questão do desfecho trágico de suas personagens.

Desfecho fatal:

- Suicídio: 9 – todos masculinos;
- Assassínio: 3 – todos femininos;
- Outras mortes: 4 – todos femininos.³⁵⁶

Na poesia, desde o primeiro poema enviado a Fernando Pessoa com o título significativo “Partida” tal ideia está visível, como se pode constatar nos versos da terceira estrofe:

A minh'alma nostálgica de além,
Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto
Que tenho a força de sumir também.³⁵⁷

Em “Escavação”, encontramos esta ideia subjacente:

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

.....

.....

Um cemitério falso sem ossadas,
Noites d'amor sem bocas esmagadas –

³⁵⁶ GALHOZ, Maria Aliete, 1990, pp. 50-51.

³⁵⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 15.

Tudo outro espasmo que princípio ou fim...³⁵⁸

Assim, ele percorre um caminho poético, mas fazendo sempre alusão à morte, por meio de linhas pontilhadas (lembrando reticências), entrecorta a linha reta, mostrando a ruptura com o universo em seu entorno, como em “Vontade de dormir”:

Fios d’ouro puxam por mim
A soerguer-me na poeira –
Cada um para o seu fim,
Cada um para o seu norte...

.....

– Ai que saudades da morte...

.....

Quero dormir... ancorar...

.....

Arranquem-me essa grandeza!
– Pra que me sonha a beleza,
Se a não posso transmigrar?...³⁵⁹

Em *Dispersão*, primeiro livro publicado, anunciava também no poema homônimo:

E sinto que minha morte –
Minha dispersão total –
Existe lá longe, ao norte,
Numa grande capital.

Vejo o meu último dia
Pintado em rolos de fumo,
E todo o azul-de-agonia
Em sombra e além me sumo.³⁶⁰

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 18.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 22.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 25.

Se observarmos com atenção, quase todos os poemas e novelas nos remetem à ideia de morte. Nas cartas que anunciavam ao amigo as suas obras narrativas e líricas, concomitantemente, o escritor insistia de forma contumaz nessa ideia, como aponta o final da carta datada de 6 de Agosto de 1914:

Não posso! Não posso! Atravesso uma crise sem fim de tristeza dilacerada (não dilacerante: dilacerada). Eu bem sei. Mais que nunca me vem a sensação do fim. Meu Amigo, aperte-me nos seus braços! Meus amigos apertem-me estreitamente nos vossos braços. Adeus.³⁶¹

No ‘Caso Sá-Carneiro’, não nos pareceu essa ideia uma racionalização comum do adolescente (que faz parte de seu desenvolvimento) e serve como defesa do Eu, para que ele não se suicide. Porém, enquanto estava apenas no plano das ideias, ele conseguiu a superação e muito mediante essas cartas que escrevia aos parentes e amigos, sobretudo a Fernando Pessoa, nas quais o convocava a dar-lhe respostas, usando dum imediatismo eloquente, ora suplicante: «pelo amor de Deus me responda», ou imperativamente: «ESCREVA»³⁶².

3.4.3. Sentimento de morte

O pensamento de desolação e a ideia de morte funcionam como um fio condutor para que se instale o sentimento de morte. Na carta datada de 16 de Novembro de 1912, de Paris, Sá-Carneiro inicia dizendo que se encontra em «péssima disposição de espírito» e comunica ao amigo:

(...) diante de mim, a estrada vai pouco a pouco se estreitando, emaranhando-se, perdendo o arvoredado frondoso que a abrigava do sol e do vento. E eu cada vez mais me convenço de que não saberei mais resistir ao temporal desfeito – à vida, suma onde nunca terei lugar.

E, mais abaixo, na mesma carta:

³⁶¹ SÁ-CARNEIRO, Mário, s/data, pp. 242-243.

³⁶² Em todas as cartas escritas ao amigo (salvo uma ou duas), de outubro de 1912 até 1916, ele suplicava a Fernando Pessoa que lhe escrevesse já na volta do correio. Assinalamos, inclusive, a última, de 18 de abril de 1916, portanto, 8 dias antes de seu suicídio, ainda solicitava com um imperativo e em letras maiúsculas: “ESCREVA”, Sá-Carneiro, 2001, p.286.

Mas não é isto só: sofro pelos golpes que tenho a certeza hei-de vir a sofrer, como por exemplo a morte fatal e próxima de algumas pessoas que estimo profundamente e são idosas.³⁶³

Em carta datada de Paris, em 2 de Dezembro de 1912, ele comenta:

É que eu, quando busco, acho duas formas de desaparecer: uma fácil e brutal – a água profunda, o estampido de uma pistola – outra suave e difícil: o sufocamento de todos os ideais, de todas as ânsias – o despojo de tudo quanto de belo, de precioso existe em nós.³⁶⁴

Entendemos que a segunda forma foi a que ele primeiro optou, significando uma morte em vida. Ainda nessa mesma carta: «Depois, coisa interessante, quando eu medito horas no suicídio, o que trago disso é um doloroso pesar *de ter de morrer forçosamente um dia* mesmo que não me suicide». Constatamos que nessa ocasião ele tinha apenas a ideia de morte, porque logo adiante tranquiliza o amigo: «(Aliás, eu tenho a certeza de que esse não será o meu fim)». Completa, então, ao citar-se a si mesmo, referindo-se à sua obra “O Incesto”, uma evidência de que se projeta em sua escrita: «Como digo no «Incesto»: «Os meus amigos podem estar perfeitamente sossegados.»³⁶⁵.

Nesse cotejo que fizemos de suas cartas a Fernando Pessoa, de maneira criteriosa, uma a uma, certificamo-nos de que, realmente, era apenas a ideia de morte que dava conta da sublimação que lhe proporcionava a escrita. Vejamos em sua carta de Paris – março de 1913 – Dia 10³⁶⁶: «Actualmente atravesso talvez a melhor quadra da minha vida literária. Uma enorme facilidade de trabalho, como nunca senti». Esta carta, bem longa, mostra a comprovação da labilidade própria da histeria e traços desse mesmo quadro histórico nas repetições com que ‘exigia’ as respostas e favores solicitados (muitas vezes impostos) ao amigo de alma.

O comportamento de Sá-Carneiro de demandar, numa maneira imperiosa, vazado da correspondência e persistente nela, do princípio ao fim, ilustra um traço obsessivo encontrado na histeria, Freud observava que uma neurose, não possuindo

³⁶³ SÁ-CARNEIRO, 2001, p.16.

³⁶⁴ *Idem*.

³⁶⁵ *Ibidem*, p.20.

³⁶⁶ Sá- Carneiro colocava as datas em suas cartas de maneira diferente e curiosa, e passaremos a citá-las igualmente a partir dessa última.

língua própria, opera como um dialeto da histeria e que esta última seria, de fato, uma expressão da linguagem do inconsciente. Lacan vai, de certa forma, confirmar este pressuposto, ou melhor, esta assertiva, quando afirma que, «(...) no campo da neurose, temos um só discurso, o discurso histérico, não existe discurso da neurose obsessiva.» Lacan esclarece ainda: «a histeria é uma neurose que diz respeito tanto às mulheres quanto aos homens, ela se declina no masculino e no feminino»³⁶⁷.

Em nossa leitura das Cartas de Sá-Carneiro ao amigo dileto, detectamos, claramente, a evolução de ideia de morte para o sentimento de morte, ou seja, uma ideia intelectual que foi transformada no sentimento, e então se passou a um fator suicidógeno. As cartas vão-se tornando cada vez menores, evidenciando certa apatia, ao mesmo tempo que falam de um sentimento de impotência em escrever, embora garantam sua ternura para com o amigo:

Enfim não sei nada...Não lhe posso escrever. É tudo. Mas juro-lhe que senti em toda a minha ternura a sua admirável carta. Perdoe-me. É como se estivesse bêbado³⁶⁸.

Na carta que escreveu a Fernando Pessoa imediatamente após a acima referida, ele avisa:

A menos dum milagre na próxima 2.^a-feira 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estriknina e desaparecerá deste mundo. É assim, tal e qual – mas custa-me tanto a escrever esta carta pelo ridículo que sempre encontrei nas «cartas de despedida»... Não vale a pena lastimar-me, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero: o que tanto sempre quis – e eu, em verdade, já não fazia nada por aqui... Já dera o que tinha que dar. Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há outra saída. Antes assim. É a única maneira de fazer o que devo fazer³⁶⁹.

Com a labilidade própria do histérico, ele diz ao amigo, ainda nesta carta, que está vivendo naqueles 15 dias uma vida como sempre sonhou, mas que não tinha dinheiro. E ainda pede para lhe falar do Sensacionismo. No entanto, marcava o sentimento de morte como umas das características que encontramos na maior parte dos

³⁶⁷ BRUNO, Pierre, 1997, pp.138-139.

³⁶⁸ Carta datada segundo peculiaridade em Sá-Carneiro: Paris – Março 1916 Dia 24, aproximadamente a um mês de seu suicídio in SÁ-CARNEIRO, 2001, p.279.

³⁶⁹ *Ibidem*, pp. 279-280.

suicidas, a chantagem emocional, como podemos observar ao final dessa mesma carta quando ameaça: «Se não conseguir arranjar amanhã a estricnina em dose suficiente deito-me para debaixo do «metro»... Não se zangue comigo»³⁷⁰.

Ilustrando ainda o sentimento de morte que o dominava, na carta bastante curta que se seguiu àquela (anunciada no livro editado por Manuela Parreira da Silva apenas pelo número 212), ele inicia com uma despedida e confirma o ato suicida:

Adeus meu querido Fernando Pessoa. É hoje, segunda-feira 3 que morro atirando-me para debaixo do «metro» (ou melhor do «Nord-Sud» na estação de Pigalle. (...) Vá comunicar ao meu avô a notícia da minha morte – e vai também ter com a minha ama à Praça dos Restauradores. Diga-lhe que me lembro muito dela neste último momento e que lhe mando um grande, grande beijo. Diga ao meu Avô que o abraço muito. Adeus³⁷¹.

Encerra com uma expressão própria dos vitimistas, «seu pobre», e assina a carta, reforçando o traço histérico nessa e na carta seguinte, não mais que um bilhete sem data no início, colocando-a no final e diferente da forma que sempre utiliza para datá-las – «Paris 4 abril 1916» (no livro anunciada pelo número 213): «Sem efeito as minhas cartas até nova ordem – as coisas não correm senão cada vez pior. Até sábado». Um quase bilhete telegráfico de nº 214 acalma o amigo: «Bien – Carneiro»³⁷². Entretanto, ele volta ao estilo anterior na carta 215. Dessa feita, ela é datada como de costume e, bem longa, comenta com o amigo as cartas com o mesmo conteúdo – anunciando o seu suicídio – relatando-lhe vagamente seus últimos contatos com a mulher com quem ele viveu em Paris e de quem estava dependente financeiramente, o que lhe causava grande desconforto, chegando a ironizar o fato. Pede-lhe perdão por todos os sustos que o fez passar, prometendo-lhe um telegrama a fim de tranquilizá-lo. Pede-lhe que escreva e «Ria-se mas no fundo tenha muita pena – muita do seu, seu»³⁷³.

Na carta que nos pareceu ser a última, a de nº 217, datada de 18 de abril de 1916, portanto, 9 dias antes do ato trágico de se matar, ele afirma que escreve unicamente para se comunicar com o amigo. No meio da correspondência ele diz: «É agora, mais do que nunca, o momento. Diga. Não tenho medo». Depois, divaga sobre o caderno de versos e

³⁷⁰ *Ibidem*, p.281.

³⁷¹ *Idem*.

³⁷² *Ibidem*, p.282.

³⁷³ *Ibidem*, p.284.

insiste em que o amigo lhe escreva. Um «adeus» e «mil abraços» encerram as cartas e uma vida a dois de confidências e poesias.

3.4.4. Distúrbios afetivos

No ‘Caso Sá-Carneiro’, encontramos oscilações entre entusiasmo exacerbado, excitação e depressão, onde quer que pesquisemos. Como nos itens anteriores, detectamos nas cartas que escreveu a Fernando Pessoa momentos de pura comoção vazados na descrição de seu estado de espírito, sentimentos de menos valia e desolação confidenciados ao amigo.

Nas narrativas, pode-se notar em suas personagens distúrbios afetivos e seus biógrafos relatam situações na vida do escritor que ocasionaram tais problemas. João Pinto de Figueiredo, comentando um excerto de *Princípio* observa:

Neste trecho Sá-Carneiro escreveu rapariga, não rapaz. Mas logo a seguir, acrescentou: «Pobres creanças que não conhecem a mãe: a sua vida é toda uma desolação, desprovida de carinhos, de afagos, de bons exemplos ...», frase claramente ditada pela sua experiência pessoal. Torna-se, portanto, evidente estarmos perante uma infância «desprovida de carinhos», uma infância infeliz, uma infância desolada, que teremos de analisar para compreendermos o drama do poeta³⁷⁴.

Figueiredo analisa o excerto daquela obra, como projeção que Sá-Carneiro faz de seus sentimentos adolescentes, uma vez que nos conta que ele escreveu o livro «ao sair da adolescência» e mostra uma semelhança total com sua vida, somente mudando o sexo da personagem. Ao lermos *Princípio* percebemos e concordamos com a análise do biógrafo, mas só até certo ponto, pois, além da nossa reserva quanto ao jogo de conjecturas e inferências biografistas na relação com a obra literária, divergiremos dele mais à frente. Figueiredo continua a sua interpretação ao comentar ainda: – «um drama começado a 11 de Dezembro de 1892»; e, descrevendo o dia em que morreu a mãe de Sá-Carneiro de um modo literário e belo, refere-se ao escritor, ao analisar o fato que, inegavelmente, vai em parte ao encontro de nossa interpretação:

(...) o «menino de sua mãe» ficou viúvo, e não dizemos órfão, porque uma criança de tenra idade forma com a mulher que o gerou uma união visceral, um conúbio das entranhas, enfim um matrimónio-sacramento, só dissolúvel pela morte

³⁷⁴ FIGUEIREDO, João Pinto, 1983, p.18.

de um dos cônjuges. Mário ignorava o que era morte – na sua idade nunca se tem dela consciência –, mas não tardou a saber o que era viuvez, ou seja a sensação de se sentir perdido no mundo, tal como um caminhante, à noite, sob um céu sem estrelas... Angustiadamente tinha de procurar um norte, uma direção, um refúgio, problema que dantes nunca se lhe impusera. É que dantes ele não tinha existência própria: fazia parte de um todo, constituía um elemento daquela que o trazia nos braços. Com o seu desaparecimento, porém, tudo se havia modificado. Estava só. Enviuvara. Era uma inútil excrescência, um membro amputado lançado ao lixo³⁷⁵...

Em nosso entendimento, concordamos com o autor quando ele se refere à «união visceral» da mãe com a sua criança de «tenra idade» – isto porque até um ano de idade temos de fato a simbiose ou díade, relação dual, em que o filho não é um ser dissociado de sua mãe. Entretanto, a partir de aproximadamente dez a doze meses, dá-se o que na Psicanálise chamamos de ‘separação’. Aí, a mãe, ou quem possa exercer a função de mãe, inicia um processo moroso, mas sequencial, construído paulatinamente em consonância com o desenvolvimento da criança, no qual ela deva se tornar cada vez mais independente da própria mãe. Quanto à interpretação de ‘viuvez’, um sentimento a nosso ver típico de uma relação edípica, aos dois anos, Mário de Sá-Carneiro poderia ainda estar experimentando uma identificação com o pai para uma vivência de tal evento.

Essa é a nossa leitura e a nossa interpretação, mediante suas cartas e confidências, sobretudo nos versos que nos remetem à sua infância, como um período feliz de sua vida. É em sua escrita epistolar que, embora ainda que venha a dissimular, encontramos mais fidedignidade, porque aparentemente confessional. Em carta escrita em Paris em 13 de julho de 1914, ainda entusiasmado com a cidade, relata a Fernando Pessoa um estado de espírito entusiástico e ainda expõe ter sido com aquele humor que escrevera o poema “Apoteose”, lembrando:

Quanto a pessoas as minhas saudades vão àqueles que compuseram a minha infância – e vão a si, ao Rola, ao Cabreira: os dois últimos como precursores de si, você como o amigo, o companheiro dos brinquedos do meu génio – e aquele que assistiu ao seu nascimento, à sua infância, que arrumou a sua roupa, lhe aconchegou os cobertores – aquele a quem sempre confiadamente recorri e corri mostrando as minhas obras – *como corria à minha ama para me deitar – e, antes de adormecer, não queria que ela fosse embora de ao pé de mim com medo de ladrões...*³⁷⁶(...)³⁷⁷

³⁷⁵ *Ibidem*, pp. 29-30.

³⁷⁶ O Itálico é nosso a fim de pontuarmos a relação de afiliação de Sá-Carneiro com a ama.

³⁷⁷ SÁ-CARNEIRO, 2001, p.125.

Ao comparar o afeto que Sá-Carneiro tinha a Fernando Pessoa com aquela afeição que o unia à ama, o nosso escritor deixa visível que essa última exercera a função de mãe com eficiência, tornando a sua infância sem o trauma maior da perda de sua mãe biológica. É o ponto da nossa discordância psicocrítica com Figueiredo e ressaltamos, para além disso, citando esse biógrafo, ao dizer do pouco tempo que Carlos Augusto dispunha para privar-se com seu filho, referindo-se ainda ao escasso tempo em que viveu com a esposa Águeda Maria:

Enquanto ela viveu, Carlos Augusto teve naturalmente de se contentar com a pasmeira do Chiado e da casa Havaneza. Mas, mesmo então, pouco privou com o filho: um jovem nunca dispõe de tempo para cuidar de uma criança (...) ³⁷⁸.

Esta observação de Figueiredo reforça a nossa análise de que Sá-Carneiro teve em sua ama a função de mãe (ainda que precariamente), por lhe ter dado atenção, carinho, colo, alimentação, sobretudo a capacidade de sacrificar-se por ele, incutindo-lhe confiança, segurança em sua pessoa. Haja vista o caso do cordão que lhe pediu e ela prontamente atendeu, intermediado pelo amigo Fernando Pessoa que o empenhou: «(...) e que em 1916 sacrificou um cordão de ouro para valer ao menino» ³⁷⁹ ... Confirma ainda nossa observação relativa aos sentimentos da ama ao seu *menino* ³⁸⁰ ao referir-se à sua origem e a forma pela qual cuidava do mesmo: «Transmontana ou minhota, pouco importa, tratava-se, não há dúvida, de uma honesta e sã campônia, capaz de sentimentos nobres e devotadíssima ao seu pupilo» ³⁸¹.

O mesmo estudioso de nosso escritor ainda esclarece que, Carlos Augusto, traumatizado pela morte da esposa aos 23 anos, exigia um tratamento superprotetor ao filho, a fim de que ele estivesse sempre em segurança. A alimentação dentre outros cuidados foi o foco maior dessa exigência: «quanto mais se come melhor» – «Mário teve por isso que ingurgitar doses maciças de fortificantes, gemas de ovo e carnes mal passadas – superalimentação paga mais tarde com uma inestésica obesidade» ³⁸². Essa condição de um corpo robusto o atormentou por toda a vida e talvez tenha sido motivo de desafetos, uma vez que projetava em colegas e, sobretudo, em suas personagens,

³⁷⁸ FIGUEIREDO, João Pinto, 1983, p.20.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp.24-25.

³⁸⁰ O grifo é nosso.

³⁸¹ FIGUEIREDO, João Pinto, 1983, p.25.

³⁸² *Ibidem*, p.26.

aspectos desairosos que rejeitava em si próprio. Pudemos detectar tal repúdio na adolescência, quando engordou ao ponto de abominar seu corpo e coloca tal constatação de maneira defensiva, ao criticar personagens de suas novelas, ao avesso, por serem muito magros ou com outros problemas que igualemente a sua rejeição pelo corpo. Seus problemas com a auto-imagem o fazem negativizar aquilo que a seus olhos seria o desejável, a fim de aliviar-lhe o mal-estar causado por um corpo robusto. Nota-se, assim, uma perda da identidade corporal, mas também de uma identidade psíquica, idêntica à que podemos captar na figuração estética do poema “Epígrafe”:

A sala do castelo é deserta e espelhada.

Tenho medo de Mim. Quem sou? Donde cheguei?...
Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada,
A cor morreu – e até o ar é uma ruína...
Vem d’ Outro o tempo a luz que me ilumina –
Um som opaco me dilui em Rei...³⁸³

3.4.5. Imperiosidade dos atos

Mário de Sá-Carneiro sempre agiu impetuosamente e imponderadamente, talvez mesmo para chamar a atenção do pai; por outro lado, muito provavelmente, confirmando os estudos de Grunspun³⁸⁴, quisesse experimentar novas forças e confrontá-las com a realidade, tentar provar um poder sobre elas.

Mediante a construção de seu perfil histórico pudemos chegar à compreensão do momento em que se deu a passagem da ‘ideia de morte’ (que já desenvolvemos ao analisar suas cartas a Fernando Pessoa) ao ‘sentimento de morte’ que, segundo o mesmo autor, é o fator significativo para um desfecho em forma de suicídio.

Tomando como base os sintomas que já enumeramos no capítulo que trata a evolução da histeria, notamos também nas cartas escritas por ele (muito principalmente nelas, que deveriam retratar o puro sentimento inerente a um confessionalismo, – embora, a nosso ver, até aí ele ficcione, teatralize); e, mesmo dessa forma, ainda encontramos traços contundentes da histeria. As suas cartas eram longas, descritivas com uma boa dose de mau humor como em situações bizarras presentes em suas

³⁸³ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 55.

³⁸⁴ GRUNSPUN, Haim, 1991, p.127.

revelações e comentários. Por vezes, mostravam uma euforia assoberbada, contando o que pretendia fazer, e nessas mesmas, criticando algum colega comum a ambos com uma certa frieza de sentimentos, face a notícias de jornais, ou qualquer outra situação que lhe não era grata. Outras vezes, surgia uma nesga de depressão, embora ainda se dessem a ver gestos eufóricos, principalmente quando tecia apreciações sobre as cartas que recebia do amigo. Em outras mais curtas, que eram mais raras nos primeiros anos, detectamos algum esquecimento ou desculpas por não se ter lembrado de alguém ou alguma coisa; ainda que a sua linguagem fosse sempre veemente, sobremaneira quando suplicava ao amigo que lhe escrevesse. Havia ainda aquelas com relatos longos de recordações bastante detalhadas, citando as propostas de livros que escreveria, num estado mental um tanto consciente, mas muitas vezes alucinante.

Embora fosse controlado pelo pai, Sá-Carneiro sempre escapava dessa superproteção (que derivava de um sentimento de culpa, em vias de não estar sempre presente), e que o fazia cobrar os cuidados com o filho, demasiadamente, de pessoas às quais o entregou para esse fim). A forma como foi exercida a busca de ultrapassagem dos limites, uma vez que o desejo, enquanto indestrutível e insaciável, promoveu em Sá-Carneiro (e por transposição estética de implicação em suas personagens) efeitos que levaram a atitudes de rebeldia, tais como o abandono das faculdades, a fuga de Lisboa sem deixar endereço e a ocultação de vários de seus atos ao pai. Assim, a condição do desejo histórico, enquanto insatisfeito, foi projetada nas personagens, o que se torna visível em toda a sua escrita, deixando claro tal imperiosidade, isto partindo do pressuposto de que o escritor não fica alheio à compreensão da sua obra por mais que ele nela ficione ou encene.

Sabemos que Sá-Carneiro ensaiou várias vezes uma ação suicida e ocasionalmente, avisava que cometeria o ato, ao amigo Fernando Pessoa, para depois tranquilizá-lo, avisando-lhe de sua desistência. Na verdade, essa atitude demonstra uma forma histórica em que sua relação com a função desejante, indubitavelmente, passou pela resultante da insatisfação. Observamos ainda, que em sua breve existência, sempre se declarava insatisfeito, angustiado em sua falta-a-ser, na própria relação com o seu desejo. Os próprios significantes que escolhia para falar de tal realidade já denunciavam a fugacidade da função desejante e o etéreo de sua satisfação momentânea. Haja vista a quantidade de palavras como «névoa» e «brumas», e expressões com os mesmos

significantes: «*Ruem-se*³⁸⁵ braços de luz, / E um *espelho reproduz* / Em *treva*, todo o esplendor...»³⁸⁶. Neste poema “Rodopio”, percebemos uma pulsação que o faz antever luzes, girando a rastrear sóis, entretanto, a luz é coada, chega-lhe velada, ainda que possa ser um significante de coragem (esta, estática nas estátuas dos heróis), uma ideia de morte, ondeando suas lanças e mastros interiores:

Acendem hélices, rastros...
Mais longe coam-se sóis;
Há promotórios, faróis,
Upam-se estátuas d’heróis,
Ondeam lança e mastros³⁸⁷.

O etéreo sempre presente, o inalcançável como se pode notar na primeira estrofe do mesmo poema, no qual encontramos palavras que nos pareceram significantes de uma vontade de ultrapassar, transgredir, mas ele sempre recua. Mesmo em sua impetuosidade em se desembaraçar da prisão emocional que as várias podagens da vida fizeram dele prisioneiro, em seus ímpetos nos avanços e recuos, percebemos em sua escrita um mundo fendido pelo Real. Tudo isso implicando numa existência em que só se pode errar; e nessa perspectiva, resta ao neurótico tapar a lacuna do Real com o seu sintoma que, tomando de empréstimo as palavras de Lacan, «(...) é a nota própria da dimensão humana»³⁸⁸. O sintoma simplesmente representa o sujeito. Ele apresenta uma estrutura metafórica e se manifesta perante o outro como um enigma.

Concordamos com Marguerite Yourcenar, ao fazermos esse fascinante e ameaçador percurso pela obra de Sá-Carneiro, quando esta afirma em *Memórias de Adriano*: «no curso de sua vida breve, cada homem tem sempre que escolher entre a esperança incansável e a sábia ausência de esperança, entre as delícias do caos e as da estabilidade, entre o Titã e o Olimpo. Em suma, escolher entre eles, ou conseguir harmonizá-los um dia»³⁸⁹.

No ‘Caso Sá-Carneiro’, defrontamo-nos em toda a sua obra com esse dilema em direção à esperança, entre mergulhos no caos e a alma de um Titã, desejando o Olimpo. Cabe bem aqui citarmos novamente Yourcenar que aplicamos ao nosso escritor

³⁸⁵ O itálico é nosso, a fim de demonstrarmos mais enfaticamente nosso pensamento.

³⁸⁶ SÁ-CARNEIRO, 2007, p.30.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 34.

³⁸⁸ LACAN, Jacques., 1973, p.123.

³⁸⁹ YOURCENAR, 1974, p.140.

português: «Ele havia chegado a um certo momento da vida, variável para cada homem, em que o ser humano se abandona ao seu demônio ou ao seu gênio e segue uma lei misteriosa que lhe ordena destruir-se a si mesmo ou superar-se»³⁹⁰.

³⁹⁰ *Idem.*

CAPÍTULO IV

AFLORAMENTOS DE METÁFORAS PSICANALÍTICAS NA OBRA DE SÁ-CARNEIRO

Sou a irmã do sonho, e desta sorte
Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a crucificada... a dolorida...
Sombra de névoa ténue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...
Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a quem chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê...
Sou talvez a visão que alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver
E que nunca na vida me encontrou!

Florbela Espanca, “Eu” – *Sonetos*

Os pressupostos da histeria enunciados no capítulo anterior estão presentes também em Florbela Espanca, poeta portuguesa que, tal como Mário de Sá-Carneiro, escolheu o mesmo remate suicidário para a sua vida e conseqüentemente para a sua obra. Por isso, este poema nos inspirou a fim de iniciarmos a interpretação da escrita sá-carneiriana, com um olhar num primeiro momento para a novelística, focando dentre as narrativas *A Confissão de Lúcio*, de *Princípio* (tais como as novelas de “O Incesto”, de “Loucura” e de “O Sexto Sentido”) – interpretando essas três e em outros trechos exemplificando com excertos de textos que constituem *Diários*. Analisamos ainda *Céu em Fogo* do qual separamos as novelas: “Eu-Próprio o Outro”, “O Homem dos Sonhos” “A Grande Sombra” e “A morte do Professor Antena”, uma vez que as metáforas psicanalíticas pesquisadas estão presentes nas oito novelas e são representativas de uma mesma temática que envolve toda a obra, predominantemente o mistério e o fantástico.

4.1. O retorno do recalcado n' *A Confissão de Lúcio*³⁹¹

*Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi; morto para a vida e para os sonhos; nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho fazer a minha confissão: isto é demonstrar minha inocência*³⁹².

A Confissão de Lúcio

Mário de Sá-Carneiro cria a sua personagem Lúcio que é também o protagonista da narrativa *A Confissão de Lúcio* e começa esta novela já enunciando os sentimentos que o acometeram na prisão e o condenaram ainda ao cultivo da dor. Um sofrimento que não lhe parece ter sido pesado, principalmnete à alma, e ele explica os motivos de a prisão se lhe ter configurado, paradoxalmente, como um tipo de libertação, de alívio talvez, levando em conta que ela sucedeu a eventos demasiadamente dolorosos. E confessa ter sido a condenação o equivalente a um sorriso, ou seja: «*Era o esquecimento, a tranquilidade, o sono. (...) – um termo para a minha vida devastada*»³⁹³.

Relativamente aos traços de histeria que nos propusemos detectar, temos a dor como objeto ‘a’³⁹⁴ a partir da existência de um núcleo de tristeza que organiza a sua orbitagem existencial, os seus comportamentos, de tal maneira que ela sempre se encontra às voltas com o sofrimento, com a dor. Dois exemplos clássicos na literatura ilustram bem isto: *A dor* de Marguerite Duras e *Madame Bovary* de Flaubert. No primeiro exemplo, temos o relato da espera da protagonista pelo retorno do companheiro prisioneiro de um campo de concentração nazista. No segundo, é possível observarmos a sucessão de escolhas de Emma Bovary em busca de sua felicidade, onde está, cada vez mais, mergulhada no desencontro, na angústia, na dor e no desespero. Essa orbitagem em torno da dor diz respeito a uma especificidade do funcionamento histórico, mas é também inerente à condição humana, (portanto, envolve os indivíduos que possuem traços obsessivos que não estão imunes a tal condição). A grande

³⁹¹ Subtítulo inspirado em um termo do livro de LANCASTRE, 1992, p. 42.

³⁹² SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 297.

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴ Objeto “a” – que é o objeto instituído pelo contorno da pulsão na função desejante.

tendência do ser humano é a de buscar o prazer, o absoluto, é estar mergulhado no que supõe ser o melhor, mas de antemão tal movimento já se encontra fadado ao fracasso pela impossibilidade de acesso à plenitude, ao absoluto. Somos todos condenados à condição de falta-a-ser. Logo, por buscar sempre o melhor – o impossível – é que o ser humano está constantemente exposto às adversidades.

Lúcio, numa atitude denegatória³⁹⁵, declara uma inocência em que ele, enquanto narrador e ao mesmo tempo protagonista, confessa não ser o culpado do crime pelo qual fora condenado, ainda que saiba não convencer os seus interlocutores:

Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro é nulo³⁹⁶.

Para ele, nada é mais importante do que o exílio em que se refugia na máscara de uma inocência, errando entre as duas encenações (declarando-se inocente, embora já fosse tarde para tal confissão, tendo em conta que assumiu o papel de autor do crime quando, na ocasião do evento, calou-se e nunca se defendeu). Como histórico masculino, sofre de reminiscência, e sustenta o desejo e o ódio antigo, mesmo sem reconhecê-los, apresentando uma aparente lucidez no ato da confissão. Uma errância na qual Lúcio não consegue se livrar dos fantasmas de seus mortos-vivos cuja existência ele roubou (os fantasmas de Marta e Loureiro), ou cuja própria existência lhes foi roubada por suas vítimas.

Lúcio responde aos que por certo lhe perguntariam da confissão tardia e a razão de não se defender na ocasião do crime:

A minha defesa era impossível. Ninguém me acreditaria. E fora inútil fazer-me passar por um embusteiro ou por um doido... 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

³⁹⁵ Nomeamos de atitude denegatória por se tratar de um posicionamento frente ao outro que não condiz com o enunciado no discurso. Em outras palavras, apesar de afirmar a nulidade de seu interesse, declarando a sua inocência em relação à morte de Ricardo Loureiro, todo o movimento discursivo que passa a construir e endereça ao outro, tem o objetivo de evidenciar a sua inocência. Logo, o que discursa, não é o que pratica, visto que se realmente estivesse indiferente quanto ao olhar do outro acerca de si, não se daria ao trabalho de consolidar o movimento que acabou por empreender para declarar a ideia de sua inocência.

³⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, 2.010, P. 297.

termo para a minha vida devastada. Toda a minha ânsia foi de ver o processo terminado e começar cumprindo a minha sentença³⁹⁷.

Cultiva a dor, ao referir-se à velocidade de como se passou o tempo na prisão, revelando um sentimento, de tal maneira dúbio, que causaria estranheza a quem o ouvisse: «*Esses dez anos esvoaçaram-se-me como dez meses*»³⁹⁸ e conclui com uma máxima que exprime toda a exacerbação da tendência histórica para a dor: «*Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas, as sensações máximas, nada já nos fará oscilar*»³⁹⁹. E depois de afirmar que poucas são as pessoas que vivem tais momentos culminantes, Lúcio já dá pistas de que ele-próprio é portador de uma ideia de morte que, caso evolua para um sentimento que encarne tal possibilidade, fatalmente a sua história teria um fim trágico. Detectamos esse evento no protagonista dessa obra quando ele se identifica com aquelas pessoas que passaram por situações semelhantes às suas: «*As que o viveram ou são como eu, os mortos-vivos, ou – apenas – os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio*»⁴⁰⁰.

Todavia, ainda que solenemente apresente a sua versão sobre o fato que o condenou à prisão, o narrador e protagonista deixa suspeitas sobre a autoria do crime, como podemos ver no excerto a seguir:

Mas o que ainda uma vez, sob minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade. Não me importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil. [Credibilizando pouco o seu depoimento, conclui]

*A minha confissão é um mero documento*⁴⁰¹.

Lúcio também era ambivalente quando se referia à personalidade de um artista por quem ele não nutria grande admiração, acabando por lhe atribuir um «feminilismo histórico»⁴⁰². Isso pode ser constatado ainda, quando o narrador descreve o artista Gervásio Vila-Nova⁴⁰³:

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ *Ibidem*, p.298.

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Idem.*

⁴⁰² Transcrevemos os termos *ipsis literis* da obra *A confissão de Lúcio*.

⁴⁰³ *Ibidem*, p.299

Curiosa personalidade essa de grande artista falido, ou antes, predestinado para a falência.

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado, umas vezes – outras, contrariamente, de ascetismo amarelo⁴⁰⁴.

Embora Lúcio afirme que Gervásio Vila-Nova⁴⁰⁵ trajasse preto, «fatos largos»⁴⁰⁶ uma qualquer coisa de sacerdotal, «não era enigmático o seu rosto»⁴⁰⁷ mas achava bizarro seu corpo misterioso – «corpo de esfinge, talvez em noites de luar»⁴⁰⁸. Ou seja, o enigmático está sempre presente na discussão desse narrador. Percebemos um traço de indiferenciação, a dificuldade de definir uma posição – características típicas da histeria – contornam o perfil deste protagonista que se divide, labilmente, entre o ser e não ser, viver em oscilações, um um ir e vir (sem pouso) entre uma coisa e outra, como se pode notar quando descreve o amigo, de maneira controversa, *pairando*⁴⁰⁹ entre a sisudez e a ternura, como se pode constatar no excerto:

Os cabelos compridos, se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível, evocavam cilícios, abstenções roxas; se lhe escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos subtis. Trajava sempre de preto, fatos largos, onde havia o seu quê de sacerdotal – nota mais frisantemente dada pelo colarinho direito, baixo, fechado⁴¹⁰.

A dubiedade na percepção do amigo fica bastante clara, uma vez que, embora ao afirmar no início de seu relato sobre a personalidade de Vila-Nova de que esse fosse um artista falido ou predestinado à falência, tecia também exagerados elogios sobre a conversa do amigo, o brilho, um ser adorável tanto nos erros, quanto em suas ignorâncias, nas opiniões revoltantes e belíssimas e nos seus paradoxos e blagues. Lúcio mostra evidências de sua própria labilidade perceptiva e afetiva, demonstrando-o com mais clareza, quando o classifica como uma criatura superior: «uma criatura superior – ah! Sem dúvida. Uma destas criaturas que se nos enclavinham na memória –

⁴⁰⁴ *Idem.*

⁴⁰⁵ Este personagem de Sá-Carneiro em *A Confissão de Lúcio* também se suicidou, atirando-se para debaixo de um comboio.

⁴⁰⁶ *Idem.*

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ O itálico é nosso para realçar a nossa ideia do pairar. O que doravante persistiremos em assinalar dessa forma, sempre que o termo aparecer.

⁴¹⁰ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 299.

e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! Todo fogo!»⁴¹¹. Mais, durante o texto em que ele compõe a personalidade de seu amigo Gervásio Vila-Nova, oscila em mostrá-lo forte, genial e, ao mesmo tempo, frágil, quando ele próprio se permite despedaçar-se, contudo, exaltando esse gesto do amigo como um acerto, um ato destemido: «Não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar. [E após afirmar que a uma pessoa como Gervásio não se podia ter afeto, sente saudades de suas conversas nos cafés, chegando à conclusão de que] o destino de Gervásio Vila-Nova foi o mais belo; e ele um grande, um genial artista»⁴¹².

Entendemos que esse ‘destino’ a que o narrador se refere é para ele a representação da busca do Eu absoluto, da perfeição narcísica que Lúcio, em suas errâncias, procura e, portanto, *paira* entre o que acha ignóbil e a condensação em uma obra genial, mas pode estar se referindo, também, ao suicídio da personagem. Em vários pontos de sua fala, Lúcio dá indícios de sua sexualidade, que parece ser bem conflitante. Quando comenta que o amigo Gervásio encantava as mulheres, que o seguiam de olhos fascinados, como se o próprio narrador se projetasse nessas rapariguinhas, revela:

Mas esse olhar, no fundo, era mais o que as mulheres lançam a uma criatura do seu sexo, formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias” [e, mais adiante, relata a confidência do amigo]: – Sabe, meu caro Lúcio – dissera-me o escultor muita vez – não sou eu nunca que possuo as minhas amantes; elas é que me possuem⁴¹³.

Lúcio fala no lugar do feminino, mesmo enquanto homem, para apreciar e desejar o amigo. Uma forma de histeria masculina que se pode deduzir, e que poderá ser confirmada ao longo da análise dessa narrativa.

4.1.1. Um trilhamento na errância

Na histeria, o sujeito não reconhece em seu corpo o órgão que se prestasse a imaginar o símbolo fálico. Para o histérico trata-se do pênis não investido enquanto insígnia fálica. Na histeria masculina, seria o projeto de realizar o ‘verdadeiro

⁴¹¹ *Ibidem*, p.300.

⁴¹² *Idem*.

⁴¹³ *Idem*.

homem⁴¹⁴ no sentido da defesa à castração. Neste caso, o homem troca, muda-se para a posição feminina, e é no lugar de uma mulher que ele quer seduzir uma outra mulher, sem mandamentos e sem violência. Portanto, importa para o histérico masculino fazer-se reconhecido por uma mulher, tendo nesse semblante uma imagem bem sucedida.

O histérico masculino, como já dissemos, coloca-se como uma menina bem sucedida no afrontamento edípico com a figura da própria mãe. Ele busca ofertar uma *imago* para o olhar feminino, onde ela poderia encontrar uma referência a fim de se reconhecer, pois segundo crê, ele representa a conjunção do Ser e do Ter. Dessa forma, importa-lhe suspender a diferença dos sexos para criar a ilusão da possibilidade de fundar uma comunidade com a abolição dos conflitos e desdobramentos gerados pelas diferenças anatômicas.

Trata-se de uma tentativa de ‘fabricação’ da posição masculina por uma trajetória feminina, fora da castração, de modo que é a imago feminina que permanece sendo o semblante, a representante da atração sexual. O histérico é de fato heterossexual, mas deseja as mulheres a partir da mesma posição delas, ou seja, é como mulher que ele busca seduzir outra mulher. Neste encontro, ele quer conhecer no feminino uma falta qualquer, para então exibir seus dons relacionados à abolição dos efeitos da castração, de toda a alteridade, que denuncia a diferença. Freud também diz de tal movimento ao explicar a conexão existente entre sintomas e as fantasias que promoveria «o conhecimento dos componentes dos instintos sexuais que dominam o indivíduo»⁴¹⁵, e aponta para uma provável solução quando observa a existência de muitos sintomas em que

(...) a exposição de uma fantasia sexual (ou de várias fantasias, uma das quais, a mais significativa e primitiva, é de natureza sexual) não é suficiente para efetuar a resolução dos sintomas. Para resolver isso é necessário ter duas fantasias sexuais, uma de caráter feminino e outra de caráter masculino. Assim, uma dessas fantasias origina-se de um impulso homossexual⁴¹⁶.

O histérico expressa-se na projeção em outro homem no qual ele pode questionar a sua virilidade falha, o que para ele próprio é um mistério: questionar a mulher da qual ele sequestrou o papel, uma vez que não fez a identificação narcísica

⁴¹⁴ As aspas são nossas.

⁴¹⁵ “Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade” in FREUD, Sigmund, 1996, vol. IX, p.153.

⁴¹⁶ FREUD, Sigmund., 1996, p.153.

necessária. Resulta daí uma falha identificatória: «O histérico erra em busca de alguém com quem se identificar, e isto independentemente do sexo de seu modelo, ora homem, ora mulher»⁴¹⁷.

Partindo do pressuposto de que os sintomas sensoriais e motores da histeria podem ser convertidos, alterando os vários sentidos como da visão, da audição, do paladar e do olfato e outros, entendemos os excessos das sensações quando o narrador Lúcio conta o discurso da americana sobre a voluptuosidade na arte:

E então a americana bizarra logo protestou:

- Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. Venham cá, digam-me: Fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze? (...). Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, *saber provocá-los*. E eis o que ninguém sabe, eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos úmidos, em carícias repugnantes, viçosas. Ah! Mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, obras irrealis de admiráveis não altearia!... Tinha fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados⁴¹⁸...

Esta multiplicidade de cores, o que se pode perceber e nomear como a luxúria dos sentidos, são sintomas histéricos que podem ser percebidos em indivíduos que manifestam comportamentos excêntricos, espalhafatosos, uma sedução pelo brilho exagerado, as escolhas de cores as mais berrantes, uma necessidade de maximizar todas as coisas. Vê-se, ainda, em *A Confissão de Lúcio*, uma relação do narrador com as mulheres, relação essa de fascínio, mas, ao mesmo tempo, de timidez – atitude contemplativa de esteta – e de medo. O histérico se situa entre o fascínio e a ameaça, o que se pode perceber quando o narrador se confessa idiota, por achar a americana e seus companheiros «interessantíssimos», mas Gervásio sai em defesa deles, com certa veemência:

⁴¹⁷ WINTER, Jean-Pierre, 2001, p.18.

⁴¹⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 303-304.

Ah! pelo meu lado, confesso que os adoro...Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas...como também as sinto com os pederastas... com as prostitutas...Oh! é terrível meu amigo, terrível⁴¹⁹ ...

Confessa-se, com essa conclusão, um ser ignóbil por sentir-se daquela forma face àquelas «criaturas». O narrador vai atribuir tais sentimentos, que ele, de certa forma compartilha, à *Arte*.⁴²⁰ Maria Aliete Galhoz ao comentar *A Confissão de Lúcio* refere-se à festa da americana, confirmando traços de histeria que percebemos no narrador:

A festa da «americana louca» marca como que um clímax do que pode atingir a sua alucinação sensorial, artificialmente tensa, esteticamente explorada, mas não é mais que um episódio que forma os sinais exteriores, percorridos a capricho, de uma impossibilidade finalmente entrevista⁴²¹ ..

O histérico masculino apresenta uma problemática decorrente de sua instalação na posição feminina, apesar de portador do signo anatômico da virilidade. Frente à representação fálica ele opta pelo semblante de ser o falo, dispensando a competição mais aleatória do semblante de ter o falo – trata-se de um movimento para se colocar fora da castração, acreditando ser um preço muito alto a ser pago.

É tal recusa que o lança para o campo do feminino, onde o investimento peniano só se apresenta como valor de ornamento. Aqui, o erotismo acaba por estar investido na função escópica⁴²². De modo que a avidez pela sedução é frequente. Para tanto, adorna-se no sentido de convocar o olhar alheio. Essa vinda em outra posição termina por excluir a expressão do desejo, o qual é alvo do recalque. Ele se mostra privado de uma orientação, desprovido de um sentido determinado para a sua função desejante quanto à escolha do objeto sexual. Troca, assim, a função de satisfação de um desejo pelo investimento em um lugar decidido a título de uma missão de fundar uma comunidade

⁴¹⁹ *Ibidem*, p.22.

⁴²⁰ Grifo de Sá-Carneiro.

⁴²¹ GALHOZ, Maria Aliete, 1963, pp. 87-88.

⁴²² Freud aborda a pulsão escópica nas *Perturbações psicógenas da visão* (1910) quando demarca fronteiras entre função biológica e função sexual, explicitando o sintoma histérico, no caso, a cegueira histérica, a partir do conflito que a pulsão introduz. O olho que vê também tem prazer de ver: o Schaulust, que interfere na função biológica. Em *Pulsões e destinos pulsionais* (1915), Freud define a reversibilidade na pulsão de ver, isto é, o que vai configurar o circuito pulsional do olhar-se, olhar, e se fazer olhar. Já Lacan, no *Estádio do espelho* (1949), afirma, baseando-se no existencialismo, a relação especular, que se constitui, a partir do “a”, como função da imagem especular, isto é, no imaginário, confirmado pelo olhar do Outro. Nesse aspecto, o sujeito é objeto no espetáculo do mundo: o olhar não fica do lado do sujeito, mas é desde o objeto que o sujeito é olhado. É nessa concepção que encontramos a posição lacaniana do olhar como objeto invisível, localizado “fora”.

de semblantes sem alteridades, via abolição do complexo de castração e seus desdobramentos.

Para além disso, ainda se pode perceber no histérico um culto da beleza absoluta e um imaginário exacerbado e onírico. Vejamos quando Lúcio confessa ter medo e ter recuado ao entrar na «grande sala»:

Todo o cenário mudara – era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases; silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos* – não sei porquê, pareceu-me assim, bizarramente – aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entanto, o mais grandioso, o mais *alucinador*,⁴²³ era a iluminação. (...) Essa luz – evidentemente eléctrica – provinha duma infinidade de globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias – mas, sobretudo, de ondas que projectores, ocultos nas galerias, golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão meteórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinado, se projectavam sobre paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a⁴²⁴.

Lembrando-nos de que há características no histérico que constituem traços de um funcionamento permanente e invariável de uma neurose e, dentre elas, os excessos, a alucinação sensorial, o mimetismo, o exagero em expressar-se, demonstrando um comportamento teatral. O excerto acima ilustra bem, ainda que parcialmente, a histeria de Lúcio.

Notamos ainda, nesta novela, uma preocupação com a construção artística, pois o autor joga com personagens, fragmentos em que questões parecem não ter respostas, repetições de silêncios intervalares, espelhamentos também intertextuais, como se desafiasse o leitor ao desvendamento de mistérios, fazendo uso de recursos gráficos, tais como reticências, mostrando o provisório da existência das personagens. Uma provisoriedade e uma ambiguidade, inerentes à linguagem, fazem com que os significantes deslizem sob o significado sem o alcance de um sentido definitivo.

Sá-Carneiro, um gênio como lhe chamou o amigo Fernando Pessoa, deixa essas interrogações e reticências para que o leitor se delicie com as respostas que ele mesmo pode encontrar. Em nossa interpretação, Marta, a suposta mulher do poeta na novela, era apenas um prolongamento feminino (a alma) de Ricardo de Loureiro (o Outro de Lúcio), que, na dificuldade de lidar com sua homoafetividade, cria tais personagens a

⁴²³ O itálico é nosso, reforçando o onírico em Lúcio.

⁴²⁴ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 311.

fim de amar com toda a impulsividade. Ao longo da narrativa, Lúcio dá mostras da «inexistência» de Marta, como por exemplo, ao encontrar Ricardo que o esperava na estação, vindo de Paris, nota no amigo diferenças nas feições que de bruscas passaram a amenas e usa o termo feminilizado, em itálico, destacando esta percepção. Detalha ainda o aparecimento de Marta como envolvido em brumas:

Eu sabia já, é claro, que o poeta se casara há pouco, durante a minha ausência. Ele escrevera-mo na sua primeira carta; mas sem juntar pormenores, muito brumosamente – *como se tratasse de uma irrealidade*. Pelo meu lado, respondera com vagos cumprimentos, sem pedir detalhes, sem estranhar muito o facto – também como se tratasse de uma irrealidade; de qualquer coisa que eu já soubesse, *que fosse um desenlace*⁴²⁵.

Vê-se que Lúcio coloca as frases cruciais que apontam a existência (ou inexistência) da esposa de Ricardo, em itálico, afirmando que não tem pormenores do casamento, e emprega os termos «muito brumosamente», «irrealidade» (duas vezes) e «desenlace» esse último em itálico também. Lúcio confessa a sua perturbação ao não perguntar pela esposa do amigo e observa ainda que à noite, quando se dirigia ao palacete em que Ricardo morava, achou esquisito sua falha de memória: «esquecera-me até já de que ele casara, de que ia conhecer agora a sua mulher»⁴²⁶. E o momento em que conhece a esposa do amigo também é nebuloso, confuso. Está envolvido numa névoa, «numa casa imersa em penumbra»⁴²⁷. Descreve esse estado de quase ausência:

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 sua companheira⁴²⁸.

Confirma esse estado de turvação da consciência sob o impacto de intensas emoções que durante um período, enquanto histérico, passa a apresentar comportamentos automáticos, dando uma ideia de estar fora de si. Quando retorna ao estado normal de consciência, ele tende a não se recordar claramente do que fez ou do que se passou com ele. O estado de obnubilação da consciência deixa intactos os reflexos e reações neurofisiológicos, de modo que o corpo continua respondendo a estimulação externa e até mais intensamente, já que se encontra liberado da vigília

⁴²⁵ *Ibidem*, p.59.

⁴²⁶ *Ibidem*, p.58.

⁴²⁷ *Ibidem*, pp.58-59.

⁴²⁸ *Ibidem*, p.59.

da consciência moral. A percepção está alterada e, em decorrência desse fato, os registros minésicos deixam de ocorrer de modo a não haver memorização possível. Pode-se notar tal evento, quando Lúcio afirma que lhe seria impossível dizer se, quando entrou no salão do palacete de Ricardo de Loureiro, lá já estivesse alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Pela primeira vez menciona o nome de Marta ao refletir que nunca se lembrou das primeiras palavras trocadas com a esposa do amigo e confessa que somente ao chegar em seu quarto e ao adormecer é que retomou os sentidos, evidenciando uma experiência onírica:

Efectivamente, ao adormecer, tive a sensação estonteada de acordar dum longo desmaio, regressando agora à vida...Não posso descrever melhor esta incoerência, mas foi assim⁴²⁹.

A dependência afetiva de Ricardo de Loureiro, que ao longo da narrativa se acentua, juntamente com a falta de controle emocional e a erotização do vínculo entre os dois amigos, acrescido da fuga e da amnésia como segundo momento da oferta e da procura próprios do histérico, somadas as ambivalências, a exaltação imaginativa, as tendências miméticas, a superexpressividade e um comportamento teatral, configuram um quadro histérico de Lúcio.

4.1.2. Do *Doppelgänger* – Sósia ao eu dividido

Consideramos que a ideia do duplo está presente na narrativa em apreciação. *Doppelgänger* (do alemão = duplo + vaguear) pode ser traduzido por sósia, sendo uma manifestação de nós próprios, um duplo que vagueia o mundo com a nossa imagem. Há ainda uma lenda, que nos socorre no sentido de um melhor entendimento relativo a este *duplo*⁴³⁰.

Diz a lenda que quem encontrar o seu *Doppelgänger* está em perigo eminente e pode até morrer; há ainda uma teoria que diz que este fenômeno se deve ao fato de que o que estamos vendo pode ser a nossa própria alma, separando-se do corpo e, no caso de ir para outro plano, fazendo com que a pessoa morra. No entanto, na mitologia nórdica, existe o *Vardøger* que consiste numa imagem da pessoa, quase como um fantasma, que é vista a agir antes da verdadeira pessoa realizar aquela tarefa. Na Finlândia, este

⁴²⁹ *Ibidem*, p.59.

⁴³⁰ O itálico é nosso.

fenômeno é conhecido como *Etiäinen* e difere um pouco, na medida que, neste caso, a pessoa está em apuros e envia a sua imagem a alguém com quem tem uma relação próxima, ou um xamã envia essa imagem por qualquer razão. Na Irlanda, a este termo “fantasma” dá-se o nome “Fetch”.

Por outro lado, se pode observar que na filosofia, existe o termo *bilocalização* referindo-se a manifestações em que um indivíduo aparece, ou assim o parece, em dois locais ao mesmo tempo, havendo vários relatos relacionados com religião. A ciência relaciona tais avistamentos com a esquizofrenia, mais propriamente com a Síndrome de Capgras. Esta síndrome consiste num indivíduo estar convencido que outra pessoa não é quem diz ser, que foi substituída por uma pessoa idêntica. Outro distúrbio associado ao *Doppelgänger* é o Transtorno de Personalidade, que consiste, em casos extremos, numa pessoa imitar outra em tudo, até mesmo chegando quase a fazer uma substituição em sua própria vida.

As habilidades ou interpretações com significantes ambíguos que detectamos em *A Confissão de Lúcio* e que se fizeram presentes nas oposições físicas e espirituais, assumidas pelas personagens, possivelmente da ordem da Metafísica, como observa Lalande, algo como o que busca ‘a essência das coisas’; de cunho psicológico. Um universo que trata do desvelamento do «espírito humano»⁴³¹, justificando este estudo, se apossa de traços da identidade da *outrapairando* do obscuro ao sobrenatural, evidenciando um mergulho em suas manifestações psíquicas⁴³².

O Eu interior de Lúcio, refletido em Ricardo, cria a utópica Marta, realçando a fantasmática e fértil sensibilidade de Ricardo de Loureiro. Idealizada no duplo Lúcio/Ricardo como perfeita, a mulher complementa e satisfaz (ainda que provisoriamente) os desejos de Lúcio e assinala, dessa forma, o duplo. O excerto escolhido mostra que não implicaria a construção de um feminino para a montagem de um triângulo amoroso, se desse lugar falasse outro, com as características mesmas de Marta, ou mais acentuadamente feminina, compondo tal desdobramento. Por exemplo, quando Lúcio se refere a Sérgio Wargisnky: «(...) os seus lábios vermelhos, petulantes,

⁴³¹ LALANDE, André, 1999, p. 973.

⁴³² Veja-se a obra *Pecado* que retrata uma relação de inveja e rivalidade em que uma mulher se apossa de traços da identidade outra, chegando ao ponto de seduzir o marido da primeira, HART, Josephine. *Pecado*, tradução de Ana Deiró. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 1993.

amorosos (...) cabelos de um loiro arruivado (...) olhos de penumbra áurea (...). Enfim se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta»⁴³³(...)

Lúcio fala de si mesmo, de seu dilaceramento interior quando narra o medo, a angústia, os temores e terrores de seus amigo. Neste caso ele é o falante, o narrador e o ouvinte de sua própria confissão, desvelando um Eu atormentado, com traços acentuadamente histéricos, traços de colorido paranóide que percorrem toda a trama. A todo momento da narrativa, podemos perceber o conflito em se lembrar ou não de fatos determinantes na construção daquelas personagens tal como Gervásio Vila-Nova, possibilitando antever também em outras, os fragmentos da personalidade desse primeiro, enunciado por Lúcio em sua confissão. A partir dele, pode-se notar situações verdadeiramente conflituosas na fala do narrador, que expressam ora arroubos de amor, ora sensações de ódio e negação: não se lembra, não viu, acha que a personagem estava presente mas, ao mesmo tempo, tem uma vaga lembrança.

Voltando a Lancastre, que também localiza a questão do duplo em *A Confissão de Lúcio*, após uma exposição sobre as várias interpretações, incluindo o fantástico, cita Todorov quando este nomeia o «fantástico puro» como «aquele que deixa o leitor em suspenso entre duas interpretações do acontecimento narrado» – chama a primeira de natural – e nomeia a loucura de Lúcio, atribuindo-lhe a invenção dos «elementos inexplicáveis da história» – e considera que a segunda seria a sobrenatural, vislumbrando que «Marta não seria senão uma figura prodigiosa, um fantasma que se dissolve no ar e que, com a sua presença diabólica, enfeitiça a vida de Lúcio Vaz»⁴³⁴. Entretanto, a autora remete-nos ao que ela chama de outra interpretação «desta fantasmática presença: se interpretarmos a figura de Marta como a «projecção de um desejo» em sentido freudiano» – e, a partir dessa iniciativa, cita Otto Rank e as suas considerações sobre o *duplo*: «(...) que a mulher (Marta) é o desejo de Ricardo de chegar ao homem (Lúcio) através da mulher que o ama»⁴³⁵. Lancastre interpreta esta acepção, «Ricardo é um narcisista: produziu uma criatura fictícia que se materializou por encanto, e é através dela que procura chegar ao outro homem, o qual, no fundo, não é senão ele próprio». No caso de Lúcio, em nossa interpretação, nem se trata do que chamamos atualmente de homoafetivo; o narrador deseja histericamente colocar-se no lugar da mulher a fim de desejar o amigo, e sem ‘culpa’.

⁴³³ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.338.

⁴³⁴ LANCASTRE, Maria José, 1992, p.40.

⁴³⁵ LEJEUNE Philippe, 1975, p.26.

Discordamos, portanto, de Lancastre em suas considerações acima, e propomos uma alteração na posição das personagens Ricardo e Lúcio, de modo que se trata afinal de pontos de uma estratégia do psiquismo de Lúcio para lidar com a ideia conflituante de seu desejo homoafetivo por Ricardo. Daí, ele se desdobrar em Ricardo/Marta o objeto de seu desejo, de modo que direcionando para a mulher o que é endereçado ao homem, o conflito se reduz. Destarte, diferente de Lancastre, defendemos a ideia de que Marta é uma criação de Lúcio e não de Ricardo.

Rachel Sztajnberg, quando escreve sobre a questão do duplo em Edgard Poe, oferece indicadores de como detectar esse fenômeno na escrita literária:

Na verdade é uma marca dos contos de Poe explorar um medo, proveniente da angústia dos personagens, que reflete os terrores e fobias que se abrigavam em si mesmo, o autor. A confirmar a hipótese, a evidência de que nenhum dos contos é narrado na terceira pessoa. É ele sempre o falante, o fantasma em sua expressão de danos físicos e feridas psíquicas, elementos paranóides e inibições que percorrem toda a obra. (...) É a inquietação intrínseca desses personagens que ocupa o autor. *«O horror não está fora do sujeito, sendo seus próprios sintomas que interferem na realidade externa e não o contrário»*⁴³⁶.

Ao fazermos uma comparação com a narrativa de Sá-Carneiro, notamos tais aspectos e podemos perfeitamente aplicar as asserções à interseção de autor empírico e do autor textual⁴³⁷ em sua obra. É o seu Eu tratado contundentemente em sua expressão de perdas, de desilusões, feridas psíquicas, elementos paranóides e inibições que percorrem toda a obra. Juntando a esses fatores a inquietação intrínseca das personagens como podemos conferir no excerto a seguir:

Dessa forma, Lúcio sempre narrando os fatos na primeira pessoa expondo suas angústias não raras vezes: «Todo eu 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...(...) A prova de que o meu espírito andava doente, muito doente, tive-a uma noite dessas – de uma noite chuvosa de dezembro»⁴³⁸.

⁴³⁶ SZTAJNBERG, Rachel, 1991, pp. 144-145.

⁴³⁷ Cf. AGUIAR E SILVA, 1986, p.227.

⁴³⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 342-343.

Aresenta outros sintomas de angústia e sofrimento não somente do narrador Lúcio, mas também de outras personagens da mesma novela, a começar por Gervásio Vila-Nova que de tão atormentado se suicidou.

Valemo-nos ainda de Sztajnberg, ao observar a questão do duplo em Edgar Poe ao apontar para a direção que tomamos na análise ou interpretação que fazemos acerca do duplo em Lúcio. Vemos como a genialidade de Poe e sua singular capacidade de prerscrutar a alma humana encaminharam a trama para o único desfecho possível. Atormentado por esse elemento que representa a falha na sua estruturação psíquica, esse resto que o reproduz incessantemente fora de si mesmo, a personagem está irremediavelmente condenada. A constituição de sua subjetividade fracassou em alcançar a singularidade, o que o remete sempre para esse inconciliável que não pode ser integrado ao seu Eu. Trata-se do reencontro temido com o que retorna, que na fala da própria personagem evocava nela «alguma época muito longínqua, algum ponto do passado, ainda que infinitamente remoto. Algo que lhe teria sido familiar, portanto, e que por isso mesmo lhe suscita tanta estranheza»⁴³⁹.

O duplo está presente, com certa clareza, quando o narrador Lúcio comenta sobre a esposa do amigo:

Marta misturava-se por vezes nas nossas discussões, e evidenciava-se de uma larga cultura, duma finíssima inteligência. Curioso como a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele, reforçando, *aumentando* em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões⁴⁴⁰

Aqui temos indícios fortes de que Marta é o duplo de Ricardo Loureiro. Outro indicador pode ser observado quando Lúcio, depois de relatar seus momentos com Marta, justificando serem mais intelectuais, esclarece: “Até aí nunca me ocorrera qualquer ideia misteriosa sobre a companheira do poeta. Ao contrário: ela parecia-me bem real, bem simples, bem *certa*”⁴⁴¹. E Lúcio, a seguir, declarando ser acometido de «uma estranha obsessão» achou-se perguntando a si próprio: «*Mas no fim de contas quem é esta mulher*»⁴⁴²... Continua negando tudo sobre Marta e sua história e ainda observa que também da parte de Ricardo «o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável

⁴³⁹ SZTAJNBERG, Rachel, 1991, pp. 144-145.

⁴⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.338.

⁴⁴¹ *Idem*.

⁴⁴² *Ibidem*, p.64.

silêncio»⁴⁴³. Após uma reflexão sobre o desconhecimento de qualquer situação relativa à origem de Marta, revela: «como aceitara a ideia do matrimônio, que tanto lhe repugnava?...*O matrimônio?*» [e põe em dúvida]: «Mas seriam eles casados»?... Já não seria uma provocação ao leitor a fim de se pensar na verosimilhança da existência de Marta? Projeta ainda, seu asco e seu nojo no casal Ricardo e Marta quando exprime:

Para minha ignorância ser total, eu nem mesmo sabia que sentimentos ligavam os dois esposos. Amava-a realmente o artista? Sem dúvida. Entanto nunca mo dissera, nunca se me referira a esse amor, que devia existir com certeza. E, pelo lado de Marta, igual procedimento – *como se tivessem pejo de aludir ao seu amor*⁴⁴⁴.

Esta questão ilustra sintomas de histeria de Lúcio com ressonância em Ricardo e Marta, supostamente, até ao final da leitura, quando se pode interpretar que Marta seria o desdobramento de Ricardo Loureiro.

Valemo-nos do contributo freudiano com o intuito de desvelarmos o fenómeno do desdobramento, do objeto de amor de Lúcio em Ricardo e Marta. Para falarmos desse estranhamento e, o seu contrário, que é a familiaridade que acometem Lúcio, a partir do surgimento de Marta na relação com Ricardo, somos instigados a vislumbrar uma certa triangulação amorosa.

O termo alemão *Die heimlichkeit* acaba por sugerir a ideia de uma afeição sem motivo razoável, ou mesmo uma reação de aversão temerosa, decorrente da *heimlich* confrontação de algum segredo insuspeitado que deveria permanecer oculto, mas que acabou por se revelar, tornar-se manifesto. Então, esse termo aponta para a ideia de familiaridade, de algo íntimo e secreto. Já o termo *unheimlich* acaba por se constituir uma subespécie de *heimlich*, indicando um efeito de causar pavor, arrepios, de ser por isso temível. A palavra *un'behaglich* equivale ao oposto do termo *Die heimlichheit* e traduz a ideia de incômodo, algo desagradável. Pode ser traduzido por mal estar, que é exatamente a tradução utilizada no Brasil para o conhecido texto de Freud *O mal estar na civilização*⁴⁴⁵.

A figura de Marta causava *unheimlich* em Lúcio nas duas sensações: de estranhamento e de familiaridade. O termo alemão comporta em si essa duplicidade de

⁴⁴³ *Idem.*

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.65

⁴⁴⁵ FREUD, Sigmund, (1927-1931) Vol. XXI,1996.

sentidos. Remete ao que é estranho, assustador, desconhecido a partir do acréscimo do prefixo *un* para designar que é o contrário do que o termo *heimlich* enfatiza. Ainda esse termo tem o seu significado constituído de uma ambivalência, que evolui até alcançar finalmente o seu sentido oposto: *unheimlich*. A tese freudiana é de que o *unheimlich* é algo estritamente familiar *heimlich*. Outro termo próximo é *heimisch*, que significa natural e que sofrendo recalçamento, posteriormente libertou-se e tal condição é que confere a sensação de algo sobrenatural, estranho, sinistro.

Assim Lúcio, tendo algum convívio consciente com o seu desejo homoafetivo por Ricardo, apresenta conflitos quanto a isso, gerando a intervenção do recalçamento. Para se permitir uma aproximação de tal evento, a solução é a de criar-se uma representação tolerável à sua consciência e nada melhor do que uma mulher já que um desejo heterossexual não desperta culpa, censura. Daí a solução do desdobramento de Ricardo em Marta e é claro que tal solução acarretaria sensações de familiaridade e estranhamento, pois se trata de algo íntimo, secreto, mas que causa repúdio, culpa e estranhamento. Para Leodegário A. de Azevedo Filho

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 conexão⁴⁴⁶.

Já em nossa percepção, Lúcio, não aceitando a sua homoafetividade, cria um duplo de Ricardo Loureiro por quem é apaixonado, para a ilusão de satisfazer os seus desejos em relação ao poeta. Mas essa ilusão que em princípio o excita e lhe possibilita um certo gozo, vai aos poucos alimentando a sua ideia de morte. Concretiza-se, em parte, a realização de seu desejo, quando alucina que beija Marta, um beijo na frente, que essa rejeita de forma jocosa: « – Que beijo tão desengraçado!»⁴⁴⁷ – Sugere então a Ricardo (ou a si mesma) que lho ensine.

Transcrevemos na íntegra, tal passagem porque acreditamos que Lúcio dissesse do duplo:

Rindo o meu amigo ergueu-se, avançou para mim...tomou-me o rosto...beijou-me...

⁴⁴⁶ FILHO, Leodegário, A. de Azevedo, 1994, p.108.

⁴⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.359.

.....
.....
O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira⁴⁴⁸.

Lúcio vai aos poucos tomando ciência de sua criação, o duplo de Ricardo quando percebe «que nunca a possuía inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se «ela» fosse do meu sexo!*»⁴⁴⁹. Reforça a questão do duplo quando observa que ao «penetrar-me⁴⁵⁰ esta ideia alucinadora, eu lembrava-me sempre de que o beijo de Ricardo, esse beijo masculino, me soubera às mordeduras de Marta; tivera a mesma cor, a mesma perturbação...» Seguindo-se a esse excerto vêm as linhas pontilhadas, agora em número de duas. Acreditamos que com esta explicação de Lúcio, estava feita a ponte ou a conexão que Leodegário Filho apontou com respeito a Lúcio – Marta – Ricardo. Assim, Lúcio assina sua histeria, e ao mesmo tempo, o seu desejo de ascensão quando, depois de passados alguns meses, reflete:

Meus tristes sonhos, meus grandes cadernos de projectos – acumulei-vos... acumulei-vos numa ascensão, e por fim tudo ruiu em destroços...Étéreo construtor de torres que nunca se ergueram, de catedrais que nunca se sangraram...Pobres torres de luar...pobres catedrais de neblina⁴⁵¹...

Em nossa opinião, a personagem, narrador e protagonista Lúcio aspira a ascensão mas, ele mesmo confessa sequer ter conseguido levitar. «(...) torres que nunca se ergueram» «(...) Pobres torres de luar...pobres catedrais de neblina...» –, Embora tudo que aspire acabe por ruir, também não consegue a queda tanto nas novelas quanto em seu sujeito poético.

Ele *paira*...Fica no quase, rubrica de sua histeria.

⁴⁴⁸ *Idem.*

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.360

⁴⁵⁰ Colocamos o termo penetrar-lhe usado pelo narrador e protagonista, para lembrar a conotação fálica que pode ajudar na interpretação do texto.

⁴⁵¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.361.

4.2. Uma tríade na trama do inconsciente

(...) é preciso ser sem escrúpulos, expor-se, trair-se, comportar-se como o artista que compra tintas com o dinheiro da casa e queima os móveis para que o modelo não sinta frio. Sem algumas destas ações criminosas não se pode fazer nada direito.

Sigmund Freud, *Carta a Oskar Pfister*

Na mesma perspectiva com que analisamos *A Confissão de Lúcio*, optamos por fazer uma leitura literária de matriz psicanalítica em três das novelas constantes de *Princípio*: “O Incesto”, “Loucura” e “O Sexto Sentido”. O nosso intuito foi o de descortinar os traços de histeria daquelas personagens e, no entanto, detectamos também traços obsessivos em algumas configurações histericas na maioria dos textos, que num olhar interpretativo mais aprofundado, percebemos ser um quadro clínico mais severo.

Nesse sentido, escolhemos para epígrafe um excerto de uma carta de Freud que nos esclarece ser o artista o paradigma do desejante – aquele que não recua frente ao desejo que o habita e que nos parece mover imperiosamente os artistas brilhantes. Antecede essas palavras uma observação do autor: «Ora, estas coisas psicanalíticas só são compreensíveis se forem relativamente completas e detalhadas, exatamente como a própria análise só funciona se o *paciente*⁴⁵² descer das abstrações substitutivas até os mais ínfimos detalhes»⁴⁵³. Acrescentamos à análise, a interpretação, que também exige do intérprete essa abordagem minuciosa do texto. Continua o autor da carta a Pfister, observando que, de tudo isso, deve resultar na seguinte máxima: «a discrição é incompatível com uma boa exposição sobre a psicanálise»⁴⁵⁴.

As novelas escolhidas constituem um primeiro investimento de Sá-Carneiro na Literatura, e justificamos a escolha, uma vez que tais narrativas nos possibilitam também uma abordagem psicanalítica, como podemos perceber a partir de seus títulos e, se considerarmos ainda que, ao longo de sua escrita, o autor usa termos próprios da Psicanálise, talvez mesmo por ter nascido e crescido na época das discussões de Freud e André Bretton. Enfatizamos aqui a influência psicologista, até porque a formação de

⁴⁵²O Itálico é nosso e poderíamos, nessa investigação, substituir o paciente por leitor e, ainda, «leitor empírico»..

⁴⁵³ *Ibidem*, p.7.

⁴⁵⁴ *Idem*.

Freud e o surgimento da Psicanálise são contemporâneos de todos os movimentos artísticos da época, tanto na arquitetura como na pintura (Klimt e o grupo Sezession) na música, na literatura, na filosofia e como consequência, o surgimento do pós-simbolismo, do expressionismo, do dodecafonismo e outros.

Nos contos apreciados, percebemos uma conjugação de esforços e desventuras das diversas personagens nas condições que envolviam a escolha amorosa. Uma mistura de vários elementos conscientes e inconscientes que, para uns se apresentavam como uma tentativa de retorno ilusório ao paraíso perdido, uma vez que é na relação maternal que se encontra a matriz da dependência amorosa. Se, por um lado, detectamos essa situação conflitiva, em outros casos reconhecemos uma busca inconsciente de adoecimento e do qual se torna quase impossível, distanciar-se *a posteriori*, haja vista, que há sempre a possibilidade do encontro de patologias complementares.

Freud, quando trata das “Contribuições à Psicologia do amor”⁴⁵⁵ comenta acerca do modo como os neuróticos se comportam face a este sentimento. Nesse ponto, ele nomeia uma série de pré-condições necessárias à escolha de um objeto de amor⁴⁵⁶. Tentaremos, sucintamente, expor essas pré-condições para uma visibilidade melhor de nossa interpretação daquelas narrativas de Sá-Carneiro.

A primeira pré-condição é a de que haja uma terceira pessoa prejudicada que, não se encontrando descompromissada na relação, oportuniza uma tal condição triangular, conferindo sentido à escolha amorosa. Uma segunda pré-condição faz referência àquela mulher que, de um modo ou de outro, apresenta uma má reputação sexual, o que vai implicar em que uma outra, casta, de reputação ilibada, não desperte interesse. Ainda uma terceira pré-condição, em que a valia do objeto do amor é estimada por uma integridade sexual e se torna mais reduzida se houver semelhanças com o comportamento de prostitutas. Por fim, uma quarta pré-condição se refere à relação compulsiva em que o homem revela toda uma ânsia de salvar a mulher que ama.

Portanto, Freud resume tais fatos, quando afirma que as origens psíquicas do amor neurótico derivam da fixação infantil, de sentimentos ternos pela mãe, representando uma das consequências de tal fixação; logo, o objeto de amor é um substituto da mãe.

⁴⁵⁵ FREUD, Sigmund., Vol. XI, , 1996, p.171.

⁴⁵⁶ «Objeto, no sentido psicanalítico do termo, é a um só tempo a pessoa exterior e uma realidade interna, o encontro entre um modelo interno e uma pessoa interna uma espécie de sinapse», Chiland, 2005, p.23.

O ‘pai da Psicanálise’ atribui ao escritor a possibilidade de «descrever-nos as condições necessárias ao amor que determinam a escolha de um objeto feita pelas pessoas e a maneira pela qual elas conduzem as exigências de sua imaginação em harmonia com a realidade»⁴⁵⁷. Confere, ainda, o direito de utilizar as suas habilidades para as quais se encontra apto, principalmente quanto àquelas da «sensibilidade que lhe permite perceber os impulsos ocultos nas mentes de outras pessoas e de coragem, para deixar que a sua própria, inconsciente, se manifeste»⁴⁵⁸. No entanto, Freud faz uma ressalva quanto ao valor comprobatório de que o escritor tem a dizer e justifica:

Os escritos estão submetidos à necessidade de criar prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais. Por essa razão, eles não podem reproduzir a essência da realidade tal qual como é, se não que devem isolar partes da mesma, suprimir associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta. Esses são os privilégios do que se convencionou chamar ‘licença poética’⁴⁵⁹.

De acordo com Chiland, Freud completa essa matéria, em um texto de 1912: «Segunda contribuição para a psicologia da vida amorosa sobre o mais geral dos rebaixamentos da vida amorosa»⁴⁶⁰, fazendo a distinção de «duas correntes na sexualidade, a corrente *terna* e a corrente *sensual*»⁴⁶¹, observando que essa distinção está «menos desenvolvida em outros textos e que ‘a referência à *ternura*’⁴⁶² está presente em toda a obra de Freud»⁴⁶³.

Relativamente à “Contribuição à psicologia da vida amorosa” pode-se observar que se trata de «uma forma de impotência viril que só aparece mediante certas mulheres e não com outras»⁴⁶⁴. Freud esclarece tal situação quando afirma ser resultado «do fato de que as duas correntes da sexualidade, a corrente terna e a corrente sensual, não se encontraram»⁴⁶⁵. Entretanto, na puberdade, quando essas correntes se cruzam, os

⁴⁵⁷ FREUD, Sigmund., Vol. XI, 1996, p.171.

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ *Idem.*

⁴⁶⁰ CHILAND, Colette, 2005, pp. 20-21.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p.21.

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ CHILAND, Colette, 2005, p. 21., «a palavra alemã *Zärtlich* foi traduzida de maneiras diversas da mesma forma que seus derivados e compostos; no lugar da tradução *terno*, que é correta, foram colocadas aproximações: afetuoso, sentimental, adorado, apaixonado».

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p.21.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p.2. Chiland (2005) repetindo Freud explica que «A corrente terna é mais antiga, ternura da criança por seus pais e pelas pessoas que lhe dão cuidados, e ternura destes pela criança. Essa ternura não é isenta de erotismo. Mas o erotismo se desvia de seus objetivos sexuais na infância», mas Chiland continua explicando que, quando se chega à puberdade, é acrescentada a «poderosa corrente sensual» não desconhecendo mais os objetivos sexuais», 2005, 21.

indivíduos transferem o sentimento incestuoso, antes focado nos pais, para outros objetos não incestuosos, reunindo aquelas duas correntes. Caso um indivíduo permaneça fixado em seus objetos incestuosos, não sentirá desejo pela escolha amorosa, permanecendo somente a corrente *terna*, sobretudo quando o novo objeto lembrar aquele inicial e incestuoso. Um funcionamento sensual e terno, portanto sexual, somente operará com prostitutas ou figuras que não lhes lembrem os pais. Essa condição vale para a impotência nos homens e a frigidez nas mulheres, um resultado da dissociação da ternura e da sensualidade. Alguns autores fazem uma aproximação da ‘corrente terna’ com o que John Bowlby⁴⁶⁶ chamou de *apego* e que Freud associou à ternura, ao mesmo tempo que alertou para a sua ambivalência, apontando para a associação do referido termo (apego) a Eros, que sempre se junta a Tânatos, à ternura, à hostilidade, ao amor, ao ódio, e observa: «o que não fizeram os teóricos do apego»⁴⁶⁷.

Interessa-nos aqui, ao introduzir uma interpretação de “O Incesto”, bem como de “Loucura” e de “O Sexto Sentido”, esplanar sobre uma outra face da libido (energia sexual), que Freud reconheceu não estar voltada apenas para o objeto exterior «mas também para o eu (*moi*), a própria pessoa; a língua comum fala de amor de si, de amor próprio, de egoísmo»⁴⁶⁸. Falamos de Narcisismo⁴⁶⁹, uma vez que notamos nas várias personagens da narrativa de Sá-Carneiro uma relação estética com este Mito de Narciso, apresentando uma libido voltada totalmente para o Eu (*moi*), tendo como decorrência, quase sempre a morte, como no caso do Príncipe⁴⁷⁰.

4.2.1. Do terno ao *Incesto*...

Toda a teorização que acima fizemos tem em conta que o tema do sentimento amoroso está presente de forma incisiva nas novelas, mormente as três focadas nesse capítulo. Embora haja textos que parodiem as convenções, a maioria se enquadra dentro da mais tradicional temática amorosa.

Citamos Figueiredo quando esse (do qual discordamos) faz uma apreciação sobre a obra *Princípio*, em que se inserem as novelas escolhidas, e ao tomar como

⁴⁶⁶ Apud CHILAND, 2005, p. 22.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p.22.

⁴⁶⁸ *Idem*.

⁴⁶⁹ Narciso era um belo rapaz que desprezava o amor: «Narciso se debruça sobre uma fonte a fim de saciar a sede. Nela avista seu rosto, tão belo que por ele fica imediatamente apaixonado. Doravante, insensível ao mundo exterior, ele se debruça sobre sua imagem e se deixa morrer» Apud Pierre Grimal (1951), *Dictionnaire de La mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 4ª Ed. 1969, verbete “Narcise”.

⁴⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, 2005, p.23.

referência a dedicatória, a caracteriza como «prosa folhetinesca», exemplificando com alguns excertos, os quais qualifica de «prenhe de lugares comuns e frases empoladas», como o demostramos a seguir:

Não era muito alegre aquele lar do autor dramático todo cheiroso a rosas e a felicidade. Ninho de ave garrula e saltitante há poucos anos; hoje boceta azul de fada preciosa.» - «Viena, oh capital das maravilhas, cidade loira dos arquedques e dos palácios rutilantes! Eu vi-te como um corpo de mulher, engrinaldado de rosas, todo nu, a esparzir-se em um leito fantástico de camélias brancas e de violetas de Parma⁴⁷¹.

No caso do excerto citado, ambos retirados de “O Incesto”, a nossa percepção é a de que o interceccionista Sá-Carneiro, já naquela altura, desse pistas de um Modernismo que ele e Pessoa iniciariam em Portugal, se tivermos em conta o uso da cinestesia, bem como a metáfora e a metonímia. No primeiro exemplo, o narrador descrevia o quarto de Luis Monforte, não alegre, devido a perda de Júlia, mas guardado o cheiro das rosas (o feminino perdido) e a felicidade (a continuação de Júlia em Leonor).

Ainda em “O Incesto”, o narrador nos leva a pensar acerca de uma série de significantes, levando em conta as muitas questões da vida, da arte e da glória, ao expor sobre a educação das moças portuguesas. Na óptica do escritor, esta educação sufocaria todos os impulsos, o que revelaria, notadamente, os princípios de uma sociedade hipócrita e dissimulada, temas também presentes na corrente modernista.

Ao falar sobre o plano educativo do pai para Leonor, filha do protagonista da trama, um autor dramático, o narrador observa que conforme o parâmetro da grande maioria, a educação-modelo duma «menina bem-educada» traduz-se no ignorar as veleidades e propriedades reais da vida, na repressão das impetuosidades, de expressões livres, de expansões naturais, o que leva a apresentar-lhe a natureza como uma infâmia. O narrador insiste na continuidade da farsa social ao referir-se à educação daquelas jovens: «(...) Cegas, elas próprias, educarão mais tarde identicamente as filhas»⁴⁷² e mostra o clamor dos homens «no seu orgulho revoltante de machos: – A mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa»⁴⁷³. Em seguida, faz uma ressalva mas sem deixar de atribuir às raparigas, responsabilidade na construção desse

⁴⁷¹ FIGUEIREDO, João Pinto, 1983, p.81.

⁴⁷² *Ibidem*, p.23-24.

⁴⁷³ *Ibidem*, p.24.

perfil: «É isso porque a fizeram assim. Fizeram-na assim os homens, e ela mesmo colaborou na sua destruição»⁴⁷⁴. A sua análise continua sobre as moças de sua contemporaneidade:

Pobres raparigas da minha idade!... Caladinhas são um encanto, mas falam e tudo está perdido! Através das suas palavras, nitidamente surge a cada passo a miséria desoladora duma educação toda errada, contrária à vida, contrária à natureza⁴⁷⁵. [E acrescenta] Pobres raparigas da minha idade, criaturas de graça, cheias de vida, sadias, robustas, de lábios frescos e rosados, de seios erguidos, de corpos flexíveis; em nome dos *bons princípios*, esvaziaram-vos os cérebros, trocaram-vos as almas⁴⁷⁶!...

Percebemos que se ataca o sistema social vigente, cujas prerrogativas morais são nomeadamente nocivas, as quais afastam o ser humano de sua própria natureza, abrindo espaço à hipocrisia, à mentira, à simulação⁴⁷⁷. O discurso do narrador remete-nos ao que já chamamos a atenção para o fato de haver uma intertextualidade horizontal no interior da obra de Sá-Carneiro, especialmente, uma concepção similar ao discurso de Cesário, personagem da peça *Amizade*, em parceria com Tomás Cabreira Júnior. Concomitantemente, ao colocar-se uma relação entre a repressão dos impulsos naturais da mulher e a sua fragilidade no que diz respeito ao seu aspecto, tanto o intelectual quanto o afetivo, atribui-se à sociedade a responsabilidade em promover uma educação contrária aos dois elementos que afinal não se contrapõem à vida e a natureza, mas que podem se opor aos artifícios de um corpo social que necessita reprimí-los para se preservar.

Também em “O Incesto”⁴⁷⁸, encontramos reminiscências do Decadentismo e do Simbolismo, sobretudo dada a perspectiva onírica, haja vista o excerto a seguir: «Morto para o amor, vivera para o futuro desse amor que o dilacerara, que o tinha esmagado no seu aniquilamento brusco»⁴⁷⁹. O narrador parece contemplar a história de um lugar privilegiado em que, desaparecida a mãe, restava uma criança, operando a função de

⁴⁷⁴ *Idem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 25. (Grifos do autor).

⁴⁷⁷ Esta forma de condenação, nesta altura da obra de Sá-Carneiro, só é possível a partir de uma separação entre ética e estética, na posição de elogios à natureza, o que se reverterá no desenvolver da novela.

⁴⁷⁸ Em *Totem e Tabu* Freud pesquisa tribus primitivas, chegando a uma característica do sistema totêmico: «Em quase todos os lugares em que encontramos totens, encontramos também uma lei contra as relações sexuais entre pessoas do mesmo totem e, conseqüentemente, contra o seu casamento» [Até esse ponto, nomeia esse tipo de proibição de «exogamia». Somente mais adiante ele vai usar o termo incesto]. Freud, Vol.XIII, 1996, pp. 23-27.

⁴⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 221.

preencher o vazio, de justificar-lhe o sentido da vida, mas em que pese essa compensação, «o autor dramático vivera essas três semanas num excitação nervoso que o alheara de tudo o que não fosse a sua obra»⁴⁸⁰. Entretanto, o narrador dava conta de que, como outras personagens de Sá-Carneiro, aquela apresentava um estado de alteração de consciência, como podemos observar nesse excerto:

(...) Não vivera. Sentia a cabeça esvaída como se andasse constatemente bêbado, de uma bebedeira etérea do champanhe. Não comia, não dormia. Se lhe falavam, as suas respostas eram vagas e incoerentes⁴⁸¹.

Depuramos o traço histórico, sempre o *quási*⁴⁸², a busca incessante obstinada com o tom da extravagância, da excentricidade, como se pode nesse outro excerto:

Não se lhe citavam os amantes. Devia-os ter mas – coisa extraordinária – ninguém lhos conhecia. Citavam-se-lhe apenas as extravagâncias, os seus rasgos de generosidade pródiga. Corria a lenda que uma vez comprara por um conto todas as saídas de baile que o Quaresma tinha no estabelecimento. Outra vez, mandara empenhar os seus bilhetes para socorrer um velho esfaimado que encontrara estendido ao sol perto da sua casa. Ora, para gastar tanto dinheiro – as jóias mesmo não se tinham demorado na casa de penhores – forçoso era que ele viesse de alguma parte⁴⁸³.

O autor cerca as personagens de mistério, de uma indefinição. Sempre aparece a representação da esfinge, embora ofereça pistas para que o leitor a decifre: «Um mistério, a Júlia Gama – «a esfinge louca deste fim mórbido de século», como a definira certo poetastro decadente»⁴⁸⁴. O narrador continua dizendo do encontro com Júlia, de uma forma hermética, como se desse continuidade à peça de teatro que ambos encenavam.

A partir do nascimento de sua filha, passa a depositar muita expectativa naquela criança como se ela viesse ao mundo como uma âncora de sustentação daquele relacionamento anterior que, ao mesmo tempo que o fascinava, o ameaçava. Deu-se aí, uma transferência de uma das séries psíquicas relacionada à vivência do amor do começo (materno) que atravessa Júlia e alcança Leonor para findar em Magda. Embora com o espírito comunicativo, Luís guardava a sua intimidade com Júlia, não

⁴⁸⁰ *Idem*,

⁴⁸¹ *Ibidem*, pp. 221-222.

⁴⁸² O itálico é nosso em referência ao seu poema “Quási”.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 223.

⁴⁸⁴ *Idem*.

escondendo o que esperava da filha: «Essa filha, julgava o dramaturgo, seria o elo inquebrantável que ligaria para sempre a sua vida à vida da amante»⁴⁸⁵.

O abandono de Júlia, deixando-lhe Leonor, fê-lo sofrer e o fez despertar de uma vivência onírica, quando julgava possuí-la e ser amado por ela. O Real denuncia que a ausência de Júlia não se tratava de um sonho, mas era o que dispunha numa impactante realidade: «Não podia, não queria acreditar...e tudo lhe demonstrava que vivia, que não sonhava! Pois quê, a Júlia?... Mas não o tinha amado a Júlia?»⁴⁸⁶ – Recordava os momentos de paixão – «Os beijos sôfregos os seus espasmos ferozes que faziam doer que torturavam e deliciavam...» momentos que o fascinavam e a «grande serpente amorosa que o mordía», confessando um medo «dessas carícias brutais». Usa ainda o significante mãe, tanto no tratamento com que Júlia inicia o bilhete de despedida: «Filho, perdoa-me», quanto ao lhe atribuir os vários papéis que ela, Júlia representou, tais como: a amante, a amiga, e «a mãe»⁴⁸⁷ – ah! E a mãe!». Uma dor maior se considerarmos que, desde o princípio, Luís significou Júlia e Leonor de forma simbiótica, dual, sem maior diferenciação. Tanto, que no momento de total desespero, sentindo ao mesmo tempo ódio e amor, resistiu em desfechar o revolver: «Depois, ele viu a filha nesse instante. (...) Nunca a imaginaria separada da mãe, considerara-a sempre como uma parte integrante daquela»⁴⁸⁸.

Nos excertos acima apresentados, está presente a chave que abrirá as portas de um desvelamento do incesto – desejo incestuoso *a posteriori*. Por um tempo, Luís de Monforte sublimava a dor do abandono e pudemos ver tal evento na explicação do narrador: «O prazer de criar avantajava-se a todos. Em frente da arte o artista esquece. A sua dor, se não se cura, suaviza-se pelo menos»⁴⁸⁹. Luís seguia cuidando de Leonor e seu olhar paterno, em alguns momentos, era atravessado pelo olhar de um homem para uma mulher: «Com que desvelos a não educara, não vigiara a formação de seu corpo»⁴⁹⁰.

Nesta novela, podemos observar também um anúncio ou mais uma encenação, quando deixa antever um sentimento de morte a avassalar o escritor, até porque, mais uma personagem tem um fim trágico. Referimo-nos à morte de Júlia narrada desse

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p.224.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.226.

⁴⁸⁷ A mãe representa os primeiros trilhamentos para a função desejanse.

⁴⁸⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 227.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p.229.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.233.

modo: «Três anos depois de lhe fugir, corpo atirado de mão a mão, viera a morrer de um fim trágico e misterioso no cenário magnífico de uma vila de Nice que lhe pagava certo milionário americano»⁴⁹¹. E o narrador deixa no ar uma pergunta: «Drama de amor ou assalto de bandidos, assassinio ou suicídio?» Novamente o mistério a cercar mais uma personagem na narrativa de Sá-Carneiro.

Observamos ainda um indicador de ato incestuoso, quando o autor se repete na cena do passeio com a filha: «(...) os homens voltarem-se a admirá-la, todo ele jubilava. Estas homenagens de desconhecidos, inconvenientes, quase transportavam esse pai que, dando o braço à filha, *mais parecia o seu esposo*»⁴⁹². Resignificada Júlia em Leonor, posteriormente interpretamos que esse júbilo não era o de um pai orgulhoso, era o de um amante invejado. Um olhar de erotização estava sempre presente quando Luís contemplava a filha. Ilustramos essa nossa percepção, quando ao pensar no futuro e num provável marido para a filha, ele observava: «Pediam beijos aqueles lábios de rosas e as pontas daqueles seios bem duros e arfantes – todo o seu corpo pedia amor»⁴⁹³.

Vemos também, neste ponto, um olhar de um homem para uma mulher e não um olhar de pai para a filha. Aliás, percebemos logo de início uma primeira pista para a continuidade da equação incestuosa: Júlia – Leonor – Magda, quando da primeira enunciação da semelhança entre Magda (que ele encontra no sanatório) e Leonor, ao apontar o motivo da forma insistente com que Cristiano Ussing fitava a filha Leonor: «a irmã do dinamarquês parecia-se extraordinariamente com ela «tanto como se fossem irmãs gêmeas»⁴⁹⁴.

A repetição de mortes dá o tom cinzento à novela “O Incesto”, dessa vez com o falecimento de Leonor que, se não fora o bastante ser trágico, tocara Luís de maneira avassaladora como mostra o seguinte excerto:

O que se passou na alma de Monforte durante os últimos dias da doença de Leonor ninguém o pode exprimir. Foi, é claro, uma angústia tão grande, tão irremediável e aniquiladora que, pelo seu próprio excesso, quase o não tinha feito sofrer»⁴⁹⁵(...) - e o contista continua teorizando sobre a dor de Luis Monforte: «ultrapassados os limites da dor humana, nós vacilamos atordoados como se tivéssemos recebido na cabeça, um chuveiro de murros brutais»⁴⁹⁶.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 237.

⁴⁹² *Idem*,

⁴⁹³ *Ibidem*, p.243.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p.257.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p.260.

⁴⁹⁶ *Idem*.

Assim acontece com perdas profundas, com dores fulcralmente terríveis. Luís somente chorou após os últimos procedimentos do funeral sacudirem-no e o Real apossar-se dele e, então, tornou-se melancólico, chegando a identificar-se com o objeto perdido, isto é, considerava-se morto para a vida como sua filha Leonor. E é nessa altura que o narrador toma a vez da personagem para fazer uma apologia do suicídio: «Os suicidas! Ah! Com que entusiasmo os admiro, como os respeito!»⁴⁹⁷.

Chamou-nos a atenção que, num certo momento, quando fazia uma louvação aos suicidas, o autor invade o texto no instante em que roga que não vejamos em seu discurso «o pessimismo oco e banal da mocidade literária»⁴⁹⁸. Justifica a seguir: «Embora de um escritor, estas palavras por acaso são sinceras: tenho 22 anos, e não creio em coisa alguma; olho em volta de mim e não vejo nada que me atraia, nada que me encante, nada para que viva»⁴⁹⁹. Ao comentar as novelas de *Princípio* excluídas da “Tábua Bibliográfica de Mário de Sá-Carneiro” publicada na revista *Presença* de Coimbra (nº 16 de Novembro de 1918), João Alves das Neves observa que a edição atribuída a Fernando Pessoa tenha excluído *Princípio* por uma suposta imaturidade do escritor, embora «ao editar, em 1912, a peça e os contos, Mário de Sá Carneiro já contava 22 anos de idade». Isto explica a nossa suposição acima de que o autor invadiu o texto, atropelando o narrador, uma vez que o protagonista Luís Monforte, na altura, passava já dos 40 anos.

Entretanto, o processo de desorganização mental da personagem principal, a partir da perda de Leonor tem início com «Uma verdadeira obsessão precursora talvez de uma loucura»⁵⁰⁰. Detectamos, nesse excerto, um luto não elaborado – melancolia – quando a sombra do morto recai sobre Luís. O nosso entendimento parece ter o aval do narrador, quando este relata o sofrimento do autor dramático ao chorar pela primeira vez diante da tragédia que o acometeu:

(...) chorou não por Leonor, mas pela ruína total e sem remédio de sua vida inteira. Porque era assim: a partir daquele momento toda a sua vida desabara convertida num montão de escombros. Debaxo dos destroços, ele jazia sepultado – morrera também. Por isso não pensou em suicídio⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 261.

⁴⁹⁸ *Idem*.

⁴⁹⁹ *Idem*.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 263.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 260.

A narração continua sobre o sentimento de Luís e a intensidade de sua dor: «Existem angústias tão desoladoras, tão infinitamente cruéis que nós temos a sensação nítida – de que passámos já para além da morte»⁵⁰². Segue teorizando sobre tal sentimento de perda e a afirmar que, no cotidiano, por situações de muito menos importância «chegámos até a pegar no revólver. Porém, em face de uma catástrofe horrível, de tal modo horrível que nunca admitimos a hipótese de a vermos consumada, não pensamos nem por um segundo nessa libertação»⁵⁰³. E culmina: «a nossa dor foi tamanha que realmente morremos já»⁵⁰⁴. Por isso, não surpreende detectarmos uma apologia do suicídio, que já mencionamos.

Esse processo de desorganização mental da personagem, a partir da perda da filha, dá sinais mais efetivos, quando fazia de tudo que a lembrasse, um ritual: «Aliás o contacto com todas as coisas que lha recordassem, tornara-se nele uma verdadeira obsessão – precursora talvez de uma próxima loucura. Diariamente, apesar das súplicas do doutor, fechava-se no quarto na contemplação demorada e lancinante de qualquer objecto que tivesse pertencido a Leonor»⁵⁰⁵. Vemos um luto não elaborado oportunizando um quadro melancólico em que a sombra da morta (Leonor) recai sobre o pai (Luís), aqui representado como «o perfil perdido da morta galante materializado na sua frente»⁵⁰⁶.

Luís Monforte mergulhava no sofrimento e buscava «qualquer coisa de suavizador»⁵⁰⁷ na erotização de objetos substitutos, tais como: as «roupas íntimas, perturbadoras»⁵⁰⁸, representantes de Leonor: «Beijava-as, sofregamente as beijava, numa ânsia, num delírio total, que mais parecia de luxúria que de dor»⁵⁰⁹. O colorido incestuoso começa a se desvelar por esta via, na ausência do objeto (filha), ficando mais fácil perceber a evidência de tal questão na ausência da figura real de Leonor. Revisita os roteiros percorridos com a filha, agora envolvido em suas reminiscências – percurso a ser empreendido na construção de todo um processo de erotização do vínculo, na medida em que ele é resignificado a partir de tal colorido prático, somente possível *in absentia*, uma vez que o recalque não é mais acionado como antes.

⁵⁰² *Idem.*

⁵⁰³ *Ibidem*, pp.260-261.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p.261.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 263.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 264.

⁵⁰⁷ *Idem.*

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ *Idem.*

Relembra os sonhos que não se potencializaram e até mesmo outros menos importantes, alguns que chegara a experimentar: «Mas esses beijos reais, deliciosos, valeram menos, muito menos do que os grandes amplexos sonhados»⁵¹⁰. O encontro com o Real o faz compreender a impossibilidade de uma satisfação plena do desejo: «É a tragédia da alma humana – triste alma que nunca pode ser tudo quanto ambiciona: as suas conquistas por maiores e mais completas desiludem-na sempre – são sempre menos famosas do que imaginara antes de as possuir»⁵¹¹.

No reconhecimento da «tragédia da alma humana» o narrador, ao dizer das experiências do autor dramático, mostra o não retorno ao *Das Ding*⁵¹². Um torpor tomou conta de Luís desde a morte da filha, vivendo a partir de então numa semiconsciência em que «as ideias emaranhavam-se-lhe no cérebro como se vivesse constantemente numa embriaguez semilúcida»⁵¹³. Este estado de «torpor» revela-nos o processo de transferência, especialmente quando denuncia: «pensando em Leonor, foi a imagem de Júlia, a imagem esquecida da grande amante loura, que se lhe aquarelou nas trevas, toda nua sobre um leito de rosas»⁵¹⁴. Todavia é no confronto com Magda que notamos a consumação de uma transferência quase que imediata inscrita ali, na apresentação que Ussing faz da irmã ao pai de Leonor: « – Minha irmã Magda... O Sr. Luís de Monforte... o pai daquela menina muito parecida contigo, em que te tenho falado tantas vezes»⁵¹⁵. Num primeiro olhar, Luís já a contemplava como se fosse Leonor. Passados seis meses e ambos os apresentados estavam casados. Luís via em Magda o rosto de sua filha e o narrador dá um tom forte nessa transferência: «A morta ressuscitara!...». O Dr. Noronha compreendeu tal transferência, nos deixando antevê-la, quando achava «inaudita a semelhança de Magda com a desaparecida», e enumera tais semelhanças como possíveis motivações que levaram o autor dramático a desposá-la. O próprio Noronha explica a motivação de tal evento ou da transferência: «Miséria da alma humana!». E acrescentava: «É na imagem falsa da morta querida, que este homem vai encontrar um lenitivo para o seu tormento.(...) sem ser a que choramos, no-la

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 267.

⁵¹¹ *Idem*.

⁵¹² Mãe – *Das Ding* – Júlia – Leonor.

⁵¹³ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 270.

⁵¹⁴ *Idem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 273.

recorda em cada gesto, em cada traço fisionômico. (...) e é isso afinal que nos consola!»⁵¹⁶.

O narrador compara a situação de Luís Monforte a uma passagem de a Dama das Camélias e esse aponta o que nomeamos desejo incestuoso neste excerto: «*O que ele sentira defronte dessa segunda Leonor* – descobrira hoje horrorizado – fora uma paixão súbita, ardentíssima, toda ela carnal»⁵¹⁷. Assim, no mesmo palco do grande leito de pausanto, uma sobreposição: Júlia (Leonor) Magda: «as mesmas lutas, havia os mesmos abraços doidos dos tempos da amante fulva»⁵¹⁸. Pode-se observar mais uma enunciação do colorido incestuoso de seu desejo por Magda, na tomada de consciência de uma evidência apavorante:

Mas afinal era a sua filha que ele abraçava todas as noites... mas afinal eram os seios da sua filha que ele beijava... a sua boca que ele beijava... a sua boca que ele mordida!... Era na sua carne, a carne esplêndida e sagrada da própria filha, que ele saciava os seus desejos brutais de macho com cio⁵¹⁹!...

Portanto, foram os bastidores do *Inconsciente*⁵²⁰ de Luís que organizaram a escolha por Magda, como podemos observar nesse outro excerto: «E por que é que nunca desejara nenhuma mulher com tamanho ardor? Porquê? Porquê?»⁵²¹. O fato é que ele ignorava até aquele momento toda a alma da esposa estrangeira e o que de fato o levou a esposá-la, «o que o fizera desejar aquele corpo não fora a alma que o animava, fora apenas a carne que o constituía»⁵²². Acedia, através de Magda, ao que não se permitia em relação à filha e que desde o início veio preencher o vazio afetivo de Júlia, entretando excluído o erótico.

O desvelamento na cena onde caem os véus, revelando o Real da trama, incluso o seu desejo incestuoso «defronte da imagem puríssima de Leonor, a imagem sensual de Júlia, toda desnudada sobre um leito de rosas»⁵²³. Temos aí a personagem Leonor como objeto velado e Magda um objeto desvelado, através do qual o pai atravessa seu desejo erótico pela filha morta, para alcançar, em última instância, o desejo por Júlia que por

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 275.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 279.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 280.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 282.

⁵²⁰ O grifo em itálico é nosso.

⁵²¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.282.

⁵²² *Ibidem*, p.284.

⁵²³ *Ibidem*, p.284.

sua vez o remete à mãe, ao seu provável desejo por ela. Forma-se, portanto, a cadeia de substitutos: mãe – Júlia – Leonor – Magda.

O autor dramático vai resignificar a cena, posteriormente, após conhecer Magda e, ao retomar as vivências com Leonor, percebe então a presença do componente incestuoso da relação. Não foi uma conclusão fácil de atingir devido à resistência e ao gozo envolvendo tal percurso em se deparar com a revelação, como mostra o narrador: «Queria lutar; lutava, mas era sempre vencido»⁵²⁴. Mas o que fora recalcado retorna com força, quando uma noite, ao tentar escrever, tivera «diante dos seus olhos a mãe e a filha – a grande amante fulva e a virgem lirial»⁵²⁵. Depois de seguirem-se àquelas cenas, outras ainda mais terríveis em que via «Leonor perdida de bêbada. Rindo devassadamente, friccionando as pontas dos seios nus, levantando as saias, oferecendo-lhe o sexo, colando-lhe à sua boca, ansioso e húmido... Doido de pavor, ele quisera evitar esse beijo terrível»⁵²⁶. O autor dramático mediante tais visões tentou acomodar o sentimento que o deixava febril, defendendo-se para que suporte as visões, as cenas, divide Magda escamoteando-lhe a alma. E buscando uma forma de razão acreditou ser «a verdade simples; (...) ele nunca tinha desejado a sua filha, quem ele desejava hoje era uma mulher – por uma coincidência pouco vulgar, mas em todo o caso perfeitamente natural – reproduzia no seu rosto as feições da morta»⁵²⁷.

A nossa interpretação é por ele confirmada quando conclui que, se conseguisse provar tal racionalização a si mesmo, «a obsessão terminaria»⁵²⁸. Luís Monforte entregava-se às atividades dos jovens como se estivesse curado da dor lancinante da perda de Leonor e cada vez mais Magda lhe convinha nos excessos de sua relação amorosa. No entanto, ao «estreitar o corpo nu de Magda, *sujava a memória de Leonor*»⁵²⁹, não podendo assim protagonizar, com a esposa, todas as formas de amar que lhes era costumeira. Precisava livrar-se de ideias que o atormentavam como se livrar da obsessão daquele corpo e destruí-lo. Ele que «poluira para sempre o fantasma

⁵²⁴ *Ibidem*, p.286.

⁵²⁵ *Idem*.

⁵²⁵ *Idem*.

⁵²⁶ *Idem*.

⁵²⁷ *Ibidem*, p.287.

⁵²⁸ *Idem*.

⁵²⁹ *Ibidem*, p.289.

da filha»⁵³⁰ e o que deveria ser feito no simbólico (elaborar tal evento e desconstruir o componente incestuoso) é então planejado no Real – a morte de Magda.

Monforte, em meio a outras tantas alucinações, consegue sobrepor a cena de Carlos quando amava Leonor, que em seu passeio pela noite encontrava-se com Magda. Duplamente traído, ao confrontar-se com a exclusão provocada pelos diversos abandonos: Júlia – Leonor – Magda, sucumbe ao vazio afetivo e precipita-se no nada. Como já era pré-anunciado, Luís mergulha no poço e suicida-se.

4.2.2. Da idealidade à “Loucura”...⁵³¹

Não é o bastante lembrarmos que, no ‘Caso Sá Carneiro’, principalmente no referente à maneira de como se organizam as tensões entre o sujeito e o mundo exterior em suas personagens, há sempre uma situação conflituosa. De modo geral, é possível afirmar que, na maior parte das composições do autor, a visão de mundo se apresenta como uma névoa e a realidade está sempre envolta em mistérios. Apesar do excesso de brilho e do fantástico ocuparem muitos de seus espaços, seja na narrativa ou na lírica, a sua obra configura-se também como um depositário de grande insatisfação, lugar de um sujeito que se sente como um exilado, um estranho, vindo de outro *locus* ou indo para um outro, sem que as personagens de sua obra tenham muita noção de si e desse *locus* em que estão inseridos. Não raro, o mundo deles se constitui como um objeto de náuseas. O termo se reveste de um sinal negativo, muitas vezes, a partir das ressonâncias de uma separação entre o mundano e o espiritual, entre o baixo e o alto, entre o corpo e a alma, o sagrado e o profano.

Toda a escrita do autor de *Princípio* indica essa insatisfação com o Real, o que aponta para uma «procura de uma ‘idealidade’»⁵³² própria. Quando Woll explica o termo idealidade e que não se pode reduzir o conceito àquele fixo de ‘ideal’, afirma também, que o fato «não exclui que, para simplificar, se fale de ‘ideal’ na discussão de

⁵³⁰ *Ibidem*, p.290.

⁵³¹ Foi em relação à lírica que Dieter Woll comprovou a pertinência hermenêutica de atribuir importância decisiva à ‘idealidade’ na obra de Sá-Carneiro. Porém, acreditamos que interpretação idêntica possa emprestar mais valia à recepção das narrativas do escritor.

⁵³² WOLL, Dieter.,1968, p.12. Entende-se por idealidade, neste caso, conforme uma terminologia retirada de Hugo Friedrich por Woll: « (...) o conjunto daquilo que está na mente do poeta como ideal, mas que, por um lado, pela multiplicidade de aspectos e, por outro, pelo carácter indefinido das afirmações, não se pode resumir sob o conceito fixo e definido de «ideal»...».

um ou outro aspecto isolado da ‘idealidade’»⁵³³. Diante de uma realidade exterior à qual não se atribuiria qualquer valor, o artista buscaria, como «única forma de existência digna de ser vivida», a «evasão para o mundo ideal da arte»⁵³⁴, onde se encontraria o «substituto para uma vivência perfeita que é negada ao homem (...), porque o homem está preso aos limites da realidade»⁵³⁵.

Ao se descobrir entre o Real e o ideal, surgiria o desejo de um voo sempre para o alto, em busca de um destino, um patamar essencialmente oposto ao universo que se conhece, posto e pensado muito além do espaço e do tempo. A este movimento associar-se-ia o que o crítico alemão chama de um motivo central da lírica de Sá-Carneiro, e que estendemos às suas narrativas: «o motivo do voo de grandes alturas», o qual teria lugar quando o escritor se imagina como «uma ave soberba», a se elevar «nas alturas do céu»⁵³⁶. Ou mesmo quando Woll se refere à certa «ânsia de subir»⁵³⁷, que caracterizaria alguns dos poemas do autor, nos quais se veria o desejo de «transpor os limites da experiência humana normal e de atingir um estado psíquico que torne possível uma experiência supra-real»⁵³⁸. A esta, podemos ainda associar a loucura, uma espécie de «sintoma do estado de espírito supra-real»⁵³⁹, o qual se identifica, por sua vez, à própria dispersão, uma «vivência de embriaguez»⁵⁴⁰, em que o Eu do poeta, e aqui acrescentamos do escritor-novelistas, «espalha-se para além de todos os limites»⁵⁴¹.

Nesse tipo de extensão de tais características na narrativa do autor, encontramos respaldo em Fernando Cabral Martins ao destacar o papel da ampliação, na obra do poeta português, caracterizando-a como «ampliação das sensações da realidade», o que se daria através «da imaginação, do delírio ou da ultra-sensação»⁵⁴², em uma articulação entre «desejo, sonho e impossibilidade»⁵⁴³.

José Carlos Seabra Pereira, por sua vez, em um artigo publicado na revista *Colóquio-Letras*, na década de 90, falaria em como a obra de Sá-Carneiro seria tocada

⁵³³ *Idem.*

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 24-25.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 196.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 137.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 100.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p.203.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p.105.

⁵⁴² MARTINS, Fernando Cabral, 1994, p.171.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 170.

por uma «inquietação espiritual»⁵⁴⁴, que faria o poeta se voltar para a exploração «do universo psíquico» e para a busca de certa «transcendência espiritual»⁵⁴⁵. Na perspectiva de Seabra Pereira, o poeta seria o sujeito «convicto de uma grandeza singular», de uma «vocação» e de «potencialidades extraordinárias», que se ligariam à ideia de uma «sagração para a atividade artística»⁵⁴⁶. Tais convicções, entretanto, teriam, como contrapartida, na dinâmica das tensões próprias à obra do poeta, a constatação de um «malogro», o «reconhecimento raso do fracasso»⁵⁴⁷. Transpomos, mais uma vez, tais características para a narrativa, uma vez que também as realizações textuais desse modo literário a nosso ver, vêm recheadas desses quesitos da ordem do emocional e do psíquico.

É nesse cenário de quase delírio, de perda da realidade que inserimos a novela “Loucura” e o seu protagonista Raul Vilar, um escultor a quem o narrador faz um epitáfio, temendo que esse caia no esquecimento. A personagem é descrita pelo amigo como alguém de um temperamento lábil, ora irritadiço e irado, ora tranquilo e doce. A essas características, muitas vezes, acrescenta-se um estado de embriaguez que irrompe na personagem, quando a mesma se imbuí de uma cólera imprevista, como conta o narrador: «Fora o caso que uma tarde, à saída das aulas, Raul se pusera a sovar, sem mais nem menos, um pobre entezinho enfezado e raquítico – o melhor aluno da turma, por sinal»⁵⁴⁸.

Na referida novela, o narrador já inicia a história com a morte da personagem principal, «um grande escultor», que mereceu vários artigos de exaltação a sua obra. Ao relatar, primeiramente, como conheceu o artista, notamos uma relação com outras narrativas de Sá-Carneiro, visto que, à primeira vista, parece haver um distanciamento, um mal estar, uma certa rejeição por parte do narrador ou do protagonista, independentemente do que as personagens tenham em comum. Não foi diferente com Raul Vilar, uma vez que o narrador, após tecer-lhe grandes elogios ao descrever-lhe a morte, conta como foi o seu relacionamento um tanto distante quando se conheceram: «Nos primeiros tempos foram bem frias as nossas relações; coisa alguma anunciava nelas uma grande amizade futura»⁵⁴⁹. Depois, tece comentários sobre as características

⁵⁴⁴ PEREIRA, J.C. Seabra, 1990, p.171.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 172.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 173.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 174.

⁵⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.148.

⁵⁴⁹ *Idem*,.

do protagonista e sua «embirração» e a reciprocidade desses sentimentos, essa relatada mais tarde pelo próprio Raul.

Figueiredo critica desapiedadamente a obra *Princípio* sobretudo “Loucura”, quando aponta:

O primeiro livro de novelas de Sá-Carneiro não passa assim de um diamante em bruto, de uma obra frustrada. A mocidade de seu autor, a sua maneira, tão portuguesa, de tomar consciência dos problemas por uma espécie de sexto sentido, de intuição fulgurante, desacompanhada, porém do dom de os aprofundar pela «lógica da razão», e, sobretudo, certo pendor folhetinesco, incompatível com a poesia em que depois foi grande e, mesmo com a novela psicológica, tinham de lhe dar fatalmente as características que, de facto, tem: as de um requisição contra a condição humana, elementar, seco, infantil por vezes, mas nunca destituído de autenticidade – tão dilacerante, tão evidente, que nem mesmo a má literatura a consegue encobrir⁵⁵⁰.

Discordando de Figueiredo, optamos por apreciar essas obras que, embora possam parecer incipientes como é próprio das primícias literárias, nos surgem como essenciais para compreender a narrativa do autor. Por um lado, achamos injusto o emprego da expressão «diamante em bruto» e a referência à sua obra como algo que «frustra», uma vez que ela já mostra um diamante nem tanto lapidado, mas bem mais que um cascalho-mineral, já emitindo brilhos e com um alcance psicológico digno de ser considerado, dada a pouca idade do autor de *A Confissão de Lúcio*. Por outro lado, concordamos com o mesmo estudioso de Sá-Carneiro, quando confere à sua escrita uma autenticidade inegável «tão dilacerante, tão evidente, que nem mesmo a má literatura a consegue encobrir»⁵⁵¹.

O mesmo estudioso continua a analisar *Princípio*, atribuindo aos suicídios, que o escritor obsessivamente confere às suas personagens, principalmente a característica de «suicídio-espetáculo», em uma alusão ao suicídio «escolhido por Cabreira», amigo e parceiro literário de Sá-Carneiro. Indo mais além em sua apreciação, o biógrafo observa que por esse motivo há em *Princípio* «finais de acto de discutível gosto»⁵⁵², citando um excerto de “Loucura”:

⁵⁵⁰ FIGUEIREDO, João Pinto., 1983, pp. 88-89.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p.89.

⁵⁵² *Ibidem*, p.87.

(...) Com todo este ruído os creados desceram de tropel... Sentindo os passos, Raul, saiu da sua abstracção, ululou um uivo despedaçador... apanhou o frasco... emborcou-o... bebeu dum trago todo o seu conteúdo. Quando os creados entraram no atelier, viram-no contraído no estertor de uma agonia horrível, convulsionado nas dores cruciantes do seu peito, dos seus intestinos queimados, arrepanhados pelo líquido corrosivo.⁵⁵³

O mesmo estudioso continua a sua crítica, dizendo nesse excerto: «o fim-de-festa deixa de ser ultra-romântico para se converter em dramalhão do Príncipe Real em *grand-guignot* puro»⁵⁵⁴. E deixa-nos uma pergunta: valeria a pena «insistir nestas ingenuidades» justificadas pela juventude do autor?

Enquanto o crítico opta pela negativa, acreditamos em uma releitura diferente de *Princípio*, especialmente a novela citada, até porque a entendemos dentro do espírito da época. Afinal, o que se poderia esperar de um jovem escritor senão os «afloramentos» de uma «filosofia do desânimo» pela «lógica dos sentimentos», embora tal não acontecesse com Camilo e Antero como sugere Figueiredo?

Para além disso, nossa interpretação vem respaldada nas influências que envolveram o ‘Caso Sá-Carneiro’ e levando em conta não mais os simples traços obsessivos apresentados, mas também uma estrutura neurótica presente em algumas personagens.

Portanto, em que pese tratarmos da histeria na obra sá-carneiriana, nos aprofundamos um pouco mais na instalação desse traço da neurose obsessiva⁵⁵⁵ presente na personagem de Raul Vilar, analisando o seu quadro clínico. Para tal, entendemos ser importante esclarecer o perfil do neurótico obsessivo. Geralmente, este apresenta estados estuporais de estranhamento, vivências de despersonalização, desrealização e até delírios, tendo como resultado o sofrimento de um gozo insuportável. Em um quadro neurótico tão acentuado, muitas vezes o diagnóstico diferencial entre neurose e psicose pode apresentar dificuldades. Tornou-se necessário, assim, ir para além dos elementos fenomenológicos que são localizáveis tanto na clínica das neuroses como na das psicoses.

⁵⁵³ *Ibidem*, pp. 87- 88.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p.88.

⁵⁵⁵ KAUFMANN, Pierre., 1996, pp.358-359: «Em 1926, isto é, mais de 30 anos após ter feito da neurose obsessiva (Zwangsneurose) uma afecção autônoma ao lado da histeria, freud continuava a considerá-la «sem nenhuma dúvida, o objeto mais fecundo e mais interessante da pesquisa analítica».(...) «Ela vem do latim *obsideo*, que significa «ocupar um lugar» (daí a ideia de assediar e de investir), para designar uma ideia ou uma imagem que se impõe ao espírito de maneira incoercível e inexpugnável».

A nossa proposta continua sendo a utilização do material de “Loucura” no intuito de ilustrar a dinâmica do funcionamento da neurose obsessiva enquanto entidade clínica, tomando emprestado o testemunho da personagem da obra que elucida o funcionamento de tal estrutura existencial. A nossa preocupação, como já foi enunciada neste trabalho, foi a de buscar elementos que alimentassem a configuração dos contornos da neurose obsessiva, sem com isto procurar refletir a estrutura clínica, uma vez que não temos acesso ao *Sujeito*⁵⁵⁶.

Assim, procuramos trabalhar especialmente esse texto como uma metáfora teatral e, dessa forma, consideramos quatro atores: (a) Sujeito morto; (b) Objeto para o desejo; (c) O outro; (d) A morte. Nesse sentido, iremos caracterizar a posição ou colorido desses quatro intervenientes.

4.2.2.1. Sujeito morto

Começamos por nos referir à primeira ‘personagem dessa peça’: o sujeito morto. De fato, o neurótico padece de uma paixão relacionada à justificativa de sua existência. É ele quem apresenta a mais aguda experiência da causa fundamental de seu ser. A finitude o atormenta, a diferença que o outro presentifica o perturba, a falta o angustia, o confronto o imobiliza. Para preencher esse vazio em que ele mesmo consiste, algumas vezes chega a inventar uma boa causa para se defender. Observemos que o discurso inicial de Raul Vilar, recheado de críticas e contestações, nos parece apontar para uma posição de alteridade, em que ele se põe a queixar, a questionar os valores instituídos. Entendemos ser mais um dos sintomas da neurose que tem por finalidade evitar a castração (interdição). A fim de não se deparar com a verdade, com o Real, o confronto com a tal castração, ele se põe a postergar o encontro com a ‘morte’. Raul Vilar não se sente preparado para um enfrentamento com o próprio destino. Dada essa impossibilidade, ele racionaliza, justificando-se via um discurso aparentemente lógico, convincente:

– Eu não sofro só por isso, não... Ontem arranquei um cabelo branco. É a velhice... ou «fim» que se anuncia... Viver para morrer... Ah! Como é horrível... como é horrível... O tempo caminha com uma velocidade tão grande que, num segundo, avança um segundo; num minuto, outro minuto; numa

⁵⁵⁶ O itálico é com a finalidade de dar maior ênfase ao sujeito a ser interpretado.

hora, outra hora. É abominável!... Vai-nos destruindo a cada instante... ininterruptamente... inexoravelmente...⁵⁵⁷.

Na neurose obsessiva, em função de sua dinâmica, não há algum encontro possível: nem com o significante e nem pelo significante, isto é, ele não se satisfaz com o objeto e sequer pela palavra – o mundo é vivido como vazio e inútil. Por bloquear a manifestação de seu desejo (via inibição, adiamento, evitação), o seu vincular-se à vida é empobrecido, ritualizado. Ele abdica desde logo de sua função desejante como estratégia de anular, de antemão, tanto o ganho como a perda. Com tal funcionamento, ele acaba por manter o desejo enquanto algo impossível.

Enfatizando mais alguns aspectos correlacionados à organização estrutural da neurose obsessiva, podemos afirmar que a fenomenologia que envolve tal estrutura existencial é tão abundante quanto a de caráter histérico. Nela, encontramos o lugar do gozo vivido como algo que proporciona uma satisfação em excesso e que se revela traumática, causando assim um movimento paradoxal de fuga e atração, de medo e desejo. Existe ainda uma tendência à indefinição que se traduz no sintoma da dúvida ou da oscilação; uma autocensura acentuada; ideias obsessivas como desejos, tentações, impulsos, reflexões, ordens ou proibições e adiamentos. Nota-se uma emergência acentuada da angústia quando algo sai do controle previsto e desejado.

É provável encontrarmos um movimento constante no sentido de rebaixar um desejo ao nível de um mero pensamento. A atividade pensante toma a característica de ruminação, guardando uma acentuada função de vigilância. Tal ocorrência encontra-se na primeira fase de Raul Vilar, visto que o seu desejo, a sua função desejante estava mortificada – o que pode ser observado na crítica que a personagem faz ao amor, ao casamento, bem como em outros momentos de afâniasse (apagamento fugaz do desejo), momento estes em que ele se vê entediado, apático face ao pulsar para a vida, o viver de fato. Veja-se a título de exemplo o seguinte passo:

- Tudo isso são idiotices... o amor? PF... Mas que vem a ser o amor? Uma necessidade orgânica nada mais. Para obrar, podemos-nos servir de um vaso de louça; para *amar* precisamos de um recipiente de carne... O Dante, o Camões zarolho... Bolas!...Patetinhas alambicados, imbecis versejadores... Tu, provavelmente, meu patarata, não foges à regra geral: vais para aí a lusco-fusco, dizer mil banalidades a qualquer burguesinha sensual e camafeu.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 140.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p.150.

No começo da narrativa, Raul via-se frente ao desejo e suas confrontações mediante um discurso racional, levando-o a praticar o desapossamento do impacto da morte imaginária. Observamos que, no início do relato sobre a vida de Raul, não havia objeto para o seu desejo, o que nos levou a crer num esquivar próprio do obsessivo no confronto das seduções do convívio social. Comprovamos isso, quando o narrador, em uma certa manhã, ao falar-lhe de grandes livros e famosas personagens, sobretudo os amores que se tornaram célebres, tem como resposta este surpreendente descaso sobre o assunto, partido de Raul:

Na verdade, os 20 anos de Raul haviam decorrido sem uma página de romance. Nunca o sorriso de mulher viera iluminar a sua mocidade. Sem mãe, não tinha relações. Muita vez, para o distrair, tentei carregar com ele para qualquer «reunião familiar». Nunca o consegui. Dizia-lhe:

– Meu caro, todos nós temos um ideal. O meu, não te digo qual é. Se o confessasse, deixaria de ser ideal... Todavia, afianço-te que nele não há nenhuma mulher... não há mesmo ninguém, senão eu. Sou um bicho do mato... Ah! Não sentir ninguém perto de nós... fazer só o que a nossa vontade exige... Parece impossível que se ame a vida familiar... a família! Que náusea!...⁵⁵⁹

Um olhar do ponto de vista literário, mostra que o sentimento aflorado em Raul Vilar é semelhante ao de um escultor da era modernista, próximo dos ideais orfaicos e de seus mentores, como o nosso escritor e o amigo Fernando Pessoa. Também o protagonista de “Loucura”, nesta cena da novela mostra-se avesso à sociedade enquanto instituição, desejando chocar o seu amigo e os demais com a sua abjeção perante o casamento ou qualquer «relação familiar», dizendo que lhe «repugna a vida familiar». E completa: «Eu não quero ser feliz... Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades!...»⁵⁶⁰.

4.2.2.2. Objeto para o desejo

Neste cenário em que analisamos o sujeito morto, aludimos já à segunda ‘personagem’ – o objeto para o desejo. O presente item trata-se do objeto Pequeno ‘a’, que atende à função desejante e que, em sua errância na tentativa do reencontro com as

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p.151.

⁵⁶⁰ *Idem*.

coordenadas de prazer originais, elege objetos substitutos que ilusoriamente trariam a satisfação almejada. No caso, atribuímos à personagem Marcela a função de objeto para o desejo do neurótico obsessivo Raul. Isto porque no sujeito obsessivo nos deparamos com uma *spaltung*⁵⁶¹, a nível do pensamento, onde encontraremos uma metonímia constante, a qual irá de uma afirmação no primeiro tempo (eu amo Marcela, eu quero Marcela) a uma negação no segundo tempo (eu não quero Marcela, eu quero é a modelo... ou seja, eu quero a Luísa). As coisas, para ele somente, se sucederão no terceiro tempo (eu realmente quero e amo Marcela!):

- E eu?... eu não amo?... Ah! Ninguém sabe como a amo... Contudo...
- Compreendo o seu pensamento, interrompi-o:
- Um caso fortuito, Uma embriaguez momentânea perfeitamente explicável e natural...
- Ela é tão bonita... tão bonita – balbuciava sem ouvir.
- Ó homem, fizeste-te Otelo à última hora? – continuei. – Tu, demais a mais, se bem me recordo, consideravas dantes o ciúme como a maior estupidez humana...
- Nesse tempo não a amava; hoje amo⁵⁶².

Como o texto acima descrito aponta, o desejo é dividido de modo a ter que fazer a travessia de sua afirmação para a anulação, e é somente após isso que ele se manifestará expressando realmente o seu contorno. E de tal forma que Raul se põe a buscar uma prova convincente da verdade de seu amor. Foi necessário o contraponto da vivência erótica com a modelo, colocando em risco a continuidade da relação com Marcela, para que ele alcançasse o significado real do sentimento amoroso por ela. O que nos faz pensar que é somente após a perda que alcançamos o valor e significado real do objeto perdido, visto que *a priori* não o temos.

4.2.2.3. O outro

A terceira ‘personagem’ desta cena é o outro, aqui em sua função de alteridade⁵⁶³, proporcionando ao sujeito que se coloca no lugar de morto a interlocução

⁵⁶¹ Divisão do psiquismo, cisão.

⁵⁶² SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 187-188.

⁵⁶³ Alteridade: Fato ou estado de ser Outro; diferiçãõ do sujeito em relação a um outro. Opõe-se a identidade, mundo interior e subjectividade. O Outro não pode ser dito num sentido. Não há uma explicação gratuita que o defina de imediato. Ele é o grande Outro da linguagem, que está para a linguagem como o Dasein está para o ser: aí - estar/ser-aí, eis a natureza do Outro, que se interpõe como terceira entidade em toda a dialéctica ou diálogo. O Outro é, pois, aquele ser fantástico que se agita dentro de mim. É o Outro do desejo como inconsciente.

necessária para que ele aceda a uma outra posição, mais condizente com a realidade de vivo que ele é. O narrador ocupa o lugar de espectador no jogo de aparências, em que pese exercer a função mediadora do outro, visto que é através do seu olhar que seguimos o caminho de Raul. Assim, logo no início da novela, o narrador declara ter sido o maior amigo do protagonista e revela não haver pessoa alguma mais competente que ele para falar a respeito do escultor, alertando para o cunho psicológico da obra, que justificaria mediante a «evidência de todos os elementos que possam servir de base para o estudo de uma singularíssima psicologia: que possam tornar compreensível a incompreensível tragédia de uma alma, explicar um inexplicável suicídio»⁵⁶⁴. Segundo o narrador – o *outro*⁵⁶⁵ de Raul Vilar, este apresenta traços de um neurótico obsessivo, o que se pode notar em quase toda a fala do *mediador*⁵⁶⁶, nos vários momentos em que ele tece considerações acerca do olhar que deposita sobre o amigo, como no exemplo seguinte:

Pensava, tornava a pensar nesse estranho carácter; queria percebê-lo, mas não o percebia por maiores esforços que o fizesse, e como a sua personalidade continuava a ser para mim um enigma concluía. É um louco, de uma loucura desconhecida e muito bizarra, porém...

Loucura? Mas afinal o que vem a ser a loucura?... Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de loucos...⁵⁶⁷

Para se pensar o conceito de outro (*autre*), necessário se faz desenvolvermos o conceito de grande Outro (*Autre*), para evitarmos que se confundam os dois conceitos que possuem uma grafia diferenciada apenas pela letra maiúscula do grande Outro. O Outro (grande Outro) faz referência ao Outro Absoluto, mítico, não barrado e, portanto, não assujeitado à castração. É de ordem mítica, já que se trata de uma ideia que faz referência à plenitude e, na realidade, não há Outro que não seja barrado. *A posteriori*, a descoberta que se sucede em relação ao que ocupa tal lugar/função, é que ele está assujeitado à castração e também nesse ponto, revelando-se ser barrado. Já o outro (*autre*), faz referência a essa posição de alteridade que alguém ocupa enquanto interlocutor, referência de contraste, diferença ou distinção. Na contribuição lacaniana,

Por isso o Outro é o verdadeiro dado inicial e não o sujeito. Lacan introduz a escritura do Outro em oposição ao outro, que é simétrico do eu imaginário.

⁵⁶⁴ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.188.

⁵⁶⁵ O itálico é nosso.

⁵⁶⁶ O itálico é nosso. Mediador aqui é o outro, o narrador.

⁵⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 167.

o *autre* diz respeito à condição de outro barrado, castrado, em oposição ao *Autre* que se apresenta como absoluto, fora da castração, imaginariamente. Podemos concluir então que, no texto analisado, o narrador ocupa a tal posição de *autre*.

4.2.2.4. A morte

O conceito de Real em Lacan poder-nos-á auxiliar no esclarecimento dessa personagem que representa a morte, a última dessas ‘personagens’. O Real nos remete ao deserto de sentido, não sendo possível esperar dele vínculo ou articulação. Ele não se reduz à unidade e não alcança a condição de universal. Não forma conjuntos e se apresenta enquanto cortes, partes sem o todo. É irreduzível à lógica, barreira imóvel ao Simbólico, não submetido às seduções do Imaginário. Sua aparição faz correlação à emergência da Pulsão de Morte, a qual denuncia o esquitejamento do significante, reafirmando assim que de fato não há significantes para A Coisa Freudiana (*Das Ding*). É necessário esclarecer que a pulsão de vida, ao contornar o objeto, acaba por instituí-lo enquanto objeto pequeno ‘a’, causa para o desejo. No segundo tempo de tal circuito pulsional, após a instauração do gozo, temos aí a emergência da pulsão de morte, acionada pelo Real, denunciando o equívoco do movimento, que sempre é de uma apropriação que fracassa. Logo, trata-se frequentemente de um encontro faltoso, o qual remete o sujeito à castração.

Na trama de “Loucura”, há um pensamento que o protagonista desenvolve, o desapossamento como morte imaginária, ou seja, a elevação ao máximo do sentimento de morte, potencialização da angústia gerada pela finitude. Podemos dizer que se trata de uma espécie de obsessão de defesa em relação ao risco de emergência da castração, a qual poderia ser atribuída ao estranho caráter do artista, um sujeito que, desde muito novo, tinha ideias esquisitas, duma esquisite sinistra. A comprovar esta ideia de morte, encontramos as notas do diário do escultor, que, evocando aliás um *topos* do Decadentismo, mostram ideias em que a recusa da vida é manifesta de tal forma que, procriar para ele, era um tanto cruel, era gerar desgraçados.

Portanto, nesse capítulo, procuramos enfatizar que “Loucura” foi trabalhada como uma construção metafórica, envolvendo as quatro ‘personagens’ enunciadas acima. A título de ilustração, localizamos no texto alguns excertos que comprovam nossa interpretação. No que se refere ao primeiro item ou a ‘personagem’ – Sujeito

morto – relebramos aqui algumas características atribuídas ao protagonista nesse cenário pela esposa Marcela:

- Não sei o que ele tem... Há uns tempos para cá, anda triste... muito triste. Tenho-o interrogado. Dá-me sempre respostas evasivas: que o deixe, que é imaginação minha, que não tem nada, ou antes que os seus nervos se ressentem do calor excessivo... Ah! Mas através das suas palavras, transparece claramente a sombra de um cuidado... Ele tem qualquer coisa, asseguro-lhe⁵⁶⁸...

A esposa de Raul oferece mais dados que podem incluir o escultor no quadro de Sujeito morto quando revela:

(...) começa às vezes com umas divagações tão extraordinárias! Olhe, ainda anteontem me perguntou, sem mais nem menos, se eu me queria suicidar com ele nessa mesma noite, morrer feliz nos seus braços!... «Brincas», murmurei, «mas com essas coisas não se brinca...» «Pelo contrário, falo a sério», retorquiu. (...) Um calafrio percorreu todo o meu corpo. Ele acrescentou: «Não queres... não me compreendes... És como toda a gente... Tens amor à vida... Lastimo-te⁵⁶⁹...

Como podemos ver, embora a percepção de Marcela não enfatize a posição de morto enquanto situação em que se busca estar ao abrigo da castração, longe da posição de desejante, afastado do risco que é viver, acaba por ressaltar a ideia de morte de uma forma literal. Mesmo não se tratando disso, essa contribuição da esposa indica que Raul tinha na verdade presente a ideia de morte que ainda não havia passado ao sentimento de morte, que é o que caracteriza verdadeiramente o suicidógeno. Entretanto, a esposa chega a confessar ter medo do escultor.

Observamos um perfil de neurótico obsessivo e de uma labilidade afetiva (também traço de histeria) quando o narrador o descreve: «Raul era dotado de um bizarro carácter: ora alegre; ora falador – sem poder estar um minuto calado – , ora conservando-se largo tempo silencioso, imerso em profunda meditação»⁵⁷⁰ e descrevia seus possíveis ‘surtos’:

Por coisas insignificantes, assaltavam-no às vezes terríveis cóleras: lembro-me de que um dia, só por não querer adoptar uma opinião sua, me atirou um insulto obsceno, acompanhado de um pesado tinteiro de vidro que, se me acertasse, podia

⁵⁶⁸ SÁ-CARNEIRO, p. 172.

⁵⁶⁹ *Idem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, pp.148-149.

muito bem dar cabo de mim. Mas as suas cóleras logo abrandavam, a chorar pedia perdão⁵⁷¹.

Muitos momentos sugerem e até mesmo reforçam, dentro de uma idealidade do escultor, possivelmente a sua labilidade histórica, presente em tantas outras personagens de Sá-Carneiro. Encontramos, assim, sentimentos reveladores, como o asco pela humanidade desvelada em muitas partes dessa obra clamando uma humanidade que fosse inteligente, poderia, enfim, acabar com os homens, o que para ele seria uma ventura suprema e evidenciadora de uma superioridade. Retomando a segunda ‘personagem’ – Objeto para o desejo – que para Raul é Marcela, observamos uma correlação entre corpo, carne e mármore, um triplo dilema em que o escultor mescla os seus sentimentos e canaliza seu desejo, o que nos possibilitou notar no seguinte excerto:

A estátua que Raul actualmente cinzelava, era Marcela. Aperfeiçoava-a para o amor e – sem pensar na pedra – pensava agora só na sua carne; mármore ardente, palpitante... Imaginava, ensinava-lhe requintes de volúpia. Ela de bom grado se prestava a todas as suas fantasias⁵⁷².

Imaginando a modelo (Marcela) como uma estátua, logo, imóvel e fria (lembra a rigidez cadavérica) não lhe ameaçava com a possibilidade do desejo insatisfeito. Enfim, era como um objeto para o desejo e sua decorrente decepção. Mas a ameaça de um futuro em que tudo se deterioraria, isso sim era uma sombra que o atormentava, como o próprio Raul lamenta:

– Hoje sou novo... Marcela é nova... somos belos... Os nossos corpos, esbeltos flexíveis... Os nossos lábios ardentes; os nossos órgãos vigorosos... (dos nossos corpos brota a vida... (...)) Mas Amanhã... Amanhã... Terrível! Seremos velhos... a carne amolecida, já não desejará a carne; (...) diante de um corpo encarquilhado e frio, eu recordarei esse mesmo corpo quando ele era fogo... mármore que ardia...⁵⁷³

Os dois amantes seguiam a sua saga, uma vez que Marcela (modelo e esposa) o aceitava incondicionalmente, até que surge Afrodite, sua obra tão importante como Álcool. Uma nova modelo que a princípio ficaria na condição de espelho para o escultor, passa a ser uma fonte de prazer intenso. O caso é descoberto, o escultor alija a

⁵⁷¹ *Ibidem*, p.149.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 164.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 176.

modelo de sua vida, mas cai no descrédito de Marcela. Depois de algum tempo abandona novamente a sua arte e o narrador aponta: «Percebi que fora para se entregar exclusivamente ao mármore divino do corpo de Marcela»⁵⁷⁴. Aqui temos o que se constitui numa estratégia do obsessivo de falicizar, via escultura o corpo da amada. Tentativa de preencher as lacunas presentificadas pelo Real através da significação fálica – que outra coisa não é senão a busca presente no funcionamento de Raul, na criação da obra-prima. A escolha de tal profissão pode ser acionada pelo sintoma de fabricar objetos, domados, submetidos ao significante (esculturas) com a função de preencher todos os intervalos, o vazio que o Real coloca em cena, a fim de apagar a verdade da falta-a-ser, de negar a divisão subjetiva.

Construir a obra-prima é querer tudo englobar, materializar o todo que é identificado ao falo poderoso, porta de acesso para o suposto gozo absoluto. Entretanto, é o Real que sempre acaba com a festa e, no momento de realizar tal fantasia, há a afãniase, revelando que o absoluto e inatingível predomina sobre a realidade em sua condição insatisfatória e precária, ‘não toda’. Surge então a angústia e fica-se no que Freud chamou de mal estar na civilização. É a detumescência do desejo, ou seja, a falta que se instala, a falta-a-ser.

A terceira personagem dessa nossa montagem teatralizada – O outro – que aqui consideramos o narrador, a todo o tempo dialoga com o protagonista, na maioria das vezes, com o tal papel de alteridade já enunciado, sugerindo-lhe o que fazer ou advertindo-lhe de como deveria ter agido face às circunstâncias. Uma passagem de “Loucura” ilustra bem a questão acima e acaba por levar Raul, um avesso à causa literária, às peças teatrais veementemente, resiste a assitir a obra do amigo. Depois de muita insistência do último, cedeu aos seus apelos, aceitando o convite, resultando daí uma das mais belas apreciações sobre as artes da escrita e da escultura, ao fazer uma analogia de ambas:

– Meu amigo – confessou o escultor –, já não penso o mesmo sobre a literatura. Considerava-a dantes como uma futilidade, apenas digna dos espíritos fracos. Hoje compreendo que laborava num erro. A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas: tu fazes almas. *Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes faríamos vida*⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁷⁵ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.155.

Entretanto, Raul completa com o tom de sua negatividade: «Felizmente é impossível»⁵⁷⁶. Afinal, aquele que outrora encontrava nos seus impulsos naturais motivo de regozijo, agora nega a própria natureza. Segue-se o desfecho trágico, com a tentativa do protagonista de desfigurar a sua esposa, para provar o seu amor, e, impedido de realizar o seu intento, opta por dar fim a sua existência com o suicídio.

Tal qual em outros textos de Sá-Carneiro, “Loucura” confirma a condição de inadaptação própria do artista, muito comum, aliás, entre os poetas do fim do século dezenove. Caracteriza-o a figura do sujeito que repudia a sociedade, daquele que não aceita a vida tal como ela é. Na obra do autor, percebemos, como já dissemos, um jogo intertextual, envolvendo Raul, Cesário de *Amizade* ou Luís Monforte de “O Incesto”. Um dos casos mais curiosos dessa similaridade na obra do autor está presente no excerto em que o narrador comenta o suicídio do protagonista de “O sexto sentido”, sobretudo porque “Loucura” antecede tal novela:

Foi pelo Natal desse ano de 1904 que Patrício Cruz se suicidou em Rilhafoles, depois de várias tentativas, apesar de toda a vigilância. Descobrira com efeito – nunca se apurou como – que a sua *operação* não passara de uma comédia.

A notícia impressionou-me deveras, tanto mais que supunha Patrício curado da sua bizarra mania, próximo a sair do manicómio.⁵⁷⁷

Relativamente aos textos sá-carneirianos, ressaltamos aqui uma diferença no desenrolar da trama: o protagonista Raul deixa-se envolver por certo idealismo, focaliza-se numa nova perspectiva, fazendo da matéria uma forma de manifestação ilusória de uma verdade espiritual mais essencial. O gozo da vida do corpo, que outrora era forma de desprezo aos limites impostos pela sociedade, passa a ser associado ao mundo que se quer negar, em nome de uma vivência de outra ordem. Antes era o gesso, a estátua de pedra, um prenúncio de um silêncio que mais tarde o viria calar.

Revela-se, então, ao mesmo tempo, uma «desvalorização do universo físico»⁵⁷⁸, do que pode ser chamado, concordando com José Carlos Seabra Pereira, de universo da

⁵⁷⁶ *Idem.*

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 180.

⁵⁷⁸ PEREIRA, J.C. Seabra, 1990, p. 172.

«imanência fenomênica»⁵⁷⁹, e uma valorização negativa do humano, em um processo que será orientado por certa «cultura do artificial»⁵⁸⁰. A vida, por um lado, passa a ser subordinada à arte, que se torna, conforme as palavras de Dieter Woll, a possibilidade de «realização de um grau de existência superior»⁵⁸¹. A natureza, por outro lado, antes representada pela mãe⁵⁸², passa a ser repudiada. Quando se manifestam mais fortes as separações entre a realidade e a fantasia, entre o material e o espiritual, solidifica-se a absoluta necessidade de transcendência do espaço no mundo, como testemunhamos na personagem Raul Vilar.

4.2.3. Os matizes d' O Sexto Sentido

À semelhança das duas novelas anteriores de *Princípio* que optamos por focar, “O Sexto Sentido” segue uma linha comum, tanto no que se relaciona à tentativa de verosimilhança, que nos parece ser uma busca de Sá-Carneiro, quanto na substituição de seu intento, se o mesmo é frustrado e também inverosímil, o que se apresenta recorrente em seus textos de estreia e persevera em toda a sua obra. Percebe-se ainda, em sua escrita, um fascínio pelo velado, pelo subentendido, pelo obscuro, como se pode notar nesta narrativa logo em seu início, na voz do narrador: «No fim desse jantar de anos a conversa recaíra sobre as ciências ocultas»⁵⁸³. [O narrador dá, então, voz ao Doutor Gouveia que após dissertar sobre o hipnotismo⁵⁸⁴, o faz também sobre «o sexto sentido» que levaria todos os humanos a saberem o que os demais semelhantes pensavam]:

Com efeito – dissera com fumaças de sábio – cada pensamento, cada acção, cada palavra, provoca uma vibração que se propaga nas camadas aéreas tal como as ondas luminosas, eléctricas ou caloríficas. [Depois de teorizar sobre os resultados de quando se lança uma pedra às águas, provocando ondulações, analogiza tal situação com a palavra]: Pois bem: quando se *arremessa* ao ar com uma palavra, com um pensamento, acontece o mesmo. O ar é o meio propagador por excelência. É nisso exatamente que repousa o princípio da telegrafia-sem-fios. Ao homem falta apenas o órgão de recepção e percepção das ondas aéreas. Esse órgão é o do “Sexto Sentido”⁵⁸⁵.

⁵⁷⁹ *Idem.*

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 171.

⁵⁸¹ WOLL, 1968, p. 79.

⁵⁸² Eis mais um trecho do discurso de Raul, antes do que entendemos como a peripécia da trama: «Ah!, meu caro, como são imbecis todas estas hipocrisias; frutos dos eternos preconceitos, da educação totalmente errada duma espécie que se envergonha da sua mãe: a Natureza...» (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 164).

⁵⁸³ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 198.

⁵⁸⁴ Acreditamos que se trate da Hipnose na época discutida e aplicada por Joseph Breuer e Freud.

⁵⁸⁵ *Idem.*

A personagem do Doutor Gouveia acredita que já exista «um crepúsculo em todos os cérebros, mais desenvolvido nalguns, o que explica os fenômenos provados da transmissão do pensamento. O homem que já vê, ouve, gosta, cheira e apalpa – muito brevemente sentirá»⁵⁸⁶. A nova teoria nomeada assim pelo Doutor Gouveia, estava em pauta em 1909, ano do lançamento dessa novela “O Sexto Sentido” quando, fora da ficção, Sigmund Freud discutia a hipnose e sua validade na interpretação psicanalítica, que acabou por ser substituída pela «Associação livre»⁵⁸⁷.

Carlos Braz Saraiva, quando trata do assunto em seu livro *Turbulências*, especialmente no capítulo “Hipnose e Psicanálise”, cita o alerta que faz Eugênio Monteiro sobre

(...) os perigos das demonstrações teatrais, de espectacularidade e sensacionalismo desmesurados, poderem concorrer para uma colagem da hipnose aos exorcismos e outras práticas de curandeiros. Num estilo de esclarecimento científico, expurgado, pois, de conotações ocultistas ou paranormais, o hipnólogo aborda os estados variáveis da mente, desde a fisiologia aos métodos de indução ao transe hipnótico⁵⁸⁸.

O mesmo autor esclarece que «no campo da psiquiatria, a hipnose está intrinsecamente ligada às origens da psicanálise»⁵⁸⁹ e ilustra a sua posição, reportando-se aos primeiros estudos sobre o emprego da hipnose na cura da histeria, comentando o famoso caso tratado por Breuer e *a posteriori*, por Freud, colocando em pauta os sintomas de Anna O.:

Uma rapariga de 21 anos, tolhida no leito, de olhos semi-cerrados e ar desconfiado, deparou-se-lhe um quadro clínico complexo, cujas queixas iam dos pés à cabeça: visão turva, pernas imóveis, pescoço paralisado, insensibilidade do braço direito, alucinações visuais, períodos de perda de fala e de vozeares estranhos, sintomas que sugeriam o diagnóstico de histeria⁵⁹⁰.

No entanto, Gouveia nos instiga a uma mirada nos estudos que Freud fez sobre a Telepatia (a qual o pai da Psicanálise não aprofundou); e é o próprio que adverte:

⁵⁸⁶ *Idem.*

⁵⁸⁷ «Método que consiste em exprimir indiscriminadamente todos os pensamentos que acodem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho, qualquer representação), quer de forma espontânea». J. Laplanche/ J. – B. Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, 1983, p.71.

⁵⁸⁸ WOLL, Dieter., 1968, p.12..

⁵⁸⁹ *Idem.*

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pp. 61- 62.

Atualmente, quando se sente tão grande interesse pelo que é chamado de fenômenos ‘ocultos’, expectativas muito definidas serão indubitavelmente despertadas pelo anúncio de um artigo com esse título. Não obstante, apresso-me em explicar que não há fundamento para tais expectativas. Nada aprenderão, deste meu trabalho, sobre o enigma da telepatia; na verdade, nem mesmo depreenderão se acredito ou não em sua existência⁵⁹¹.

Freud interessou-se pelo assunto em dois escritos acerca deste tema: quando escreveu “Psicanálise e Telepatia” em 1921 e em “Sonhos e Telepatia” escrito em 1921 e 1922. O primeiro trabalho do médico vienense sobre tal tema não foi publicado em vida, apesar de diversas ideias nele contidas terem sido articuladas em outras publicações anteriores. Para ele, não havia uma teoria aceitável que explicasse adequada e convincentemente as manifestações desses fenômenos, embora os defensores da Telepatia fossem convictos e almejassem a confirmação das ocorrências, sustentando suas posições mais numa crença sem base empírica ou científica. Opinou também que ainda transcorreria muito tempo para que se chegasse a uma teoria satisfatória e aceitável para explicar tais fenômenos.

No texto, que é objeto de nossa interpretação, há alguma coincidência entre as impressões de Freud e a recepção das ‘teorizações’ do Doutor Gouveia porque, ao que parece, os seus ouvintes nada valorizaram de seu discurso, como podemos ver no seguinte excerto:

As palavras do Doutor não obtiveram mais do que um sucesso medíocre e, de ocultismo, a conversa deslizou para teatro (...). Apenas um conviva – depois da tirada do Doutor – ficara pensativo, concentrado e triste; ele, que habitualmente era expansivo e alegre. Passando-se ao salão, onde foi servido o café, esse conviva – Patrício Cruz, o primoroso contista – acercou-se do Doutor Gouveia e, durante toda a noite, os dois conversavam isolados⁵⁹².

Todavia, em que pese a observação de Freud, a conversa parece ter causado um grande impacto em Patrício Cruz, conforme o narrador aponta: «Ora, foi precisamente desde aí que eu notei uma grande mudança no pobre Patrício»⁵⁹³. Este tipo de alteração significativa em seu comportamento e que o narrador, ao exaltá-la, vai demonstrar como uma das principais defesas do Eu, o *isolamento*⁵⁹⁴, pois o protagonista afasta-se dos

⁵⁹¹ FREUD, Sigmund., 1996, p.209.

⁵⁹² SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 198-199.

⁵⁹³ *Ibidem*, p.199.

⁵⁹⁴ O *itálico* é nosso.

amigos, inclusive do narrador, mostrando uma atitude irreconhecível: «O seu ânimo galhofeiro tornou-se sorumbático: dantes odiava a solidão; agora, fugia de todos os amigos – de mim próprio, aquele cujo convívio mais lhe agradava»⁵⁹⁵.

O fato que mereceu uma atenção mais próxima dos estudos telepáticos em “O Sexto Sentido” de *Princípio*, assinalou o narrador:

Passaram-se três meses sem que lograsse pôr os olhos em cima do meu amigo. Uma tarde, justamente quando lhe escrevia uma carta, entrou-me pela casa a dentro – o cabelo em desalinho, o olhar vago e brilhante. Com um sorriso irônico desfechou:

– Vim... para te poupar o trabalho dessa carta. Logo que a começaste escrever, saí de minha casa precipitadamente, para não ta deixar concluir...⁵⁹⁶.

Após ser questionado pelo amigo, que o achou com aparências de um louco, fazendo-lhe confidências que se fazem a um «único amigo sincero, agora eu o sei – aquilo que resolvera guardar para mim só...»⁵⁹⁷ acaba por confessar-lhe que possui o tal «sexto sentido» sobre o qual o Doutor Gouveia discorrera naquele jantar em que os três haviam participado. E, demonstrando um traço histérico reconhecido na exacerbação com que se negava a loucura e afirmava possuir o tal dom – «o sexto sentido», tentava acalmar o nosso narrador estupefato com a excitação de Patrício Cruz:

– De novo te afianço: por enquanto não estou doido! *Possuo o sexto sentido*. Um órgão se desenvolveu no meu cérebro sou o «homem perfeito», o precursor das gerações futuras!...[e diante do sorriso forçado do amigo que lhe dava os parabéns por julgá-lo feliz – provavelmente em face de tanta empolgação, continuou]:

– Ah! Ah!... – riu numa gargalhada estrídula – como te enganas... como tu te enganas!... A minha angústia é horrível! Ouve e pasma: Havia anos já que sentia num recanto ignorado do meu cérebro como um pequeno músculo palpitando continuamente. Julguei um tumor, um tubérculo a formar-se, e lembrei-me até de consultar um médico. Mas, no meio de minhas ocupações, esqueci-me de tal e esqueci-me mesmo da estranha palpitação. Era também muito frequente em mim pensar numa coisa de súbito, e essa coisa acontecer – pensar, por exemplo na rua, que encontraria um determinado indivíduo, e encontrá-lo; pensar que um director de certo jornal me pediria um artigo e achar em minha casa uma carta com esse pedido⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵ *Idem*.

⁵⁹⁶ *Idem*.

⁵⁹⁷ *Idem*.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p.200

O desejo de singularidade, de ser único, a busca da perfeição e do absoluto não são peculiares apenas da obra lírica sá-carneiriana, mas estão presentes nas personagens de sua narrativa, como se pode constatar na fala de Patrício Cruz: «(...) O «sentido» que o doutor anunciara, o órgão novo de que já havia vestígios em alguns indivíduos, em mim, caminhava para a perfeição completa!...»⁵⁹⁹. Na confidência ao amigo, foi relatando fatos em que o «sexto sentido» em vez de torná-lo rei do mundo «enquanto fosse eu o único a possuir tal sentido. Saberia tudo, e os outros nada saberiam! Penetraria no íntimo de todos!»⁶⁰⁰. Patrício Cruz, ao que parece, referindo-se sempre à conversa com o Doutor Gouveia, falava da Telepatia, o que ficou comprovado quando começou a narrar os dissabores que esse dom, já de imediato, começara a lhe causar ao experimentá-lo. Junto à capacidade de saber ler os pensamentos das pessoas, também lhe surgiu a empatia, quando se permitiu sentir as emoções tanto de amargura, quanto de desolação e de abandono, como ele mesmo expressa ao amigo narrador:

Não queria *sentir*, mas *sentia* (...). Todo o mundo sofria, eu sofria por todo o mundo!...Vês... vês como isto é horrível!?... Eu nunca amei, amo, por todos os amorosos; nunca tive fome, tenho fome por todos os famintos! Sofro, enfim, eu só, os tormentos de toda a humanidade!... Avalias agora o martírio da minha existência? É monstruoso, aterrador... Depois, quantas decepções: eu, que me julgava estimado por muitos, que depositava inteira confiança em certos amigos, soube que todos eram amigos falsos, miseráveis hipócritas – excepto tu, excepto só tu!...⁶⁰¹

Freud sugeria que um interesse por parte dele nesse tipo de ocultismo pudesse não ser prejudicial à Psicanálise, até porque essa disciplina científica já sofrera o mesmo tratamento desdenhoso por parte da Ciência oficial; mas Freud se reservava um tempo para um estudo mais metucioso na compreensão da Telepatia. É possível ainda que, à luz das poucas investidas do médico de Viena nessa nova teoria, Patrício Cruz não estaria utilizando a Telepatia com a lógica, que toda ciência ou teoria que se propusesse a ser ciência, adotaria. É de outra ordem o ocultismo em que a personagem de “O Sexto Sentido” mergulha de maneira obsessiva, projetando nele todo um traço neurótico próprio, sem o verdadeiro distanciamento que as ciências propõem. Daí, envolver-se com as pessoas com as quais experimentava tal ‘teoria’, passando a fazer parte do

⁵⁹⁹ *Ibidem*, pp.200-201.

⁶⁰⁰ *Idem*.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p.201

sofrimento das mesmas e, desse modo, não conseguindo voltar à realidade anterior às suas ideias. Podemos atestar nossa pressuposição ao interpretarmos a personagem Patrício Cruz, citando Freud quando respondeu às solicitações daqueles ‘ocultistas’ à adesão da Psicanálise:

As numerosas sugestões que ocultistas nos fizeram de que deveríamos cooperar com eles, demonstra que gostariam de tratarmos como meio pertencentes a eles, e que contam com o nosso apoio contra as pressões das autoridades exatas. Sequer, por outro lado, tem a psicanálise qualquer interesse em sair do seu caminho para defender essas autoridades, pois ela própria se coloca em oposição a tudo que é convencionalmente restrito, bem estabelecido e geralmente aceito⁶⁰².

Num breve percurso pela Telepatia, o pai da Psicanálise chegou, nos casos que ele estudou em seus pacientes, à conclusão de que

É impossível que a adivinha⁶⁰³ pudesse saber que esse homem – nascido no dia referido – teria uma crise de envenenamento por lagostim, nem que ela pudesse ter logrado tal conhecimento a partir de suas tábuas e cálculos.[E conclui com o que entendemos ser a sua posição sobre a Telepatia.] Entretanto, isso estava presente na mente de quem a interrogou⁶⁰⁴.

Freud afirma ficar mais claro o entendimento do fato ocorrido se «presumirmos que o conhecimento foi transferido dele para a suposta profetisa»⁶⁰⁵ por meio desconhecido no qual se desse a transmissão de pensamento.

A insistência de Patrício Cruz em afirmar que não estava doido, que ainda não estava doido, pareceu-nos ser uma defesa também do Eu, negando o que parecia iminente no jeito desvairado com o qual abordou o amigo em sua casa e assim descrito pelo narrador: «Num desvairamento avançava para mim com os punhos cerrados. Os seus olhos chispavam. Confesso, tive medo»⁶⁰⁶. Por um momento, ele se acalmou, para depois, de repente aos gritos afirmar que sua mãe iria morrer, abandonando o chapéu e partiu para a rua correndo, «correndo sempre...»⁶⁰⁷.

Patrício Cruz acabou num manicômio e tentou por várias vezes o suicídio, como também assassinar o médico que, segundo o seu «sexto sentido», pretendia dissecar o

⁶⁰²FREUD, Sigmund, Vol. XVIII, 1996, p.190.

⁶⁰³ Freud chamava adivinha a quem utilizava a telepatia com os seus pacientes.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p.195.

⁶⁰⁵ *Idem*.

⁶⁰⁶ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 202

⁶⁰⁷ *Idem*.

seu cadáver. Espera por uma sumidade que o tentará curar através da sugestão: «anestesiá-lo e durante o desmaio, *extrair-lhe o órgão do sexto sentido*»⁶⁰⁸.

Desta forma, a personagem desta novela de *Princípio*, tal como as demais dessa mesma obra, permite aflorar questões psíquicas, como observa Maria da Graça Carpinteiro:

Todo o mundo de *Princípio* se afasta das vias do normal, explorando rebuscadamente tudo quanto vai contra elas, tudo quanto nelas introduz uma ruptura. Ruptura estreitamente ligada à obsessão da loucura que aí se afirma e instala abertamente⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ *Idem.*

⁶⁰⁹ CARPINTEIRO, 1960, p.13.

4.3. Céu em fogo: a chama da estética

Manhã tão forte que me anoiteceu

Mário de Sá-Carneiro

Após revisitarmos *Princípio*, livro de narrativa breve, com o qual o nosso escritor do Primeiro Modernismo português se inscreveu na literatura, não sem antes apresentar alguns ensaios de menor repercussão, consagramos nossa atenção às novelas de *Céu em fogo*. Sabemos ter ele se debruçado nessa obra com um cuidado esmerado, arriscando-se a um preciosismo tal que nela depositou grande expectativa.

Maria Aliete Galhoz ao prefaciar a edição de *Céu em fogo* – em Oito novelas de Mário de Sá-Carneiro⁶¹⁰ – inicia a sua apresentação do livro com a seguinte epígrafe ou subtítulo «*Formalismo, invenção e real na novela de Sá-Carneiro*», e é a mesma autora que explica o nosso título ao introduzirmos as narrativas que escolhemos desse livro do escritor português: «(...) tem uma preocupação de gosto, um ar de certo luxo estético de que dificilmente podia privar-se em qualquer tipo de apresentação sua, pessoal fosse, ou literária»⁶¹¹.

Por outro lado, Clara Rocha comenta que a insatisfação de Sá-Carneiro com o que ele chamou de dispersão estética em todos estes *-ismos de Orpheu*, estendeu o seu espírito criador a outra experiência literária, dessa vez, focando o fantástico, referindo-se a *Céu em fogo*. Esta experiência traduz-se no investimento onírico que o nosso escritor fez e dos efeitos de uma estesia em que ele mergulhou, fazendo de seu inconsciente linguagem.

Maria da Graça Carpinteiro fala de uma esfera em que o escritor não explica fatos e ao dá-los

como inexplicáveis supõe para eles uma esfera à parte, além do racional e do lógico. Esfera que vai ser o terreno natural das novelas a cujo conjunto foi dado o título significativo de *Céu em fogo*, novelas em que o mundo real estoira por

⁶¹⁰ GALHOZ, Maria Aliete ao prefaciar as *Obras completas de Máriode Sá-Carneiro*, Lisboa, Edições Ática, s/d., p.7.

⁶¹¹ *Idem*.

todos os lados e onde a vida inteira obedece a uma lei inexorável. Aquilo a que, à falta de designação mais precisa, se convencionou chamar Mistério⁶¹²..

Esta designação de Mistério dada ao conjunto das novelas é curiosamente um dos títulos dessa obra sá-carneiriana, funcionando este como um espelho, um polo catalizador, que reflete a proposta de todas as demais. Tanto isto é verdade, que Carpinteiro esclarece que este título «quase poderia ser um nome de conjunto, pois um forte traço de união liga entre si todas as páginas»⁶¹³.

Céu em Fogo, em todas as suas oito novelas, mostra esse mistério, uma unidade em que o fantástico e o onírico estão presentes. Vislumbramos ainda que, com um olhar mais atento, entre as veladas *nuances* desse desconhecido, o nosso escritor deixa vaziar o seu encantamento pelas grandes cidades europeias e, não raro, aparece uma personagem russa ou um insistente exaltar da beleza feminina no tocante ao físico e à sedução. Este livro surge envolvido em brumas e possibilita um conluio entre o amor, a morte, o fantástico e o fascínio pelo inexplicável. São estes temas que flutuam e pairam em toda a obra como ardência de uma fogueira em que as chamas matizam o intocável e a morte pontifica a ultrapassagem pelo fantástico.

Por todas essas razões inquietas, e por acharmos, como Carpinteiro, que há uma intertextualidade nesses escritos que modulam as mesmas características, escolhemos, das oito novelas, quatro que representam bem o todo: “A Estranha morte do Prof. Antena”, “Eu – Próprio o Outro”, “O Homem dos Sonhos” e “A Grande Sombra” Esta é a primeira narrativa e sombreia as demais como se, qual um grande guarda-sol, acobertasse o fantástico, a fantasmagoria, o absurdo, o que não se pode tocar, como bem claros ficam os ímpetus do Primeiro Modernismo português do qual o autor foi um dos fundadores. Fizemos o inverso, analisando por último essa novela, até porque dessa maneira tem-se a perspectiva que enunciamos e analogizamos com o ‘guarda-sol’.

⁶¹² CARPINTEIRO, 1960, pp. 17-18.

⁶¹³ *Ibidem*, p.18.

4.3.1. “A máquina do tempo” do Professor Antena

Do ponto de vista do inacessível, do fantástico ou do absurdo, haja vista ainda uma escrita modernista, a novela “A Estranha Morte do Professor Antena” expressa bem tais características quando, já no início, o narrador descreve a estranheza que envolveu o momento do ‘invisível atropelamento’. Lembrou-nos Lúcio, quando a personagem do discípulo do Professor-cientista se mune de coragem e descreve a sua versão para tão inolvidável fato. Citaremos o seu relato de como pareceu o ‘acidente fantasmático’ que levou o Doutor Antena à morte:

Esse automóvel-fantasma que, de súbito, surgira e logo, resvalando em vertigem, se evolara por mágica, a ponto de ser impossível achar dele um indício sequer, embora todas as diligências – e mesmo a prisão d’alguns chauffeurs que puderam entretanto oferecer álibis irrefutáveis – volveu-se logicamente matéria-prima ótima, demais a mais roçando o folhetim, para os diários, então, por coincidência, privados de assunto emocional⁶¹⁴.

O professor Antena, nome sugestivo para um cientista profundamente envolvido com o tempo e a finitude da existência terrena, é descrito pelo narrador e seu parceiro de experimentações, como alguém que possui um perfil no mínimo incomum, embora entre eles, naturalmente os mais próximos, fosse popular – «o seu rosto glabro, pálido e esguio indefinidamente muito estranho (...)»⁶¹⁵. Mais estranho ainda os sinais do suposto atropelamento, pois além dos ferimentos que pudessem de fato ser atribuídos ao terrível acidente «– outra ferida houve quase inexplicável: Uma ferida perfurante, cônica, a meio do ventre, que dir-se-ia feita por uma broca triangular, girando vertiginosamente a rasgar-lhe as entranhas com a sua ponta de diamante»⁶¹⁶.

Como lembramos ainda agora, o discípulo do professor, de forma similar a Lúcio, resolve contar a sua versão que, de tão fantástica, ocultara na época, porque sem dúvidas, levaria a pecha de louco; e somente agora justifica sua atitude: «Homem sensato, calei-me. A prova maior da sensatez está em ocultarmos a realidade dos factos inverosímeis»⁶¹⁷. Após rever todo o material do laboratório do professor e escritos esparsos (lembra o discípulo-narrador a bela memória de seu mestre, anotando coisas

⁶¹⁴ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.535.

⁶¹⁵ *Idem*.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p.536.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p.537.

mínimas), relata-nos a forma em que se deu o evento desastroso e fantástico, como se o Professor Antena tivesse viajado numa «máquina do tempo»⁶¹⁸, em busca de uma origem, no passado, a explicação da existência. Conclui que esta elucidação estava em cada um e no interior de si mesmo, chegando a um entendimento de fantasia como «(...) a *propriedade* mais misteriosa do homem e aquela que melhor o distingue dos outros animais, é o factor de qualquer coisa, visto que se restringe – e, *apoiadamente*, deverá ser factor de reminiscências»⁶¹⁹. Este excerto nos remete ao inconsciente freudiano, embora no decurso da novela, o discípulo do Professor Antena faça alusão a outras vidas e, ao final de suas conjecturas acerca daquelas reminiscências, conclua com o que antes apenas aludira. Vejamos a sua tese sobre elas:

Só podemos imaginar aquilo que vimos ou de que nos lembramos. Se vimos, a fantasia chama-se memória. Se apenas nos lembramos sem nos recordarmos de o ter visto – é nesse caso a fantasia pura.

*O homem que mais reminiscências guardou – será aquele cuja fantasia mais se alargará. Génios serão pois os que menos se esqueceram*⁶²⁰.

O narrador-discípulo ainda comenta que se aceite aquela hipótese que ele acredita «tão verosímil, imediatamente nos é lícito que antes de nossa vida actual, outra existimos»⁶²¹. As fantasias, para ele são as lembranças «vagas, longínquas, *veladas*, que dessa outra vida conservamos»⁶²². Em nosso entendimento, até porque a nossa interpretação dá conta disto, as fantasias, e estas reminiscências estão na penumbra de nosso inconsciente e que *veladas*, porque quase sempre censuradas pelo nosso super eu⁶²³, podem aparecer em sonhos, delírios, nas artes, no fantástico presente nelas. Freud explica a dinâmica do supereu, originalmente superego

O superego é para nós o representante de todas as restrições morais, o advogado de um esforço tendente à perfeição – é, em resumo, tudo o que podemos captar psicologicamente daquilo que é catalogado como o aspecto mais elevado da vida do homem (...) os conteúdos que ele encerra são os mesmos [da geração dos pais, não deles próprios, mas de seu superego], e torna-se veículo da tradição e de

⁶¹⁸ Expressão usada por Clara Rocha em *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, p.51.

⁶¹⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 546.

⁶²⁰ *Ibidem*, p.547.

⁶²¹ *Idem*.

⁶²² *Idem*.

⁶²³ Superego: uma das tópicas da dinâmica da personalidade criada por Freud cuja função é a de introjetar os valores, a ética do meio. É a instância também responsável pela censura.

todos os duradouros julgamentos de valores que dessa forma se transmitiram de geração em geração⁶²⁴.

Citamos literalmente o criador dessa tópica da personalidade, quando aponta: «o conceito de inconsciente batia havia muito nos portões da psicologia, querendo entrar. A filosofia e a literatura costumavam brincar com ele, mas a ciência não lhe encontrava um uso»⁶²⁵. Foi a Psicanálise que o abordou de forma sistemática ao demonstrar que as falhas de memória, as ações confusas e os atos falhados ou parapraxias não seriam «erros casuais, mas erros inconscientemente intencionais»⁶²⁶. É no inconsciente, caracterizado como ente atemporal, que encontramos a sede dos desejos inconfessáveis, das fantasias, dos fantasmas, do interdito e das lacunas. Freud, antes de dar uma explicação sobre o inconsciente, põe-nos uma pergunta: «Como devemos chegar a um conhecimento do inconsciente?»⁶²⁷. E responde que só teremos acesso às manifestações do mesmo, quando esse é transformado ou traduzido para o consciente. Ao esclarecer as contestações e as dúvidas da sua hipótese sobre «a existência de algo mental inconsciente, e de empregar tal suposição, visando às finalidades do trabalho científico (...)»⁶²⁸ observa que a sua proposição é *necessária e legítima*⁶²⁹. O criador da Psicanálise ao afirmar que dispõe de numerosas provas da existência de algo inconsciente justifica tal experiência:

Ela é necessária porque os dados da consciência apresentam um número muito grande de lacunas; tanto nas pessoas sadias como nas doentes ocorrem com frequência, atos psíquicos que só podem ser explicados pela pressuposição de outros atos, para os quais, não obstante, a consciência não oferece qualquer prova. Estes não só incluem parapraxias⁶³⁰ e sonhos em pessoas sadias, mas também tudo aquilo que é descrito como um sintoma psíquico ou uma obsessão nos doentes; (...). Podemos ir além e afirmar, em apoio da existência de um estado psíquico e inconsciente, que, em um dado momento qualquer, o conteúdo da consciência é muito pequeno, de modo que a maior parte do que chamamos conhecimento

⁶²⁴ FREUD, Sigmund, (1932-1936), 1996, p.72.

⁶²⁵ Apud, Mollon, Phil., 2005, p.5.

⁶²⁶ *Idem.*

⁶²⁷ FREUD, Sigmund, (1914-1915), p.171.

⁶²⁸ *Ibidem*, p.172.

⁶²⁹ *Idem.*

⁶³⁰ O conceito de ato falhado foi inventado por Freud. Na tradução inglesa, traduziu-se como *parapraxis* (parapraxia, em português). Os atos falhados são também conhecidos como lapsos (*lapsus* : escorregar, escapar) , *lapsus linguae* : erro accidental ao falar, que altera o sentido que se pretendia dar à frase e que é interpretado (por influência da psicanálise) como expressão de pensamentos reprimidos e que podem surgir, involuntariamente no discurso.

consciente, deve permanecer, por consideráveis períodos de tempo, num estado de latência, isto é, deve estar psiquicamente inconsciente⁶³¹.

Na interpretação que empreendemos, é excluída a ideia de ‘outras vidas’ sejam as passadas ou futuras e, dentro de nossa proposta, tentaremos responder com o mesmo argumento do Professor, tanto à pergunta que o seu discípulo lhe faz, quanto à resposta do cientista contada pelo narrador, ao utilizarmos as metáforas psicanalíticas:

– Mas como passaremos duma vida para outra vida, atendendo que numa conservamos reminiscências da anterior? [Ao que o cientista lhe teria respondido:] (...) tudo residiria numa simples adaptação a diversos meios. Os órgãos de nossa vida A, (...) ir-se-iam pouco a pouco atrofiando relativamente a essa vida; isto é *modificando*. Até que a mudança seria completa. Então dar-se-ia a morte para essa vida A.[Esclarece que esses órgãos se adaptariam a uma outra vida B e tornariam sensíveis a ela](...) nasceríamos para uma vida B⁶³².

O que entendemos dessas vidas A e B às quais o narrador se refere, seriam as diversas fases de desenvolvimento humano e nelas, podendo detectar a dinâmica da formação da personalidade e os possíveis desvios que nem sempre são patológicos, mas que podem evoluir para uma psicopatologia. Ao tentar comprovar «esta hipótese proposta»⁶³³, o narrador sugere que se busque dentro de nós «os fenómenos mais frisantemente misteriosos (...) olhemos os sonhos, a epilepsia [o que chama de inquietante] (...) que são uma morte temporária, um mergulho fora de nós?...»⁶³⁴. Essas reminiscências estão na vida interior, na penumbra do inconsciente, em estado de latência. Mas o próprio discípulo (o narrador da novela e que é um funcionário do cientista morto) revela o que aprendeu com ele: «Muitas vezes, quando sonhamos, temos a sensação nítida de que estamos sonhando, e, se o sonho é terrível, fazemos um violento esforço por despertar»⁶³⁵; esse esforço não é senão uma manobra do Eu que nos acorda.

Em nosso entendimento, o caso do Professor Antena espelha-se na Psicanálise no que diz respeito à perda da realidade na neurose, justificada pelo próprio Freud: «Podemos construir o processo segundo o modelo de uma neurose com o qual estamos

⁶³¹ FREUD, Sigmund. (1914-1915), p.172.

⁶³² SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 547.

⁶³³ *Ibidem*, p. 548.

⁶³⁴ *Ibidem*, p.549

⁶³⁵ *Idem*.

familiarizados⁶³⁶». Antes porém, ele discorre sobre o caráter da alucinação que atribui à psicose (e a perda da realidade) em sua tarefa aberta de remodelação de uma nova realidade: «(...) e isso muito radicalmente se efetua mediante a alucinação»⁶³⁷. De acordo com os indicadores que nos oferece o narrador da novela em questão, o seu Professor preferiu sondar o passado, como podemos constatar quando, ao se referir ao perfil do cientista, embora aluda às suas passagens, ainda que breves, pelo espiritismo, pelo magismo, o discípulo revela:

(...) orientou os seus trabalhos, por um rasgo admirável de lucidez, neste sentido novo: não tentar romper o futuro das nossas almas, além-morte – antes sondar primeiro o nosso passado, aquém-vida. Na realidade afigura-se mais lógico, mais *fácil*, e mesmo mais interessante, conhecermo-nos primeiro em Passado do que em porvir, já que ignoramos um e outro [e arremata nos remetendo à nossa interpretação à luz do inconsciente]: *O que foi deixou vestígios*⁶³⁸.

O que nos pareceu acontecer com o Professor Antena, foi o sofrimento causado por uma neurose que apresentava acentuados traços obsessivos percebidos na megalomania do poder, na determinação com a qual guardava o segredo e toda a estranheza que envolveu o seu projeto, a compulsão em construir algum dispositivo que o levasse à descoberta de suas origens, uma vez que ele queria encontrar a razão da existência humana no «aquém vida».

O desaparecimento da personagem e consequente morte podem ser interpretados como uma narrativa fantástica, pois ninguém assistiu ao seu pseudo atropelamento, suposta causa de morte. Contudo, podemos deduzir outras possíveis interpretações para este desaparecimento, como é o caso do efeito produzido pelo barulho simultâneo ouvido pela sua ‘empregada’ vindo de seu laboratório, possivelmente a explosão da «máquina do tempo» que ele construía. De forma a compreender o mistério que envolve a morte da personagem, servimo-nos de Lino Machado⁶³⁹, comentando a definição de Tzvetan Todorov, ao esclarecer a possibilidade de «duas espécies de interpretação» neste gênero de narrativa:

⁶³⁶ FREUD, Sigmund.,(1923-1924), p.207.

⁶³⁷ *Idem.*

⁶³⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, , p.545.

⁶³⁹ MACHADO, Lino, 1990, p. 61.

Fantástica é a narrativa que nos faz *hesitar* entre duas espécies de interpretação. Quando se produzem certos acontecimentos que parecem se deixar explicar pelas leis habituais que comandam o nosso mundo, ficamos em dúvida se haverá no final das contas, uma elucidação racional para os insólitos factos observados ou se eles serão a manifestação de uma outra realidade, de carácter sobrenatural, cujos mecanismos ainda permaneçam desconhecidos para nós⁶⁴⁰.

O narrador prefere explicar a morte do Professor, que o título da novela já anuncia como estranha, à luz da interpretação dada «pelas leis habituais que comandam o nosso mundo»⁶⁴¹, distanciada «de uma outra realidade de carácter sobrenatural»⁶⁴², fazendo crer a todos que o motivo do desaparecimento havia sido «um atropelamento banal»⁶⁴³. O discípulo resolve expor o fato dessa forma por receio de ser culpabilizado, mediante as suspeitas que surgem:

Como é que eu, o seu discípulo mais querido – hoje, meu Deus, o seu herdeiro – e a única testemunha da tragédia, não *vira* coisa alguma, não conservara sequer na memória um detalhe que pudesse identificar o automóvel que o esmagara?... (...) Eu protestava, é certo, com o horror do momento que me cegara. E essa razão teve que ser aceite. [E continuava a sua justificação:] Mas em verdade, apesar do meu nome impoluto, dos laços estreitos, filiais que me ligavam ao Mestre, não sei se suspeições teriam caído sobre mim, caso o atropelamento não fosse evidente. Evidente; entanto muito singular: pois além do crânio esmigalhado, das pernas decepadas, ferimentos *reais*, ainda que duma violência fenomenal – outra ferida houve quase inexplicável: uma ferida perfurante, cónica, a meio do ventre, que dir-se-ia feita por uma broca triangular, girando vertiginosamente a rasgar-lhe as entranhas com a sua ponta de diamante⁶⁴⁴.

O discípulo narra então como o Professor se isolou antes do evento dado como atropelamento, fazendo sigilo até mesmo para ele, auxiliar e herdeiro de suas pesquisas, não antes de lhe deixar um bilhete acompanhado de um lembrete mais severo « – «P.S. – Espera a cada instante notícias minhas, e corre logo que eu te avise.⁶⁴⁵»». Embora acostumado com as bizarras de seu Mestre, confessa que a carta lhe despertara muito interesse e curiosidade. Quando se apresenta para contar a sua versão, a verdadeira, lembramos mais uma vez Lino Machado quando, ainda citando Todorov, afirma: «Assim, no fantástico típico há uma oscilação entre esses dois extremos: O leitor não

⁶⁴⁰ *Idem.*

⁶⁴¹ *Idem.*

⁶⁴² *Idem.*

⁶⁴³ Sá-Carneiro, 2010, p. 537.

⁶⁴⁴ Sá-Carneiro, 2010, p. 536.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p.538..

sabe se aceita um esclarecimento natural para os eventos incríveis que a narrativa lhe apresenta ou se pressupõe a existência de nada menos que um universo irracional⁶⁴⁶». No caso do Professor Antena, para nós, seria um silogismo da ordem do sobrenatural o que se pode notar na revelação que o discípulo fez:

Agora dobrávamos uma curva estreita da estrada. Em volta de nós, um grande silêncio... Até que, ao longe, as badaladas dum sino aldeão marcaram as dez horas... E de repente – ah! o horrível, o prodigioso instante! – eu vi o Mestre estacar... Todo o seu corpo vibrou numa ondulação de quebranto... Ergueu o braço... Apontou qualquer coisa no ar... Um rictus de pavor lhe contraiu o rosto... As mãos enclavinharam-se-lhe... Ainda quis fugir... Estribuchou... Mas foi-lhe impossível dar um passo... tombou no chão; o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida cônica⁶⁴⁷.

O narrador assistia a tudo petrificado, numa «agonia de estertor» face ao que ele nomeou «mistério assombroso». Pareceu-nos que o discípulo, ao tentar descobrir as causas do espantoso evento o qual implodiu o Mestre, entrou nas alucinações do mesmo, que já vinha estudando as ausências provocadas por estados de sonho e de surtos epiléticos. Para o Mestre comentava: «Haverá porventura alguma coisa mais inquietante do que as visões reais – ou melhor: destrambelhadamente reais – que nos surgem nos sonhos, e de que os ataques de epilepsia, que são como que uma morte temporária, um mergulho fora-de-de nós?⁶⁴⁸».

O discípulo do Professor Antena faz toda uma teorização em torno daquelas ‘ausências’ com um bela fundamentação, mas dentro da doutrina espírita, ao longo de um discurso no qual se refere à condição da existência humana e a suposição que se faz de Inferno e Céu. Ele a atribui à uma «adaptação inconscientemente feita como hipótese duma verdade consciente sabida na outra vida e de que, nesta, tivéssemos conservado pálidas reminiscências»⁶⁴⁹. Entendemos que, embora a discussão tenha como base o espiritismo que esse cita várias vezes, a forma com que descreve os estados ‘psíquicos’ nos leva a crer que ele próprio também acredita no inconsciente à luz da ciência.

A novela “A estranha morte do Prof. Antena” foi ambientada no início do século XX, portanto, nada mais natural que o nosso protagonista sofresse as influências da terceira ferida narcísica da humanidade, ou seja, a descoberta do Inconsciente. A grande

⁶⁴⁶ MACHADO, Lino, 1990, p. 61.

⁶⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 541-542.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p.548.

⁶⁴⁹ *Idem*.

questão existencial ainda fervilhava na profusão de ideias finisseculares e do início do século. Era a grande inquietação dos cientistas, sobretudo do nosso cientista e professor protagonista desse texto. Entendemos que o que ele chamou de outras vidas, em que pese ele ter se referido à doutrina espírita, textualmente, eram sim as várias fases da vida psíquica e o inconsciente, ponto central delas. Aí encontramos as ab-reações, tais como os surtos alucinantes, o fantástico ou fantasmas, as ideias obsessivas que se manifestam nos gestos mais inverosímeis e que não raro chegam ao extremo da auto-destruição, ao se buscar a razão e a origem da existência. Enquanto os cientistas do passado e do presente vão além em suas pesquisas, perseguindo a resposta, o Professor Antena volveu às origens e acabou implodido pela «máquina do tempo» que ele mesmo criou. Julgamos que tal evento somente é possível se prescrutarmos o nosso inconsciente. Tanto isto é provável, que há teorias que tiveram sua fonte na Psicanálise como a Transpessoal, que teve início com Jung⁶⁵⁰.

Carl Gustav Jung pode ser considerado o maior expoente daquela proposta transpessoalista. Companheiro de Freud, tido como o preferido e destinado por esse a ser o seu substituído na continuidade da Psicanálise (e o teria sido, se não surgissem as divergências em suas posições). Jung enfatizou, de maneira insofismável, aspectos irracionais da psique, abordando e se apropriando daqueles que iriam além dos propostos pelo companheiro; em que incluíam o misterioso, o criativo e o espiritual como meios válidos, ou formas holísticas-intuitivas que o levariam a ser um dos fundadores da Psicologia Transpessoal. Esta teoria explica as intenções e objetivos do nosso cientista Professor Antena, uma teoria que, de forma similar, nos tempos atuais tomou o mundo (principalmente nos Estados Unidos da América, com Brian Weiss⁶⁵¹). Esse psiquiatra-psicanalista fez regressões à vidas passadas mediante exercícios que apelavam para o inconsciente dos indivíduos e, no presente, faz pela mesma via, progressões no futuro.

A título de ilustração, atestamos o fio condutor da teoria de Weiss à Psicanálise, transpondo para esta investigação, a sua resposta, quando perguntado se a sua teoria

⁶⁵⁰ Jung via a psique como uma interação entre os aspectos conscientes e aqueles inconscientes, com um permanente fluxo de informação entre ambos. O inconsciente não seria um mero depósito psicobiológico de tendências instintivas reprimidas. Ele seria um princípio ativo inteligente, que, em seu estrato mais profundo, ligaria o indivíduo à toda a humanidade, à natureza e ao cosmos.

⁶⁵¹ Brian L. Weiss MD é graduado em Psiquiatria na Universidade de Columbia e Yale Medical School, é presidente emérito de psiquiatria da Mount Sinai Medical Center, em Miami.

(sendo um psiquiatra de renome e trabalhando com o Inconsciente) entraria em conflito com a proposta freudiana:

Se quando falamos em psicanálise entendemos a intuição genial de Freud, não há nenhum conflito.[E explica]: Freud descobriu que a cura emocional ocorria quando a causa – o trauma – da doença psíquica era trazida à consciência e liberada por catarse, integrando-se em seguida ao que se sentiu e aprendeu. Quando temos a lembrança com emoção – o que chamamos de catarse –, a cura se dá mais rapidamente porque há compreensão de que se trata de algo que pertence ao passado⁶⁵².

Brian Weiss confirma Freud, quando observa que «a causa de nossos traumas está situada na infância»; mas complementa que 40% de seus pacientes precisam se aprofundar mais em seus inconscientes, indo mais além⁶⁵³ «em outras existências» para resolução de problemas do presente. Mostra-nos no que difere de Freud, uma vez que este «não considerava a existência de outras vidas». O psiquiatra e psicanalista americano não descarta a Psicanálise tradicional; e aponta que o seu método tem mitigado o sofrimento de pacientes que investiram durante muito tempo somente naqueles procedimentos freudianos.

Julgamos que as formas interpretativas de Weiss poderiam sustentar as ideias do Professor Antena. No entanto, em nossa interpretação acompanhamos Maria Aliete Galhoz e sua leitura de antecipação vanguardista em Sá-Carneiro, ao apresentar o conjunto de novelas em que “A estranha morte do Professor Antena” está incluída como

(...) uma das melhores criações que dentro da moderna literatura portuguesa se aproximam autenticamente duma orientação surrealista. Isto ao tempo que o surrealismo não tinha ainda nome de guerra mas existia desde há muito nas tendências da composição fantástica e ainda naquilo que do dadaísmo não foi pura deliberação de histeria calculada em frieza estética⁶⁵⁴.

⁶⁵² WEISS, Brian, 2000, pp.54-56.

⁶⁵³ Psiquiatra tradicional e ortodoxo, renomado, ao perder um filho aclimata o seu sofrimento, fazendo psicanálise e, a partir daí, aplica a regressão psicanalítica no consultório; foi então surpreendido e incrédulo, viu uma de suas pacientes verbalizar, ao nível do consciente, traumas de vidas passadas que indicavam serem a causa de seus medos, sonhos aterrorizantes, e surtos de ansiedade. Somente começou a acreditar quando a paciente, por repetidas vezes passou-lhe mensagens do "espaço entre vidas" que revelavam fatos verdadeiramente reais, acontecidos em sua família sobretudo notícias do filho morto. Nesta fase, que chamou de terapia de vidas passadas, ele foi capaz de curá-la, tal como a um enorme número de outros pacientes, tomando um rumo surpreendente e inovador em sua já brilhante carreira.

⁶⁵⁴ GALHOZ ao prefaciá-las *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Edições Ática, s/d., pp. 31- 32.

Neste enfoque, tomamos a voz do nosso cientista Professor Antena e realçamos:

Na existência actual não vivemos só nós. Entretanto, o único ser dotado de fantasia é o homem. Isto é: o homem é o único ente que guarda reminiscências, a única crisálida que se se lembra⁶⁵⁵.

4.3.2. Relação Especular⁶⁵⁶: Eu-próprio o Outro

O “regresso” de Mário de Sá-Carneiro a Coimbra marcou também o seu retorno ao Teatro-Arte, intensiva paixão de sua vida, desta vez não como autor, actor, tradutor e crítico que foi, mas Ele-próprio-Teatro.⁶⁵⁷

Manuel Viegas Abreu, *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*

Iniciamos a interpretação desta novela com uma epígrafe que relata a volta de seu autor a Coimbra, anos após a sua morte, em dramaturgia encenada, um evento apenas possível através da literatura e do teatro, as verdadeiras paixões de sua vida. Seria, caso pensássemos como o professor Antena, outra existência que Sá-Carneiro vivera, num cenário onde ensaiou estudar Direito e, não se adaptando, abandonou a Universidade mais antiga de seu país, regressando a Lisboa. Dessa vez, volta em uma peça de José Régio ovacionado pelos que poderiam ter sido seus colegas quando da primeira entrada na Universidade de Coimbra, como observa, com muita propriedade, Manuel Viegas Abreu, sintetizando a nossa percepção sobre o autor de *Dispersão*, face à vida e ao teatro, percepção esta que abordaremos mais profundamente em nossa conclusão. Ao relatar o que chamou de «sua segunda passagem por Coimbra» e a acolhida dos estudantes que aplaudiram a peça de José Régio *Mário Eu Próprio – o Outro*, explica tal aceitação: «Coisas da praxe... Ou da vida... que ele tanto amou,

⁶⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, 2010, p.550.

⁶⁵⁶ FAGES, s/d.,p.25:«Para Lacan: (Spéculaire) - relação especular: caracteriza a relação *imaginária no estádio do espelho*. Estádio do Espelho: (stade du miroir) estádio de um primeiro momento da infância em que o sujeito está frente à sua imagem e acaba por se identificar com ela».

⁶⁵⁷ ABREU, Manuel Viegas., 1990, p.17.

conforme tantas vezes disse, mas onde nunca se viu, a não ser, talvez, como personagem e cenário ou personagem-cenário de teatro»⁶⁵⁸.

Na verdade, a peça não retrata literalmente a novela que leva o seu nome acrescentado apenas de Mário, ou seja, *Mário ou Eu-próprio o Outro*. Passa-se num palco com um cenário feito para representar «uma água-furtada, com um postigo aberto para o telhado. Por este postigo entra o luar. Percebe-se, penumbra, uma cama de ferro à direita, uma porta no fundo, uma cadeira e uma mesa de pinho à esquerda»⁶⁵⁹. Neste ambiente, entra o ator que representa Mário e, depois de movimentar-se de maneira vagarosa, acende o candeeiro de petróleo, senta-se por algum tempo, começa de novo a andar e, num dado momento, para no meio do quarto e começa a declamar o poema “Fim”. Mário retira uma pistola da gaveta quando é surpreendido pelo Outro que o assusta. A peça então se desenvolve no diálogo de Sá-Carneiro e o Outro, sobretudo enfatizando a sua dispersão própria em direção ao seu Outro. Embora seja um passeio pela obra sá-carneiriana, não há dúvidas que foi inspirada em “Eu-próprio o Outro” de *Céu em Fogo*.

Esta, escrita na primeira pessoa, sugere que o narrador seja o próprio autor, mas interpretamo-la sempre, tendo em conta a personagem que ele encena. O texto é apresentado em pequenos trechos, com as datas indicando o dia e mês em que foram escritos. Nada obsta que não o inscrevamos na forma de diário, uma vez que percebemos as datas que antecedem cada excerto. Apresenta, porém, uma nova forma de narrativa que, possivelmente, o seu autor modernista quisesse incluir como um *plus* na nova obra. Notamos que ele data a primeira parte, escrita em Lisboa, com dia e ano; segue, nomeando à sua moda, o mês e o dia, não se esquecendo de colocar também a cidade em que escreve. Começa dizendo de si, depois se dispersa, no que Maria José Carpinteiro aponta: «Com *Eu-próprio o Outro* entramos plenamente no tema da *Dispersão* como de resto o título deixa prever»⁶⁶⁰. Do mesmo modo, nas obras sá-carneirianas já comentadas, a personagem *paira* entre uma tentativa de erguer-se como «um punhal d’ouro» – e um auto-rebaixamento a seguir «cuja lâmina embotou»⁶⁶¹. Tenta elevar-se, mas sequer se permite ser o que deseja. O excerto que dá continuidade à primeira frase que enunciamos acima, confirma essa nossa percepção:

⁶⁵⁸ *Idem*.

⁶⁵⁹ RÉGIO, José, 1980, p. 283.

⁶⁶⁰ CARPINTEIRO, 1960, p.19.

⁶⁶¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 521.

Sou um punhal d'ouro cuja lâmina embotou.
A minh alma é esguia – vibra de se enlançar. Só o meu corpo é pesado.
Tenho a minh'alma presa num saçuão.
Não sou cobarde perante o medo. Apenas sou cobarde em face de mim
próprio. Ai !se eu fosse belo...
Envergonho-me, de grande que me sinto.
Sou tão grande que só a mim posso dizer os meus segredos.
Nunca tive receios. Tive sempre frio.⁶⁶²

Nunca teve receios, mas teve frio e sempre. O frio continuado pode deixar o indivíduo inerte, como é comum nas conversas sobre o fantástico (os fantasmas), a iminência de deparar-se com o desconhecido sempre ameaçador. A seguir, no excerto que vem logo abaixo e datado de «novembro, 1.», ele nos deixa somente uma frase desse 'diário' a qual lhe fecha todas as possibilidades para a elevação que ele se propõe com tanto preciosismo: «As janelas abertas continuam cerradas»⁶⁶³. Perante esta novela, fizemos uso de várias metáforas psicanalíticas, como nos propusemos nos objetivos dessa nossa investigação e, por isto mesmo, transitamos por conceitos tais como: Inconsciente, Sujeito do Inconsciente, Eu (je e Moi), outro, Outro, sendo que muitos deles já foram utilizados em capítulos anteriores.

Cotejamos fragmentos desse texto, principalmente aqueles que possam ilustrar o que estamos enfatizando como elementos pertinentes ao campo da Psicanálise, começando por conceituar o que chamamos de metáforas psicanalíticas (dentro do *corpus* do texto, para melhor compreensão de nosso procedimento interpretativo) e, concomitantemente, os articulamos com excertos ao longo da narrativa “Eu-próprio o Outro”. No que se refere ao Eu, este é uma construção imaginária pela qual transita o Sujeito do Inconsciente, a partir de sua emergência no oceano discursivo. A fala acerca do Eu objetiva a si mesmo e para si mesmo, através de seus representantes. Esses múltiplos lugares-tenentes, em que se representa o Eu e por onde continuamente acaba por se perder, convergem para uma representação imaginária que o indivíduo oferta a si mesmo. Esse Eu do qual falamos é o sujeito do mundo, é também, o ‘eu penso’ da

⁶⁶² *Idem.*

⁶⁶³ *Idem.*

Filosofia clássica. Por ser sujeito do significado, está ligado a uma atividade intelectual de síntese, articulando os significantes entre si para configurar o mundo enquanto portador de sentido, de coerência, de lógica. Portanto, é o sujeito gramatical no enunciado, que usa o significado e que o articula com outros significados, visando ser compreendido. Apostar no Eu é estar investindo no campo das ilusões, pois ele não se estabiliza e prossegue sempre numa errância identificatória a despeito de sua busca de síntese. Observemos como a personagem da novela, em seu teatro íntimo, dialoga com esses vários conceitos de forma inconsciente:

novembro, 13.

É lamentável como me erro continuamente. Em mim e entre os mais.
Eu fiquei sempre, nunca fui – mesmo quando me perdi.
Às vezes ainda me decido a partir. E parto. Mas nunca venço a seguir. Se
não é por culpa minha – é por culpa dos outros, que me acenaram.
(...)
Só me é permitido ser feliz, não o sendo.⁶⁶⁴

O Imaginário, que é o registro por excelência para ele se articular, é inconsistente, facilmente solúvel e por isso inconstante. O Eu é por essas razões por demais inapreensível. Isso causado principalmente pela sua condição de captação especular, ou seja, sua relação imaginária que o liga ao *autre*⁶⁶⁵, ao Sujeito e ao *Autre* (Grande Outro)⁶⁶⁶. O Sujeito é o puro sujeito da enunciação, o sujeito dividido pelo surgimento do significante. Nele, não se sabe quem fala, pois ele aponta para o lugar do inter-dito e se manifesta entre-ditos. A Psicanálise dirige-se a esse Sujeito e não ao Eu. Trabalha-se com o Sujeito dividido e submetido ao Inconsciente e não com a construção imaginária que veicula uma ilusão de integração, de totalidade. O Sujeito não é aquele que pensa, mas aquele que deseja:

dezembro, 2.

É inacreditável!

⁶⁶⁴ *Idem.*

⁶⁶⁵ O *autre* enquanto próximo, semelhante numa posição de alteridade, favorecendo as identificações e referências do olhar alheio, para nelas se reconhecer.

⁶⁶⁶ O *Autre* (Grande Outro) é o Outro Absoluto, não barrado pela castração. Idéia mítica de plenitude. É também O tesouro de significantes, ou seja, a Linguagem enquanto Simbólico, no qual se é mergulhado após o nascimento. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – O Legado de Freud a Lacan*, 1996, p.385.

Quase todos se contentam consigo próprios – *bastam-se*. E vivem, e progridem. Fundam lares. Há quem os beije.

Que náusea! Que náusea! *Não se ter ao menos o génio de se querer ter génio!*...

Miseráveis!

dezembro, 30.

... E as janelas abertas, sempre... sempre fechadas...

Encalhei dentro de mim.

Nem me concebo já.

(...)

outubro, 13.

Afinal, é só isto: *sobejo-me*.⁶⁶⁷

Não é assim tão simples a constituição do Eu, apresentando-se como um primeiro conflito da existência humana. Lacan acrescenta alguns esclarecimentos acerca deste conflito, em seu trabalho “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”⁶⁶⁸.

Na ocasião em que formula sua teoria acerca do «Estádio do Espelho»⁶⁶⁹, Lacan nos introduz na temática, anunciando que nos encontramos em presença do primeiro drama da existência – a constituição do Eu, que é antes de tudo corporal. Ainda segundo Fages, a identificação primária da criança com sua imagem é a base das demais identificações. É uma identificação dual – reduzida a dois termos: o corpo da criança e sua imagem. Lacan a qualifica de Imaginária, porque a criança se identifica a um duplo de si mesma, a imagem que não é ela própria, mas que permite reconhecer-se. Assim, ela preenche um vazio, uma hiância entre os dois termos da relação: corpo e sua imagem. Essa relação dual é alienante, pois a criança não toma nenhuma distância em relação ao seu duplo, ela telescopia seu próprio corpo e o de seus semelhantes. O corpo do outro é tratado como um duplo seu. Assim, a criança vê um colega cair e ela começa

⁶⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 522-523.

⁶⁶⁸ LACAN, Jacques, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je *telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*” (Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse), Zurich, 17 de julho de 1949.

⁶⁶⁹ O Estádio do Espelho é uma expressão de Jacques Lacan, para designar um momento psíquico do desenvolvimento do indivíduo em sua evolução humana, no período entre os 6 e os 18 meses.

a chorar, como se tivesse sido ela a sofrer a queda. Tal fenômeno é designado pelo nome de transitivismo.

De um lado, o «Estádio do Espelho» constitui o advento de uma unidade e uma subjetividade cinestésicas⁶⁷⁰ que vêm permitir uma primeira experiência de localização do corpo. De outra parte, ele determina uma alienação, uma subjugação da criança a sua imagem, aos seus semelhantes, ao desejo de sua mãe.

Resumindo então, a criança não distingue realmente seu corpo do meio ambiente, mas entre seis e dezoito meses, ao identificar-se com a uma imagem que não é ela própria, acaba por reconhecer-se, por apreender a forma global (gestalt) de seu próprio corpo, como uma imagem exterior dele. Destarte, o sujeito em desenvolvimento, antecipa sua maturação.

Em termos esquemáticos, temos as seguintes fases do «Estádio do Espelho»: (a) a criança percebe a imagem de seu corpo (o braço por exemplo) como a de um ser real, de quem ela procura se aproximar ou apreender. Há aí uma confusão primeira entre si e outro (transitivismo), ou seja, «Logo de começo a criança reage como se a imagem apresentada pelo espelho fosse uma realidade ou pelo menos a imagem de um outro»⁶⁷¹. Aqui temos o assujeitamento da criança ao Imaginário; (b) a criança é levada repetidamente a descobrir que o outro do espelho não é um outro real, mas uma imagem, então «a criança cessará de tratar essa imagem como um objeto real, não procurará pegar o outro que estaria escondido detrás do espelho»⁶⁷². Aprende a distinguir a imagem do outro, da realidade daquele outro. Assim, como já dissemos, não busca mais atrás do espelho a presença de uma pessoa. Ela já faz a distinção entre a imagem e o outro; (c) Reconhece-se na imagem e, através dela, recupera a dispersão do corpo esfacelado numa totalidade unificada, que é a representação do próprio corpo, ou ainda nesta «terceira etapa, na qual a criança humana vai reconhecer esse outro como sendo sua própria imagem. Trata-se de um processo de identificação, uma conquista progressiva de identidade do sujeito»⁶⁷³. Esta imagem é estruturante para a identidade dela mesma, que, através da identificação primordial, opera como «o tronco de todas as

⁶⁷⁰ De cinestesia: (a) designação genérica para as impressões sensoriais internas do organismo que formam a base das sensações, por oposição às impressões do mundo externo, percebidas por meio dos órgãos dos sentidos; (b) impressão geral de mal-estar resultante de um conjunto de sensações internas não específicas.

⁶⁷¹ FAGES, J.B., *op. cit.*, s/d, p. 26.

⁶⁷² *Idem.*

⁶⁷³ *Idem.*

outras identificações»⁶⁷⁴. Ultrapassar vitoriosamente esta última etapa do espelho, quer dizer – integrar sua imagem a seu próprio corpo – é decisivo para a constituição do sujeito. Porém, uma ruptura pode se produzir na fase desta construção no reconhecimento imaginário, promovendo uma recusa da imagem e uma fixação no estado anterior ao estágio do espelho, ou seja, uma regressão para o estágio de corpo espedaçado.

Na constituição do Sujeito, não se trata de um simples e natural processo de maturação e muitas vezes ocorrem acidentes no percurso, os quais determinam a impossibilidade de sua constituição ou a condição de sua alienação. O Sujeito se constitui a partir de duas operações fundamentais: o estágio do espelho e a vivência edípica/castração. O Sujeito é o sujeito castrado, marcado pela separação e fadado à interdição (falta-a-ser). É o Sujeito da enunciação, o sujeito do significante, não é aquele que pensa, mas aquele que deseja. Ainda em se tratando da metáfora psicanalítica, o Édipo⁶⁷⁵ é o preço que pagamos para advirmos como Sujeitos de um discurso, sendo então obrigados a lidar com a falta, com a castração simbólica, com o recalque que faz com que a verdade do Sujeito jamais seja dita por inteiro, pois só através das formações do Inconsciente, algo da verdade desse mesmo Sujeito pode ser apreendido.

Juranville, em seu livro *Lacan e a Filosofia*, afirma que o Complexo de Édipo é um termo de Freud, o chamado «sonho de Freud»⁶⁷⁶, e que deve ser interpretado dessa forma. No entanto, ele desloca o foco da atenção do Complexo de Édipo para o Complexo de Castração. Para justificar tal deslocamento, explica:

(...) que é preciso sublinhar-lhe o sentido: o desejo, tal como aparece na estrutura do Édipo, não é a forma primordial do desejo do homem, inseparável da castração. A castração não é, em sua relação com o desejo, o que parece ser quando vinculada ao Édipo, e portanto, na neurose. (...) Logo, conclui-se que a castração no Édipo não se apresenta como o aspecto mais radical da Castração. Juranville vai sustentar a tese da necessidade de se fazer uma distinção entre o «desejo do homem e o desejo incestuoso pela mãe»⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ *Idem.*

⁶⁷⁵ A Psicanálise, em sua vertente atual, realiza uma leitura particular do Complexo de Édipo. A ênfase dada atualmente não mais privilegia a tragédia de Sófocles como sua questão maior. O ponto central da questão edípica é deslocado para o fato de ser ela uma relação que se funda na linguagem. Neste sentido, a vivência edípica acaba por se revelar como a condição imprescindível para se ter acesso ao Simbólico, para se construir o mito familiar. E, a partir disso, encontrar-se uma significação na estrutura do romance familiar, o qual passará a ser determinante, levando o Sujeito a prosseguir em sua existência.

⁶⁷⁶ JURANVILLE, 1987, p. 176.

⁶⁷⁷ *Idem.*

O Édipo produz como resultado a instauração do mito de que há um objeto para o desejo, bem como também a crença de que o gozo não é somente impossível, mas proibido. Aqui está a chave para entendermos a ideia da existência de um desejo incestuoso como sendo a essência do desejo no Homem.

Do ponto de vista simbólico, o Édipo possibilita a inserção do sujeito na linguagem, na lei, assegura a instalação da função desejante, a assunção dos ideais e suas funções correlativas ao sexo. Quanto à dimensão imaginária, ele define a constituição do Eu e a sua estrutura narcísica, ou seja, o seu caráter especular *euóico*. Então, a vivência edípica acaba por se revelar um fenômeno de ordem imaginária (fascinação ou captação especular na Consciência) do qual é necessário conhecer o registro simbólico que o organiza. O Édipo lacaniano é uma estrutura que rege a passagem do Biológico para o Erógeno, da Natureza para a Cultura. Lacan esclarece a sua percepção quando fala do Eu enquanto função de desconhecimento. Destaca a sua condição de alienação a partir de sua relação com o Imaginário. Nomeia, desta forma, sua realidade de sede de ilusões.

O narrador de “Eu-próprio o Outro” continua o seu processo de busca e certamente estará condenado à impossibilidade de vir a encontrar um significante único para representá-lo. Para se ter acesso à realidade de Sujeito, necessária se faz a presença de mais um significante. Haja vista o aforisma lacaniano: «Um significante é o que representa um Sujeito para outro significante»⁶⁷⁸. Mas o Sujeito não é aprisionável, ele está sempre a escapar de uma fiel tradução. Logo, o narrador não conseguirá fazer frente à condição de sujeito dividido, que a sua realidade neurótica lhe assegura. Desta forma, o abismo sempre se fará presente, lançando-o no mal-estar de não se reconhecer, sem a presença de um certo estranhamento. Ainda datado com sua característica, o autor escreve:

janeiro, 10.

Agora todas as noites nos encontramos. Largas horas passamos juntos.
Não sei quem é nem donde veio.
Comprendemo-nos mal. Nunca estamos de acordo. Instante a instante ele
me vexa, me sacode. Enfim, *me coloca no meu lugar.*

⁶⁷⁸ DOR, Joel, *Introdução à Leitura de Lacan – O inconsciente estruturado como linguagem*, Porto Alegre, Artes Médicas, 1989, p. 108.

Não pensa em coisa alguma como eu penso.
É todo doutra cor.⁶⁷⁹

Há uma heterogeneidade radical entre o Eu e o Sujeito do Inconsciente. O Sujeito não se reduz à realidade de si mesmo. O Sujeito é o puro sujeito da enunciação e é resultante do surgimento do significante. Portanto, se ainda sob o olhar laciano, quisermos esclarecer mais essas questões, podemos apontar que o significante surge num par como ele mesmo ilustra: «noite/dia», «homem/mulher», demonstrando que é um equívoco acreditar que o significante «atende à função de representar o significado»⁶⁸⁰, uma vez que esses mesmos pares são opostos.

Na filosofia clássica, tínhamos o conceito de Sujeito identificado ao de consciência, sede das representações psíquicas. A nomeação do Inconsciente por Freud rompeu com tal noção e evidenciou que o Eu não é Sujeito, mas sim assujeitado àquele Inconsciente, portanto, não é senhor em seu castelo.

O Sujeito constitui-se em função do Outro: o tesouro de significantes. O Sujeito advém pela ordem do significante, barrado do sentido, barrado de si mesmo. O significante expressa a configuração do Sujeito a partir de sua relação com outro significante. Torna-se desejante pelo assujeitamento do desejo à palavra, a qual é afixada pelos significantes do Outro. É o Sujeito do significante. Mas devemos esclarecer que estamos discutindo aqui questões lacianas, equivalendo lembrar que não há para Lacan sujeito do significado.

Como funções do Eu, teremos o controle da percepção e da mobilidade, o teste de realidade, a antecipação, a ordenação temporal dos processos mentais, o pensamento racional, o desconhecimento, as defesas contra as reivindicações pulsionais. Dentro da teoria freudiana, o Eu é instância estruturada como sede das resistências. Para Lacan, trabalhar com o Eu, é estar sempre apostando no Imaginário.

Alguns excertos da obra de Sá-Carneiro apresentam algumas ressonâncias com os conceitos do campo psicanalítico já desenvolvidos anteriormente:

Encalhei dentro de mim.
Nem me concebo já⁶⁸¹.

⁶⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 524.

⁶⁸⁰ LACAN, Jacques, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, in *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1998, p. 261.

⁶⁸¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 522.

A citação acima faz referência à tendência em congelar-se numa ideia acerca de si, opondo-se à errância *euóica* que, se deslocando continuamente, não corrobora a fixidez ilusória esperada para um Eu. A citação é paradoxal como o próprio Eu, e trabalha com a ideia na primeira frase de uma fixação referencial, pois se está encalhado; para, em seguida, anunciar a condição de desconhecimento, impossibilidade maior de se traduzir.

Ah! se eu fosse quem sou... Que triunfo!...⁶⁸²

Ser quem se é parece estar apontando para a famosa frase de Freud «*Wo ES War, soll Ich werden*», que pode ser traduzida por: Lá, onde o Sujeito do Inconsciente estava, o Eu deve advir. Trata-se do reconhecimento e afirmação euóica do desejo que habita o ser⁶⁸³:

Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho dentro de mim.⁶⁸⁴

A impossibilidade da satisfação plena já é anunciada na primeira frase, bem como a realidade da condição humana, presente na segunda frase: «Sobejo-me». Esta expressão apresenta no seu significado uma dualidade que se revela extremamente apropriada no que concerne à descrição da especificidade euóica: a primeira acepção aponta para o Eu que sobra, o resto; a segunda aponta para algo no Eu de considerável, enorme, extraordinário, grande, imenso.

Algumas características dessa obra apontam para uma leitura metafórica da relação do Sujeito do inconsciente com o seu Eu⁶⁸⁵. Antes, porém, é relevante que situemos o Inconsciente, embora já tenhamos empregado o termo em capítulos anteriores e o faremos segundo a concepção lacaniana:

⁶⁸²*Idem.*

⁶⁸³Esta é uma das metas do processo analítico.

⁶⁸⁴SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 523.

⁶⁸⁵Lacan propôs-se ao trabalho de restabelecer o texto freudiano às suas idéias originais. Nomeou tal projeto de “RETORNO A FREUD” para fazer referência à leitura distorcida que se fazia até então. Sofisticou tanto a releitura que o Inconsciente passou a ser lacaniano apesar do campo permanecer freudiano.

O Inconsciente [acrescentará J. Lacan], é estruturado como uma linguagem. O recalcado é da ordem do significante e os significantes inconscientes organizam-se numa rede onde reinam as diversas relações de associação: sobretudo ligações metafóricas e metonímicas. Entre o consciente e o inconsciente forma-se, no correr do tempo, uma rede complexa de significantes, segundo um modelo linguístico. É isso que as formações do inconsciente, sonhos, sintomas, esquecimentos de nomes etc. manifesta⁶⁸⁶.

Chega a ser no mínimo curioso que Lacan, na fase final de seu movimento de teorização, venha negar que tenha desejado definir, delimitar o Inconsciente⁶⁸⁷. Para tanto, ele vem afirmar que quis apenas apresentá-lo. Acaba por cair em contradição, haja vista as fórmulas que sempre marcaram presença em sua escrita. Citamos uma das mais célebres: «O Inconsciente é a soma dos efeitos da fala sobre o sujeito»; ou chega a outro aforismo: «O Inconsciente é o impossível»⁶⁸⁸.

Serge Leclaire propõe algumas comparações que facilitam nossa representação do Inconsciente, fazendo uma transposição para a leitura literária:

O inconsciente não é o fundo preparado para dar mais brilho e profundidade à composição da pintura: seria o antigo bosquejo, recoberto antes de a tela ser utilizada para outro quadro. Se usamos uma comparação de ordem musical, o canto do Inconsciente não é o contracanto de uma fuga ou as harmônicas de uma linha melódica: é a música de Jazz que se ouve por baixo do quarteto de Hayden, escutado num rádio mal regulado ou mui pouco seletivo. O Inconsciente não é a mensagem, quiçá estranha ou cifrada, que nos esforçamos por ler num velho pergaminho, é outro texto, escrito debaixo, que é mister ler por transparência ou com o auxílio de algum revelador.⁶⁸⁹

Articulando mais alguns excertos com a ideia proposta de uma metáfora da interação entre Sujeito e Eu, sublinhamos no seguinte trecho de “Eu-Próprio o Outro”:
«Quando o vi, já ele estava diante de mim. Ninguém nos apresentara, e já conversávamos os dois...»⁶⁹⁰. Tal citação sugere a ideia da emergência do Sujeito do

⁶⁸⁶ LEMAIRE, Anika, 1982, p.45.

⁶⁸⁷ Vejamos a definição mais exhaustiva do Inconsciente que Lacan já deu: «O inconsciente é esta parte do discurso concreto, enquanto transindividual, que o sujeito não tem à sua disposição para restabelecer a continuidade do seu discurso consciente». Ou ainda: «O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado».

⁶⁸⁸ LACAN, Jacques, “Conferência para o Professor Deniker no Hospital Saint’Anne”, in *A trajetória de seu ensino – Marcelle Morini – Série Discurso psicanalítico*, Porto Alegre, 1991, p. 288.

⁶⁸⁹ LECLAIRE, Serge, Artigo: “La réalité du désir”, Centre d’études Laennec, sur la sexualité humaine – apud LEMAIRE, Anika., 1979, p.186.

⁶⁹⁰ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 524.

Inconsciente, enunciada no discurso euóico. No entanto, a auto-rejeição, que é também lábil, surge atestando a presença do Eu inconsciente:

março, 12.

O meu amigo vai-se na realidade tornando-se insuportável. Faz de mim um brinquete. A cada momento me manifesta o seu desdém.
As suas opiniões são cada dia mais revoltantes e mais belas.

março, 28.

Deram-me hoje as piores informações a respeito do meu amigo⁶⁹¹.

Os excertos citados apontam para a heterogeneidade radical entre Sujeito e Eu, onde o Sujeito não se reduz à realidade de si mesmo e convoca o Eu para o reconhecimento do desejo do Sujeito do Inconsciente. Colocar-se no seu lugar é exatamente assumir a posição de desejante em relação ao conteúdo que a manifestação do Inconsciente revela. E isso sempre tende para o desconcertante, para o estranhamento. Pode-se dizer que o momento onde mais nos aproximamos de uma justa palavra para designar a essência do ser é no momento do equívoco: quando um dito atravessa o nosso discurso e nos surpreende quanto ao seu conteúdo, que não se articula com a intenção inicial que originou o discurso. É o ato falhado em sua excelência, como portal de acesso para uma das pulsações do Inconsciente. Por isso, segue-se um discurso contraditório, revelador desse Inconsciente:

abril, 3.

Entretanto como ele é grande!
Será perverso – mas vale bem mais do que os outros.
É todo intensidade, é todo fogo.
Em frente dele reconheço o que eu quisera ser: *o que eu sou erradamente.*
Nele, não me sobejaria.
As suas opiniões, no fundo. são as minhas.
Simplesmente, eu não me quero convencer do que penso. Tenho orgulho.
Eis talvez o que lhe falta.
Sou maior do que ele. *Mas ele é belo.*
É belo como ouro e grande como a sombra.
As janelas abertas, abriram-se-me nele⁶⁹².

⁶⁹¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 525.

⁶⁹² *Idem.*

Percebemos que esses versos contidos no texto-poema “Eu-próprio o Outro” descrevem o Inconsciente, suas características e seu funcionamento. A começar pelos seus conteúdos, que são os mais difíceis para nos havermos com eles. São de fato grandiosos, valiosos, mas pesados e causam vergonha, constrangimento e, aos olhos dos leigos, são até tratados como perversões.

A referência à intensidade e sua condição de ser todo fogo se constitui numa ótima metáfora para traduzir o Inconsciente, pulsação em busca de emergência na consciência e de sua tradução. Tratá-lo como uma eterna fogueira nos alerta bem para o perigo de tocá-lo, o que sempre gera um certo mal-estar, queimaduras que podem estar representadas ainda no linguajar inconsciente quando o autor nomeia o conjunto de textos por *Céu em fogo*. A próxima frase aponta para a tradução e conscientização maior dos desejos que habitam as profundezas do Eu. Trata do reconhecimento do que é, em última instância, a verdade do ser, o que vem a se articular com a outra frase: «As suas opiniões, no fundo, são as minhas»⁶⁹³. O último fragmento da citação vai nos falar da magnitude do inconsciente e da possibilidade de aceder a este por meio das palavras, através da metáfora e da metonímia no discurso, em que se apresenta a enunciação do Sujeito do Inconsciente.

É importante ressaltar que a metáfora é o processo responsável pela produção do sentido, haja vista ser sustentado pela supremacia do significante sobre o significado. E ela própria, a partir de sua construção, vem apontar para a questão primordial do significante. Tal autonomia acaba por fazer emergir o Sujeito. A metonímia que, etimologicamente falando, significa ‘mudança de nome’, é uma conexão entre significantes, o que vem implicar na ideia de deslocamento, que encontramos no texto:

maio, 18.

Nunca posso esquecê-lo. Lembram-me sempre as suas palavras.
Só o que nunca me lembra é o som da sua voz.
Quanto aos seus passos, ainda os não ouvi⁶⁹⁴.

A citação nos fala da enunciação do Inconsciente que sempre atravessa o discurso, não nos permitindo esquecê-lo, A sua dimensão de inapreensível, não

⁶⁹³ *Idem.*

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 526.

coisificável, é traduzida pela realidade de desconhecimento de sua voz e de seus passos. Nesse ponto, sentimos um deslizar do Eu para o Outro, até à confluência:

setembro, 28

O fim!...
Já não existo. Precipitei-me nele.
Confundi-me.
Deixamos de ser nós dois. Somos um só.
Eu bem o pressentia; era fatal...
Ah! como o odeio!...
Foi-me sugando pouco a pouco.
O seu corpo era poroso. Absorveu-me.
Já não existo.
Desapareci da vida.
Enquistei-me dentro dele.
Ruínas⁶⁹⁵!

O fragmento acima pode ser interpretado como uma metáfora do momento de emergência do Sujeito do Inconsciente no discurso articulado pelo Eu. Tal aparição convoca esse Eu para se reconhecer no que é revelado na enunciação que ultrapassa em muito o sentido pretendido pelo anunciado. Resta a verdade do Inconsciente que emergiu e o convoca para se implicar com tal revelação. É como um desmascaramento, onde a ideia que o configurava sucumbe e o que salta aos olhos é o brilho da verdade do desejo, via enunciação. Conforme o conteúdo que emerge da Outra Cena (Inconsciente), o Eu de fato fica em ruínas. E não se encontrando, deseja fugir:

outubro, 6.

Quero fugir, quero fugir!...
Haverá tortura maior?
Existo, e não sou eu!...
Eu próprio sou outro... *Sou o outro... O Outro!*...⁶⁹⁶

.....

Inicialmente, há um desejo a respeito do qual os que nascem já se encontram em posição de objeto; logo, o recém nascido tem um lugar reservado na trama do desejo do Outro. Em última instância, o desejo do Eu é o desejo do Outro, como também cada

⁶⁹⁵*Ibidem*, p. 530-531.

⁶⁹⁶*Ibidem*, p. 531.

indivíduo busca ser desejado pelo Outro. E assim o faz para ser por ele reconhecido. No interior desse Outro, deposita-se a ideia da possibilidade de satisfação das necessidades do sujeito, visto que o lugar do Outro é ocupado pela Coisa Freudiana (*Das Ding*). Tal ideia de plenitude no Outro é imaginária. Então, a subjetividade não se desenvolve automaticamente a partir de um germe que se aloja na interioridade do organismo. O que ocorre é que tal subjetividade é sempre um germe no desejo do Outro. Ela só precisa é de um organismo para se encarnar. O Outro é imperativo da ex-istência.

Sendo essa a condição para se existir enquanto ser humano, não há fuga de tal realidade. Ela nos constituiu, nos estruturou e não há separação possível dela. O Homem tem a sua condição de humanidade em função de seu acesso à realidade de ser um ser de linguagem e tal condição decorre de uma passagem do corpo natural para a realidade de um corpo pulsional. Na medida em que a palavra emergiu no homem, este foi lançado a uma errância, onde o que mais ressalta é a impossibilidade da satisfação plena. Desta forma, resta-lhe um buraco, um furo, ao redor do qual ele faz gravitacionar os significantes, uma memória que é acionada via pulsão, apresentando o seu circuito instaurador da repetição.

O Real é o lugar do encontro faltoso. Deve-se a ele a condição de se estar sempre alerta. Isto a partir de uma elaboração em torno da condição de falta à qual estamos subordinados. Logo, não há a possibilidade de fuga como gostaria o narrador. Fica-se é submetido por se estar condenado. E sendo assim, a novela termina com reticências, duas linhas pontilhadas e uma data:

S. Petersburgo, 1910 – janeiro, 13.

Enfim – o triunfo!
Decidi-me!
Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir...

.....
.....

*Lisboa, novembro de 1913*⁶⁹⁷.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 532.

4.3.3. Sonhos: bastidores do teatro íntimo de cada um

Gêmeas são as portas do sonho, das quais se diz que uma é de chifre e através dela se dá saída fácil às verdadeiras sombras; a outra reluzente, primorosamente lavrada em branco marfim, é aquela pela a qual as almas enviam à terra, falsos sonhos.

Jorge Luís Borges, Eneida VI in *O livro dos sonhos*

A citação de abertura da análise da novela “O Homem dos Sonhos”, sobretudo quando se refere às ‘portas do sonho’⁶⁹⁸, remete-nos às histórias que nos marcam há milênios, com suas fábulas / narrativas notáveis, procurando estruturar na modalidade de um saber, o Real que se apresentava ao olhar de quem, via linguagem, buscava dizer do que percebia, ainda que, por inúmeras vezes, venha revelar o que lhe escapava ao domínio conceitual sistematizado.

Claude Lévi-Strauss, após relatar episódios de sua biografia, enfatizando o seu «romance familiar»⁶⁹⁹, observa a problemática que atravessa a linguagem de todos os códigos, afirmando que o difícil é descobrir o que eles têm em comum:

Aqui também o problema é exactamente o mesmo – tentar exprimir numa linguagem, isto é, na linguagem das artes gráficas ou da pintura, algo que também existe na música e no *libretto*; ou seja, tentar exprimir a propriedade invariante de um variado e complexo conjunto de códigos (o código musical, o código literário, o código artístico). O problema é descobrir aquilo que é comum a todos⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸Em tal contexto, Hipnos é considerado o deus do sono. Ele é filho de Érebo (Trevas) e da Noite. Era o pai dos sonhos e sua moradia era um palácio incrustado numa região inacessível aos raios de sol. A entrada de sua morada possuía um jardim repleto de papoulas e outras plantas soporíferas, que tinham a função de proteger o acesso àquele reino. Não se pode deixar de mencionar que as águas do rio do esquecimento circundavam e atravessavam o interior de seu palácio e era exatamente o constante murmúrio destas, o único ruído a quebrar o perpétuo silêncio que ali habitava. Os sonhos eram, então, filhos de Hipnos (Sono), o qual repousava num leito de ébano, protegido por cortinas negras e guarnecido de finos cobertores de penas. A sua volta, rodopiavam os sonhos, tão inúmeros quanto os grãos de areia de todas as praias existentes. Em meio a tantos sonhos, existiam três que se destacavam. Morfeu era o principal ministro e era responsabilidade sua manter o silêncio absoluto, necessário para o repouso de Hipnos em seu sombrio palácio. Fobetor, filho de Morfeu, estava sempre a se metamorfosear em animais e monstros que despertassem o horror, para assustar os mortais. Ainda existia Pantaso e esses três tinham o privilégio de viverem junto ao pai Hipnos. Havia, no entanto, outros filhos do Sono, que freqüentavam regiões não tão nobres e estes se faziam presentes em meio ao povo, ora sob formas agradáveis, ora horripilantes. Uns se revelavam falsos e estes saíam dos infernos através da porta de marfim. E quanto aos verdadeiros, estes usavam para saída uma porta de chifre.

⁶⁹⁹ Como já explicamos o sentido em capítulos anteriores e iniciais, o primeiro, «romance familiar», é um termo freudiano e o segundo, «mito individual», um termo lacaniano.

⁷⁰⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e significado*, tradução de António Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, Lda., 2007, p.20.

Freud parece responder a tais questões ao dizer de algo universal, enquanto estruturador de toda condição de subjetividade, a partir de um mito. Referimo-nos ao Complexo de Édipo, o que nos autoriza tomar emprestado da mitologia o relato acerca de Hipnos. Uma articulação entre o processo de sonhar, segundo a leitura da Psicanálise, e o enredo apresentado traz alguns pontos que merecem uma rápida consideração. O pai de Hipnos, Érebo, detinha a significação de Trevas e estava associado a uma referência aos infernos, tendo em vista a concepção homérica, o que implica numa ideia de lugar das sombras, que por sua vez era um reino localizado às bordas do oceano. Trevas também é designativo para a parte mais obscura de tal lugar, onde todo e qualquer olhar humano jamais tem acesso. Impossível, portanto, não fazermos uma analogia com a outra cena: o *Inconsciente*, que através das deformações (os sonhos), vai marcar a sua presença. O vínculo de filiação entre Érebo e Hipnos se reproduz da mesma forma entre o Inconsciente e os Sonhos, a partir da sobredeterminação que impera na relação entre os dois. O rio do esquecimento que corria em meio ao palácio habitado por Hipnos é uma excelente metáfora para ilustrar o recalque que incide na produção onírica, fazendo com que a metáfora (condensação) e a metonímia (deslocamento) entrem em ação na construção do sonho. Tal metáfora presta-se também para se dizer do esquecimento que acomete o indivíduo que se vê frequentemente impossibilitado de evocar o sonho que tivera no decorrer de uma etapa do sono. A ideia de sonhos falsos e verdadeiros pode ilustrar a concepção de conteúdo manifesto e conteúdo latente.

Antes de passarmos a uma interpretação do texto de Sá-Carneiro “O homem dos sonhos” contido na novela *Céu em fogo*, fizemos algumas abordagens, ainda que breves, de algumas ideias de Freud acerca dos Sonhos⁷⁰¹. O sonho, enquanto guardião do sono, é um substituto da atividade pensante e por isso traz em si significado e emoção. Este pode ser uma condensação do vivido e do desejado, diferindo-se da atividade pensante, de tal maneira que o conteúdo manifesto tende a distanciar dos pensamentos latentes. A partir do trabalho de elaboração dos significados dos sonhos, via decifração e compreensão do processo de substituição do conteúdo manifesto pelo latente, percebeu-

⁷⁰¹ Observamos aqui que Freud quando vai tratar do tema dos sonhos, o faz dando ao Capítulo I, o título de «A Literatura científica que trata dos problemas dos sonhos» e inicia o mesmo, dizendo que: «Nas páginas que seguem, apresentarei provas de que existe uma técnica psicológica que torna possível interpretar os sonhos, e que, quando esse procedimento é empregado, todo o sonho se revela como uma estrutura psíquica que tem um sentido e pode ser inserida num ponto designável nas atividades mentais da vida de vigília». FREUD, Sigmund, 1996, p. 39.

se que os sonhos só se ocupam de coisas que são merecedoras de interesse ao longo do dia⁷⁰².

Na proposta de Freud para a interpretação dos sonhos, o alvo da atenção não é o sonho como um todo, mas sim as partes separadas de seu conteúdo; e quando se conclui o trabalho de elaboração, percebe-se sempre que o sonho representa a significação de um desejo. Em nossa experiência, notamos que tal condição fica ainda mais explícita nos sonhos de crianças pequenas, sendo que a força motriz na formação daqueles se instala nos desejos originados na infância. O material apresentado em todos os sonhos de uma mesma noite faz parte de um todo e ainda que se divida o material sonhado em diversas sessões, todos estarão relacionados com a mesma corrente de pensamento. Há uma similaridade entre as fantasias diurnas e os sonhos noturnos. Ambos os processos são realizações de desejos e se baseiam geralmente em impressões de experiências infantis e são favorecidos por um rebaixamento do nível de censura.

Na novela de Sá-Carneiro que ora apreciamos, “O homem dos sonhos”, a personagem que sugere o título, o russo, representa uma metáfora do Inconsciente num funcionamento a céu aberto, em sua reluzente e incômoda transparência, no sentido que afirma e demonstra ter um acesso direto à Coisa freudiana. Este não está assim condenado à condição de falta-a-ser, como podemos observar nos dois excertos que recolhemos: um, a descrição que o narrador faz do homem que lhe parecia ser russo; e o outro que citaremos posteriormente, quando confessa sua condição face à vida:

Era um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem parecia-me um mistério. Não me enganava, soube-o mais tarde: *era um homem feliz*. [E completa a descrição procurando ser mais preciso:] Não estou divagando: era um homem inteiramente feliz – tão feliz que nada lhe poderia aniquilar a sua felicidade. Eu costumo dizer, até, aos meus amigos que o facto mais singular da minha vida é ter conhecido um homem feliz⁷⁰³.

⁷⁰²*Ibidem*, pp. 59-60. Geralmente questões que causaram um certo impacto, incômodo e não receberam a devida resolução. O conteúdo manifesto do sonho é formado por situações pictóricas, fragmentos desconexos de imagens visuais e de pensamentos e falas não modificadas. Os sonhos não apresentam ordem e nem inteligibilidade. Todo o material que configura o sonho deriva da experiência, sendo que o sonho tem à sua disposição registros de memória, que em situação de vigília não são acessíveis. São quatro as fontes para a atividade onírica: (a) Excitações sensoriais externas (objetivas); (b) Excitações sensoriais internas (subjetivas); (c) Estímulos somáticos internos (orgânicos); (d) Fontes de estimulação puramente psíquicas.

⁷⁰³ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 479.

Maria da Graça Carpinteiro analisa “O Homem dos sonhos” como «uma das mais felizes realizações de Sá-Carneiro, uma das mais completas e sobriamente seguras»⁷⁰⁴. A autora ainda acrescenta à sua apreciação do referido texto de *Céu em fogo* o seguinte:

O seu tema é o Além-Mundo atingido no sonho, cuja descrição nos chega através de uma personagem que sonha a vida e vive o sonho. Uma espécie de Universo ao invés se cria assim, invertendo os termos da realidade comum numa síntese que os ultrapassa.⁷⁰⁵

Entendemos que essa inversão somente é possível no viés onírico, na condensação dos ícones que os sonhos, cuja morada é a penumbra do Inconsciente, podem proporcionar. O narrador, porém, crê ter desvendado o mistério do amigo sonhador, quando, estando a amaldiçoar a vida, tem o apoio daquele que lhe dá razão, «muita razão»⁷⁰⁶, concordando que a vida é horrível; e faz uma exposição ao teorizar sobre o modo real de vivê-la, citando um homem totalmente abastado:

Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor. É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe. [E remata com a reversão de um quadro que estava sendo pintado de sucesso:] Atingiu a máxima ventura, e é um desgraçado. Pois há lá desgraça maior que a impossibilidade de desejar!...⁷⁰⁷

Estende o seu discurso sobre a mediocridade e a vulgaridade que caracterizam a vida, a pouca originalidade que essa abarca desde os alimentos, as espécies, tais como a vegetal e a animal, reduzindo os sentimentos em ódio e amor e as sensações em alegria e dor, enfatizando a escassez e a penúria predominantes na Natureza. Então, simplifica: «anda tudo aos pares, como os sexos». Ao narrador, interroga: «*Conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos?*»⁷⁰⁸. Desqualifica toda a sedução da vida, sobretudo no âmbito do material, incluindo apenas «a religião, a arte, o teatro ou o

⁷⁰⁴ CARPINTEIRO, 1960, pp.18-19.

⁷⁰⁵ *Idem.*

⁷⁰⁶ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 479.

⁷⁰⁷ *Idem.*

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 480.

esporte»⁷⁰⁹. Em que pese exaltar o movimento de uma forma exacerbada, lembra-nos um traço histórico da ambivalência: «Com certeza o que existe melhor na vida é o movimento, (...) [ou] Um comboio em marcha é uma máquina de devorar instantes – por isso a coisa mais bela que os homens inventaram»⁷¹⁰. Logo a seguir, já se deixa cair na monotonia que ele nomeia de sensação de «monotonidade»⁷¹¹, assaltado pelos mesmos cenários com as mesmas paisagens, as mesmas cores e relata ao narrador que um amigo seu não suportou, suicidando-se «por lhe ser impossível conhecer outras cores, outras paisagens, além das que existem. E eu, no seu caso, teria feito o mesmo»⁷¹². O narrador ironicamente vai alertá-lo de que ele não o fez, obtendo como resposta a razão de este não o ter feito:

Sorri, ironicamente observando:

– Não o fez contudo...

– Ah! Mas por quem me toma?... Eu conheço outras cores, outros panoramas. *Eu*

:

– Eu não sou como os outros. Eu sou feliz, entenda bem, *sou feliz conheço o que quero! Eu tenho o que quero!*

Fulguravam-lhe os estranhos olhos azuis; chegou-se mais para mim e gritou!⁷¹³

No excerto a seguir, o próprio homem dos sonhos revela a sua condição de existir no sonho que tanto surpreende e, de certa forma, encanta o narrador:

– «É bem certo. Eu sou feliz. Nunca dissera a ninguém o meu segredo. Mas hoje, não sei porquê, vou-lho contar a si. Ah! supunha nesse caso que eu vivia a vida?... (...) O meu orgulho é indomável, e o maior vexame que existe é viver a vida. Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade.

(...)

«Pois bem! Eu consegui variar a existência – mas variá-la quotidianamente. Eu não tenho só tudo quanto existe – percebe? –; eu tenho também tudo quanto não existe. (Aliás, apenas o que não existe é belo). Eu vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, sentimentos criados por mim, voluptuosidades só minhas – e viajo em países longínquos, em nações misteriosas que existem para mim, *não porque eu as descobrisse*, mas porque as

⁷⁰⁹ *Idem.*

⁷¹⁰ *Idem.*

⁷¹¹ *Idem.*

⁷¹² *Idem.*

⁷¹³ *Ibidem*, pp. 480-481.

edifiquei. Porque eu edifico tudo. Um dia hei-de mesmo erguer o ideal – não obtê-lo, muito mais: construí-lo.⁷¹⁴

O protagonista demonstra que não se trata de apresentar um funcionamento como Sujeito barrado, submetido à castração, condenado à eterna condição de encontro-faltoso, que é a realidade do funcionamento de quem habita o campo da neurose. Ao contrário do quadro que o narrador se inclui, que é o mesmo imposto a todo ser falante, estruturado fora da psicose, apresenta um modo singular, específico e diferenciado de habitar a linguagem. Em seu jeito de operar, a personagem do russo apresenta uma forma especial de estar na existência mundana. Possui um domínio da satisfação de seus desejos e fantasias, o que diverge totalmente das condições da realidade material, que é representado pelo mundo enquanto um conjunto ordenado de sentido, marcado pelo mal-estar na civilização e, por isso, pontuado pela falta, pelo desencontro, pela impossibilidade de satisfação plena.

Enquanto ao homem comum resta o recurso do fantasiar para fazer frente a tamanho mal-estar, o suposto russo habita um universo único, particular, tecido por desejos e fantasias que se materializam facilmente, desconsiderando a barreira do Real, que deveria entrar em cena, impedindo o vínculo, articulação maior, fazendo obstáculo à ideia ilusória de um reencontro com o objeto perdido (*Das Ding*). A personagem do russo ocupa um lugar estratégico, de tal forma que vive fora da lógica da realidade da condição humana, apesar de circular em meio à realidade externa, à qual estão submetidos todos os sujeitos divididos, marcados pela castração.

O narrador, por sua vez, ao descrever o ‘homem feliz’, o define como um mistério e, para designá-lo, faz uso de referências como «espírito original e interessantíssimo»⁷¹⁵, portador de «opiniões bizarras»⁷¹⁶, ideias e vocabulários estranhos, de gestos extravagantes. Tal descrição aponta para alguém que diverge, destoa e se diferencia das características que definem o perfil mediano das pessoas. Sugere tratar-se de algo ou alguém que extrapola o comum de se encontrar em meio ao gênero humano.

Desde o início do texto o autor já oferece indicadores que destacam uma diferenciação entre a personagem supostamente russa e seu interlocutor. Trata-se de

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 481.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 479.

⁷¹⁶ *Idem*.

algo sobre-humano, no sentido que está acima da realidade humana de se estar condenado à falta-a-ser, à incompletude, à errância. Ainda ao apresentar a personagem, o narrador cita uma frase importante para a compreensão e desvelamento do supostamente russo: «É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe»⁷¹⁷. Tal frase, repetida aqui, enfatiza a necessidade da falta para suscitar e potencializar o desejo, o que de fato é real para a função desejante operar. As referências, que envolvem tal personagem em questão, apontam todas para a noção de se estar mergulhado na busca do absoluto. Entretanto, esse absoluto envolve o movimento interno da pulsão⁷¹⁸ porque, nesse movimento, embora consiga um nível de satisfação, não alcança a plenitude da mesma. Acabamos por apontar no diálogo do narrador e da personagem do russo questões em que enumeram várias situações do cotidiano causadoras de um certo enfado, pois apesar de trazerem em si um certo nível de satisfação, jamais alcançam a completude. Parte dessa contenda pode demonstrar essas conjecturas: «A vida, no fundo, contém tão poucas coisas, é tão pouco variada... Olhe, em todos os campos»⁷¹⁹. A discussão passa pelas comidas que certamente foram servidas desde o nascimento e, fatalmente, se tornaram enjoativas; dentre tantos outros elementos entediantes, demonstra quão absurda é a vida, contando apenas com dois sexos.

Definido o conceito de pulsão e sua relação com a presentificação do vazio, da perda inerente a toda tentativa de reencontro, de busca da satisfação plena, tecemos uma articulação entre a perda e modo peculiar de lidar com ela, no que diz respeito a cada estrutura psíquica⁷²⁰. Desde já, devemos reconhecer que se trata de uma aproximação do que comumente sucede, não se tratando, desta forma, de algo definitivo e totalmente específico, uma vez que não podemos esquecer que as *Estruturas*⁷²¹ se apresentam, algumas vezes, com vestes distintas daquelas assinaladas no *script* original.

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ O movimento pulsional é de uma apropriação que fracassa, pois o objeto absoluto falta e no tempo nada se marcará senão essa falta. Na verdade, esse objeto é simbólico de uma plenitude ausente. Ele pode ser qualquer coisa que é infinitamente substituível. Após tudo isso, fica fácil concluir que não há pulsão total, pois toda satisfação é parcial. Sua meta não é outra coisa senão esse retorno em circuito. A pulsão alcança sua satisfação, sem entretanto atingir o alvo.

⁷¹⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 479.

⁷²⁰ Queremos dizer com estrutura psíquica, uma Estrutura Clínica.

⁷²¹ O itálico é aqui colocado para pontuarmos mais o sentido da palavra.

Primeiramente, é preciso fazer referência à *Estrutura*⁷²² como uma posição subjetiva ocupada pelo Sujeito, em relação à Castração e ao Desejo. Portanto, abordarmos vários aspectos que envolvem a constituição estrutural, onde teremos a orientação subjetiva feita em relação a *Das Ding*, que outra coisa não é senão a primeira moagem⁷²³ como máxima reguladora do Princípio de Prazer, sobretudo nas falas do narrador e da personagem russa. Vivenciada essa primeira moagem, esta jamais se repetirá da forma como aconteceu da primeira vez, ficando, dessa maneira, instalada a falta-a-ser. Justifica-se a sempre insatisfação do narrador e por vezes da personagem homem dos sonhos face à vida e o que ela possa oferecer, sendo que o último utiliza recursos componentes de sua Estrutura, à qual se atribui várias funções, tais como: da defesa (Recalque⁷²⁴ – neurose⁷²⁵; Recusa – perversão e Forclusão⁷²⁶ – psicose⁷²⁷). Não há como deixar de mencionarmos, em relação a ela, as diferentes posições ocupadas por cada uma na estruturação do Inconsciente. Desta forma, teremos o Inconsciente recalçado na neurose, e a descoberto na perversão, já que este sofreu aí apenas a ação do Recalque Originário. Detectamos nessa novela mecanismos defensivos do Eu, Protegendo-se do vazio ou perdas existenciais ao projetar suas angústias nas diversas áreas que o protagonista supõe como divertidas, e ainda o faz com o recurso de *jogar*

⁷²²DOR, Joel, 1991, pp. 50-56: «A noção de estrutura tal como intervém no campo psicanalítico, e mais geralmente no campo psicopatológico, ultrapassa em muito o registro das considerações semiológicas e nosográficas (...) Para todo Sujeito, a estruturação de uma organização psíquica atualiza-se sob a égide dos amores edipianos, isto é, no desenvolvimento efervescente da relação que o sujeito mantém na função fálica».

⁷²³ Primeira moagem ou seja, o maior prazer que se constiuiu na primeira mamada (o recém-nascido não espera o leite quentinho, no colo e seio igualmente aquecidos), primeira satisfação não demandada e plena.

⁷²⁴Recalque ou recalçamento: «Operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no Inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalçamento produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão - susceptível de por si mesma proporcionar prazer - ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências». J. Laplanche e J-B. Pontalis, 1983, p.558 -559.

⁷²⁵Neurose: «afecção psicogénica em que os sintomas são a expressão simbólica de um conflito psíquico que tem as suas raízes na história infantil do indivíduo e constitui compromissos entre o desejo e a defesa». Pontalis J.- B. / J. Laplanche, 1983, p.377.

⁷²⁶Foraclusão - Termo proposto por Lacan para traduzir o termo freudiano Verwerfung em relação a Psicose. «Mecanismo específico que estaria na origem do facto psicótico; consistiria numa rejeição primordial de um "significante" fundamental (por exemplo: o falo enquanto significante do complexo de castração) para fora do universo simbólico do indivíduo" . A foraclusão "distinguir-se-ia do recalçamento em dois sentidos: 01 - Os significantes rejeitados não são integrados no Inconsciente do indivíduo; 02-Não retornam "do interior", mas no seio do real, especialmente no fenómeno alucinatório». Vocabulário da Psicanálise, de J. Laplanche e J-B. Pontalis, 1983, p.660.

⁷²⁷Psicose : A Psicanálise procurou «definir diversas estruturas: paranóia (onde inclui de modo bastante geral as afecções delirantes) e esquizofrenia, por um lado, e, por outro, melancolia e mania. Fundamentalmente, é uma perturbação primária da relação libidinal com a realidade que a teoria psicanalítica vê o denominador comum das psicoses, onde a maioria dos sintomas manifestos (nomeadamente construção delirante) são tentativas secundárias de restauração do laço objectal». Pontalis J.- B. / J. Laplanche, 1983, p 502.

com o tempo⁷²⁸, como já ilustramos anteriormente, na citação do comboio devorador de instantes, bem como as viagens compondo o quadro do movimento.

O enfado, em face do que é conhecido, é evidente e a perda do que deveria existir parece se ocupar desse homem, visivelmente, quando diz da «sensação de monotonidade terrestre»⁷²⁹. No entanto, ao nos referirmos à perda, obrigatoriamente, articulamos tal noção com o conceito psicanalítico de Pulsão, o qual, por sua vez, detém uma forte amarra com *Das Ding* – temas que já vêm sendo trabalhados ao longo desta investigação. Aqui, utilizaremos a noção lacaniana de Pulsão⁷³⁰ enquanto uma deriva, um desvio com relação a uma rota traçada de antemão. Começamos por instalarmos na posição central, aquilo que por direito deve ocupá-la: O Real é o centro, mas aqui é importante ressaltar a condição dele se apresentar excluído.

Aliás, retomando a articulação da perda como inerente à Pulsão, já que se trata sempre de uma apropriação que está fadada ao fracasso, pensemos, então, no que toca os limites do Eu e os limites do Desejo. Aqui constatamos entre um e outro a existência de um abismo intransponível, onde se contempla de um lado o que se supõe existir do outro, como percebemos pelos sonhos da personagem:

De resto, é evidente, faltam-me as palavras para lhe exprimir as coisas maravilhosas que não existem... Ah! o ideal... o ideal... Vou sonhá-lo essa noite... Porque é sonhando que eu vivo tudo. Compreende? *Eu dominei os sonhos*. Sonho o que quero. Vivo o que quero.⁷³¹

Entretanto, por mais que insista em sua positividade e seu poder de transformar tudo pelos sonhos, há um ponto em que continuando a descrever as viagens que o sonhador tem feito, deixava transparecer, também, um enfado:

Eu estava farto de luz. Todos os países que percorrera, todos os cenários que contemplara, inundava-os a luz do dia, e, à noite, a das estrelas. Ah! que impressão enervante me causava essa luz eterna, essa luz enfadonha, sempre a mesma, *sempre tirando o mistério às coisas*... Assim parti para uma terra ignorada, perdida em um mundo extra-real, onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva... Não há palavras que traduzam a beleza que experimentei nessa região singular. *Porque eu via as trevas*.⁷³²

⁷²⁸ O itálico é nosso.

⁷²⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 480.

⁷³⁰ «Pulsão (Pulsion): Ímpeto que invade a criança por causa de sua falta-a-ser» (Manque-a-être) : «condição de existência do sujeito separado do complemento materno». Fages, 1971, pp.140-139.

⁷³¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 481.

⁷³² *Ibidem*, p. 482.

Para além do fastio, no fascínio que as trevas o deixavam pasmado, há um traço que indica um funcionamento perverso que acaba por desconhecer os limites do Eu e do desejo; apesar de seu aparente ancoramento na realidade imediata, idealiza esse mundo um tanto estranho de que ele mesmo observa: «A sua inteligência não concebe isto, decerto, nem a de ninguém...»⁷³³.

Em toda a obra de Sá-Carneiro, apenas “O Homem dos sonhos” não é nomeadamente artista ou o deseja ser, qualquer que seja a arte, buscando todos eles desvendar o mistério embutido na experiência estética, o que não invalida a sua busca por algo absoluto e pleno, que por certo, enquanto ser desejante não encontrará. Guarda, entretanto, em si, este sentimento de busca e de crença na satisfação de seus desejos, como podemos constatar nesse trecho: «Em suma, meu amigo, eu viajo o que eu desejo»⁷³⁴. Continua enumerando tudo que quer realizar, percorrendo uma geografia vasta e ousada, para chegar à conclusão que: «O mundo para mim ultrapassou-se: é universo, mas um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga. Quer dizer, não é mesmo universo: é mais alguma coisa»⁷³⁵. Vê-se como havia um desejo de quase voo, senão um salto para o infinito, de alcançar o inalcançável não esbarrando com a interdição ou castração.

A partir das considerações feitas, ao fazermos essa releitura do texto de Sá-Carneiro em pauta, estabelecemos uma aproximação entre os conceitos de Castração e de perda – noção alvo dos próximos parágrafos. Isto, a nosso ver, é possível na medida em que ao se falar em castração, estar-se-á necessariamente falando no conceito de Falo, enquanto o significante da Lei. Mormente se refletirmos sobre a perda e o Falo, colocamos as seguintes perguntas: Que espécie de relação habita o espaço entre estas duas noções? Se há uma articulação entre elas, como esta se dá?

Pensemos no Falo em seu aspecto imaginário, em que confere a ilusão de completar uma falta para o Sujeito. Algo então se encontra investido da função de Falo. Mas o Real sempre faz a sua aparição, principalmente também a partir da emergência da Pulsão de Morte, que deve ser vista enquanto uma vontade de recomeçar, sempre com o desafio de novos custos. Assim, no que se tem o desfalecimento, ter-se-á como

⁷³³ *Idem.*

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 483.

⁷³⁵ *Idem.*

consequência a desestruturação de uma situação de perfeição imaginária, onde se instalará a condição de perda, que é a noção chave para a qual buscamos uma articulação junto ao conceito de Falo.

Dito isso, passemos ao esclarecimento maior acerca da impossível satisfação da pulsão estar relacionada com a especificidade do sexual, que traz em si a insatisfação, já que há algo claudicante na sexualidade humana, de modo que alguma coisa nela não cessa de não se inscrever. O sentido para esse sexual rearticulado por Freud o fez esbarrar no rochedo da castração, de modo que constata que algo permanece enquanto impossível na errância da pulsão; e, portanto, instala-se sempre a inadequação de todo o objeto à satisfação sexual⁷³⁶. A personagem do russo que sonhava, na impossibilidade de potencializar tal pulsão, resolve o conflito pelo sonho, que tomamos aqui como Imaginário, uma vez que não é simbolizado. Comenta então com o narrador o que ele mesmo nomeia de «algumas voluptuosidades novas»⁷³⁷. E esboça:

Um corpo de mulher é sem dúvida uma coisa maravilhosa – a posse de um corpo esplêndido, todo nu, é um prazer quase extra-humano, quase de sonho. Ah! o mistério fulvo dos seios esmagados, a escorrer em beijos, e as suas pontas loiras que nos roçam a carne em êxtases de mármore... as pernas nervosas, acerasadas – vibrações longínquas de orgia imperial... os lábios que foram esculpidos para ferir de amor... os dentes que rangem e grifam nos espasmos de além... Sim, é belo; tudo isso é muito belo! Mas o lamentável é que poucas formas há de possuir toda essa beleza. Emaranhem-se os corpos contorcidamente, haja beijos de ânsia em toda a carne, o sangue corra até... Por fim sempre os dois sexos se acariciarão, se entrelaçarão, se devorarão – e tudo acabará em um espasmo que há-de ser sempre o mesmo, visto que reside sempre nos mesmos órgãos!...⁷³⁸

⁷³⁶ Ficamos sempre é com a perplexidade diante do fato, diante da barra que atravessa o exercício da sexualidade. A frase de Lacan nomeia isso: «Não há relação sexual», o que não quer dizer que não haja relação com o sexo. Aliás é o que há apenas. Assim, não se alcança a plenitude e contenta-se com o possível desse universo que resiste a idéia do encontro, resultando daí dificuldades nas várias esferas. Primeiramente por ser sempre uma relação de sujeito e objeto para qualquer uma das partes envolvidas e isto tem as suas consequências. Segundo que na posição masculina não se ama, só se tem um desejo imperativo, o que poderíamos chamar de maneira vulgar ‘tesão’. Assim, a posição masculina converge sempre para a erotização, enquanto que a feminina para o romancear. Puro desencontro a ser atenuado pelo uso da linguagem que desconstrói as fantasias via diálogo, viabilizando a construção e manutenção do sentimento de afeto e apego que vem fazer suplência a inexistência da relação sexual. Outro fator de sua inexistência é a impossibilidade do reencontro com o objeto perdido para sempre. Das Ding nunca mais, somente uma aproximação fugaz das coordenadas dos trilhamentos inaugurais de sua representação no psiquismo. Ao se falar do sexual, necessariamente se é instalado no campo da pulsão, do desejo e do gozo. E aí o ato sexual acaba por confrontar o homem e a mulher com o conceito de Outro e também com o de Falo, posição que cada um representa para o outro. Daí o encontro ser sempre faltoso, pois a pulsão de morte se manifestará após o gozo, sempre esfacelando o encantamento ilusório.

⁷³⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 484.

⁷³⁸ *Idem.*

Sonha, mas não tem a consciência de que está a sonhar e, ao avançar mais, sempre mais e exacerbadamente: «corpo esplêndido», «prazer quase extra-humano», quase de sonho (antevê uma realidade impossível), «seios esmagados», «êxtases de mármore» (implícita aí a ideia de eternidade), «ferir de amor», dentes que ao ranger grifam nos «espasmos de além», demonstra componentes de histeria barrados pela castração.

Fez-se então, até há pouco tempo, uma leitura da pulsão de morte equivocada, tomando-a como uma tendência para o inanimado, uma vontade de destruição, algo próximo do conceito de agressividade. O mais certo é até não usar o termo vontade de destruição e trocá-lo pelo de potência de destruição. Tal potência que caracteriza a pulsão de morte não tem uma conotação nihilista. É essa condição de busca de recomeçar sempre com novos custos que confere a ela uma potência criadora, assegurando o movimento pulsional e o estabelecimento da novidade em nossas existências. Logo, não se trabalha com o conceito de pulsão de morte como algo que personifica o mal, como uma tendência para reproduzir o mesmo ou com a ideia de um certo nihilismo fundamental. O mais simples para ilustrar tal questão é pensar a pulsão de vida enquanto um movimento configurado pelo contornar de um objeto que se revelará enquanto tal objeto ‘pequeno a’. No momento em que tal objeto é colocado em sua suposta significância relacionada ao *Das Ding*, teremos o Gozo acompanhado imediatamente da emergência da pulsão de morte, pois o Real sempre comparece nesse instante e acaba com a festa, denunciando o engodo, esfacelando a ilusão do encontro, que então se revela um encontro faltoso. A personagem do russo chega afinal à conclusão desse encontro faltoso, que não sendo capaz de um aniquilamento, antes o leva a outras formas de um ser desejanste: «Mas o lamentável é que poucas formas há de possuir toda essa beleza»⁷³⁹. A pulsão de morte o assoma, mas não o aniquila: «Pois bem! Eu tenho possuído mulheres de mil outras maneiras, tenho delirado outros espasmos que residem noutros órgãos»⁷⁴⁰. De acordo com o Princípio do prazer⁷⁴¹,

⁷³⁹ *Idem.*

⁷⁴⁰ *Idem.*

⁷⁴¹ Em que prevalecem as ações do inconsciente e a busca da satisfação do prazer a qualquer custo. O Princípio do Prazer rege os processos psíquicos, mas tal princípio fracassa. O Princípio do Prazer tem que dar lugar ao Princípio da Realidade, pois a realidade é precária. Nenhuma harmonia sonhada entre o homem e o mundo aparece no horizonte da reflexão de Freud. O que Freud acentua com insistência é a impossibilidade de o homem satisfazer-se. Tornar a vida suportável é o primeiro dever do ser humano. A educação para a realidade trata de fazer com que nos confrontemos com o Real de discórdia, com a impossível conjunção com o nosso Bem e Desejo. Trata-se de lidar com a discordância entre pulsões,

todos os homens tendem à felicidade, ao evitamento da dor e à busca de gozos intensos. Mas o universo inteiro está em conflito com esse programa, pois ele é irrealizável.

“O Homem dos sonhos” foi construído na contramão da lógica a que o funcionamento humano considerado normal está submetido. Tanto que suas «viagens maravilhosas» não seguem a lógica dos cinco sentidos humanos. Todo o cenário que se descortina perante seus olhos é carregado das características que são barradas pelo Real, não sendo dado ao humano o seu conhecimento e saboreamento. Ele transpôs a barreira para a qual os neuróticos não têm acesso e ficam condenados ao compartilhar ameno de visões e sensações.

Viegas Abreu resume, de uma forma coerente e muito apropriada, três viagens maravilhosas do homem dos sonhos:

– A primeira em que, farto de luz, foi a uma “região ignorada, perdida, num mundo extra-real, onde as cidades e as florestas existem, perpétuamente mergulhadas na mais densa treva...” Ele “via” o movimento das cidades, o deslizar dos carros e das pessoas, tudo envolto numa escuridão impenetrável.

– A segunda, a “um mundo perfeito onde os sexos não são dois... Pude ver labirintos de corpos entrelaçados a possuírem-se numa cadeia de espasmos contínuos, sucessivos e actuais, que se prolongavam uns pelos outros em fuga indistinta...”

– E a terceira, a um país estranho “duma côr que não era côr. A humanidade que o habitava tinha alma e corpo, como a gente da terra.” Entanto, o que era visível, o que era definido e real – era a alma. Os corpos eram invisíveis, desconhecidos e misteriosos, como invisíveis, desconhecidas e misteriosas são as nossas almas. Talvez nem sequer existam, da mesma forma, que as nossas almas talvez não existam, também...”⁷⁴²

Concordamos com o autor citado, quando afirma que as três viagens apresentadas por ele manifestam «o desejo inconsciente de regresso ao seio materno»⁷⁴³, para nós, seria o desejo de recuperar *Das Ding* (termo freudiano) ou a satisfação única e irrecuperável da primeira mamada. Também, «o indeterminismo psico-sexual»⁷⁴⁴; nesse sentido, a socialização da Psique e a interiorização das significações imaginárias sociais,

com o Real do sexo e da morte. Freud propõe que se substitua a ética fundada no ideal por uma ética fundada no Real. Fora com a ilusão e com o imaginário. A ilusão está a serviço de nosso narcisismo, que se recusa a reconhecer a hiância que nos divide irremediavelmente.

⁷⁴² ABREU, Manuel Amâncio Viegas, *Mário de Sá-Carneiro – Esboço de uma biografia interior*, Dissertação para Licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1961, p. 60.

⁷⁴³ *Ibidem*, pp. 60- 61.

⁷⁴⁴ *Idem*.

nas quais o protagonista dessa novela não compartilha de seu código e menos ainda de sua estruturação. Esta viabiliza o viver em tais condições, apresentando uma lógica de funcionamento distinta da encontrada no funcionamento neurótico, ou seja, sem limites e parâmetros, que não seguem as coordenadas seguidas pela maioria dos seres semelhantes, desconhecendo a falta, o limite, o corte. Por último, ainda sobre as viagens, Viegas Abreu aponta «a ânsia da espiritualização, e o desejo do afastamento do corpo»⁷⁴⁵; ou um desdobramento, um duplo – o que observamos em grande parte da narrativa e da obra lírica sá-carneirianas.

Seria na assunção da castração pela humanidade que Freud via o único futuro possível para a civilização. Até o presente, esta se colocou do lado do Eu do narcisista. Freud aspirava que no futuro fossem o intelecto e a razão a terem vez. Ele esperava ver fundar-se uma nova educação: deixar a via aberta ao reconhecimento dos desejos. Vejamos a citação abaixo, para em seguida tecermos um comentário acerca das estruturas existenciais, seus efeitos e desdobramentos:

Enfim, meu amigo, compreenda-me: Eu sou feliz porque tenho tudo quanto quero e porque nunca esgotarei aquilo que posso querer. Consegui tornar infinito o universo – que todos chamam *infinito*, mas que é para todos um campo estreito e bem murado.⁷⁴⁶

Podemos questionar a lógica do enunciado acima a partir da indagação acerca de tais características estarem compatíveis com a forma como o perverso atua, constituindo-se enquanto um instrumento fálico sem perdas. Observemos, então, o lidar de cada estrutura com a perda, com a falta, com o vazio, para que possamos elucidar melhor a lógica do funcionamento do protagonista.

Na neurose histérica, nos depararemos com uma constante fuga metonímica, onde impera uma recusa no que faz referência à demarcação de um objeto que se mostre em condições satisfatórias para o seu terrível e irremediável desejo insatisfeito. O semblante não a ilude e ela também é mestre em atizar nos outros o fantasma da dúvida, do questionamento quanto à não eficácia do semblante. A contestação é frequente e uma das possíveis assinaturas desta estrutura. A histérica ou o histérico masculino busca manter uma condição de nada perder. O seu lugar, nesta instância, é de mestre; e, através da contestação e da esquiva, não mede esforços em fazer existir uma verdade

⁷⁴⁵ *Idem.*

⁷⁴⁶ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 485.

superior àquela possibilitada e assegurada pelo assujeitamento ao Nome-do-Pai. Como a nossa personagem se declara feliz, somos convocados a concluir que não se trata de alguém que opera em nível do desejo eternamente insatisfeito. Sob a óptica da perversão, encontraremos um sujeito constituído como um instrumento fálico sem perdas. Por via presença do Fetiche, tal Sujeito se acautela, antecipadamente, quanto à Castração. O perverso conhece a condição do Gozo enquanto finalidade de sua existência e faz disso a sua meta, não se dispondo a prestar contas a nenhum Grande Outro. Aqui esbarramos em algumas pistas que parecem apontar para o funcionamento do homem dos sonhos ⁷⁴⁷ e apontamos a lógica desejante dessa personagem, como sendo uma demonstração do modo como se opera ali o perverso: sem faltas, puro gozo, nada de angústias desnecessárias. O colorido aparentemente delirante de seu discurso, que a todo momento resvala no impossível que nos assola e submete, apresenta particularidades de traços de uma neurose severa em sua percepção e interação com o mundo. Em algumas passagens do texto, ficamos com a sensação de que o discurso do russo, descrevendo suas viagens, apontava para uma desconstrução imaginária do que institui o mundo dentro da lógica da organização neurótica e afirmava algumas peculiaridades da vivência psicótica em seus diversos surtos:

Que estranho país esse... Todo duma cor que lhe não posso descrever porque não existe – *duma cor que não era cor...* E eis no que residia justamente a sua beleza suprema. A atmosfera deste mundo, não a constituía o ar nem nenhum outro gás – não era atmosfera, era música. *Nesse país respirava-se música*⁷⁴⁸.

Apesar do sonho do neurótico ser perverso, o nosso narrador sempre esbarra em grandes dificuldades para alcançar e compreender o funcionamento da mente do amigo russo:

Houve um grande silêncio. Pelo meu cérebro ia um tufão silvando, e as imagens fantásticas que o desconhecido me evocara – rodopiantes, pareciam querer no entanto definir-se em traços mais reais. Mas logo que estavam prestes a fixar-se, desfaziam-se como bolas de sabão⁷⁴⁹...

⁷⁴⁷ Até essa parte da novela, o narrador pareceu-nos achar que o sonhador fosse russo, vindo a apresentar a dúvida de que não o seria mais no final do texto.

⁷⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 483.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 485.

Conforme podemos perceber, o funcionamento neurótico não consegue conceber a lógica intrínseca nas demais estruturas. Em relação à psicose, não se trata de compreender o delírio, pois o mesmo apresenta outra forma de amarração, muito distinta daquela assegurada pelos efeitos do Nome-Do-Pai, que assegurou a escolha da neurose. Na lógica do perverso, o neurótico fica fascinado, mas sempre recua no ponto onde ele consegue avançar e, por isso, acaba por se excluir do passeio em campos tão altos e verdejantes.

O desfecho dessa novela aponta para uma solução que articula a personagem a uma figura de sonho, que é exatamente como parece ao neurótico o funcionamento perverso que assegura uma autonomia desejante e viabiliza uma satisfação contínua. Se os sonhos sempre remetem à realização de um desejo, o perverso também, em sua contabilidade, está sempre em dia com seus desejos, por atuá-los, um a um.

Designamos aqui por perverso o que tem sido comumente nomeado como sociopata. Trata-se de pessoas com uma falta de consideração pelos sentimentos dos outros, cínicos, manipuladores, sem empatia com os semelhantes, irresponsáveis; detentoras de um egocentrismo exacerbado, superficiais na vivência de emoções, sem auto-percepção e sem remorso; demonstram precário controle da impulsividade, o que envolve baixa tolerância à frustração, bem como limiar mínimo para descarga de agressão. São predadores intra-espécies, incapazes de manter uma relação e de amar, usam sedução, manipulação, intimidação e violência para controlar os outros e para satisfazer suas próprias necessidades. Elas mentem sem qualquer vergonha, roubam, abusam, trapaceiam, negligenciam suas famílias e parentes, colocando em risco suas vidas e a de outras pessoas, violando as normas sociais sem o menor senso de culpa ou arrependimento, como vemos na personagem de “O Homem dos sonhos”:

Em suma, meu amigo, eu viajo o que desejo. Para mim há sempre novos panoramas. Se quero montanhas, escuso de ir à Suíça: parto para outras regiões onde as montanhas são mais altas, os glaciares mais resplandecentes. Há para mim uma infinidade de cenários montanhosos, todos diversos, como há também mares que não são mares e extensões vastíssimas que não são montes nem planícies, que são qualquer coisa mais bela, mais alta ou mais plana – enfim, *mais sensível!* O mundo para mim ultrapassou-se: é universo, mas um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga. Quer dizer, não é mesmo universo: é mais alguma coisa.⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 483.

Quanto à dimensão onírica onde habitava a referida personagem, os indicadores não demoraram a ser citados:

Enfim, da sua fisionomia, do seu andar, dos seus gestos, da sua voz, ressaltava esta impressão: o desconhecido era uma criatura de bruma, indefinida e vaga, irreal... *Uma criatura de sonho!*

(...)

Queria dizer: *o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho – e entretanto uma figura real.*⁷⁵¹

O autor encerra a novela, fazendo uma apologia à ética perversa na interpretação sadiana: agir em conformidade com o desejo que o habita. Mas aos mortais neuróticos isto está vetado e só lhes resta mesmo a contemplação e admiração de tal modo de operar na realidade:

E eis como eu pude entrever o infinito: O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho. Nós vivemos o que existe; as coisas belas, só temos força para as sonhar. Enquanto que ele não. Ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho. E vivia o irreal.

Poeira a ascender quimerizada...

Asas d'ouro ! Asas d'ouro!...⁷⁵²

4.3.4. A grande Sombra: as nuances do devaneio

Tudo pode acontecer, qualquer coisa é possível e provável. O tempo e o espaço não existem. Sobre um fundo insignificante de realidade, a imaginação esboça novos modelos: uma miscelânea de recordações, experiências, fantasias desenfreadas, absurdas, improvisações. As personagens se cindem, se dobram, se multiplicam, se desvanecem, se solidificam, se obscurecem, se iluminam. Mas uma consciência reina sobre tudo isso: a do sonhador; e diante dela não há segredos, nem incongruências, nem escrúpulos, nem leis.

Johan August Strindberg, *O Sonho*

⁷⁵¹ *Ibidem*, pp. 486-487.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 487.

Iniciamos a interpretação de “A Grande Sombra” com uma epígrafe de Johan August Strindberg⁷⁵³ retirada de sua peça de teatro *O Sonho*, porque aí se retrata, com extrema fidelidade, todo o clima por onde desfilam os devaneios que povoaram o sono do protagonista da novela em questão, que abre o livro *Céu em Fogo*, enunciando o que virá permear toda aquela saga de «Mistério»⁷⁵⁴.

Ao analisar as novelas dessa obra sá-carneiriana, Ellen Sapega considera que «torna-se imprescindível reconhecer que a metáfora apresentada e explorada é essencialmente a mesma em todas as novelas»⁷⁵⁵. Concordamos com tal asserção e vamos além, ao identificarmos as mesmas metáforas psicanalíticas que nos propusemos encontrar desde o início dessa investigação – a Histeria – dentre outras que derivem dessa ou não, tais como a neurose histérica e a neurose obsessiva. Sapega mostra a aspiração ao singular, incorporada na metáfora literária e presentificada na busca incessante do incomum: «a vontade obsecada de fugir do mundo quotidiano (...). É na arte que espera superar o seu isolamento»⁷⁵⁶. Assim, atribui essa característica, de um modo abrangente, às novelas de *Céu em Fogo*.

A escolha de “A grande Sombra” para finalizar a análise de *Céu em Fogo* foi intencional, visto que esta novela sistematiza o enredo e consequentes metáforas psicanalíticas encontrados nas demais, em que se incluem as três já interpretadas. Essa novela, escrita até mesmo antes de outras obras já apresentadas por Sá-Carneiro, foi sendo construída aos poucos, devagar, como quem parte sem pressa de chegada ao destino e hesitante em partir. Afigura-se-nos um texto caleidoscópico, no qual a cada movimento se tem todo o desdobrar de mais uma faceta de cada história do conjunto, em cuja interseção poderíamos colocar “Mistério” e as reminiscências fantasmáticas daquelas: a regressão à infância e a exacerbação própria de traços da histeria masculina. Ora, em “A Grande Sombra”, confirmando a nossa percepção de que a narrativa foi escrita com o vagar de quem está pobre de ilusões, o autor enumera cada parte; e a primeira parece indicar a penumbra ou enviar para a alegoria da *Ilha de Trevas*⁷⁵⁷ todas

⁷⁵³ Peça de teatro: *O Sonho* (1901) de Johan August Strindberg – Estocolmo – (1849 –1912) – Escritor, dramaturgo, pintor e fotógrafo sueco.

⁷⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 395.

⁷⁵⁵ SAPEGA, Elle, “Em busca da velada subtil: *Céu em Fogo*”, in Colóquio-Letras, Lisboa, nº 117-118, Set.-Dez., 1990, p. 75.

⁷⁵⁶ *Idem*.

⁷⁵⁷ Já mencionamos esta alegoria no item em “Sonhos: bastidores do teatro íntimo de cada um”, presente neste capítulo.

as outras, conforme o olhar que tenhamos através desse caleidoscópio. Dessa forma, inicia o texto da parte I do seguinte modo:

– O Mistério...

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

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

Horas longes, porém, de medo infantil – só vos posso recordar em saudade.⁷⁵⁸

Esta volta à ‘casa da infância’ mostra uma regressão do narrador-protagonista às etapas anteriores de desenvolvimento, ameaçado pelas sombras projetadas pelas chamas bruxuleantes da lamparina, em seu isolamento, vivendo um sentimento de abandono, que para ele, agora adulto, é uma recordação de saudade. Os traços histéricos já se manifestam nas reminiscências e nas estratégias diversas para que ele desse conta da condição da falta-a-ser como inerente à sua existência, «contra um isolamento fundamental, ao mesmo tempo reclamado e temido»⁷⁵⁹. Ao descrever o seu sofrimento de um jeito exacerbado, ele conta:

É que então, se sofria, a minha febre era já a cores – voluptuosidade arraiada também. E assim, quantas horas até, durante o dia, lasso dos brinquedos sempre iguais, eu ansiava a noite, sinuosamente, para latejar a ela os meus receios prateados...⁷⁶⁰

O que imaginava, porém, às vezes o assustava de tal forma, que sentia vontade de descer de seu leito, descalço, não chamando assim a atenção das criadas, e partir para visitar os lugares desconhecidos nas trevas, ou seja: «As grandes casas às escuras»⁷⁶¹. No entanto, o seu pavor era maior e «Escondia a cabeça debaixo dos lençóis, mesmo de verão, até que adormecia esquecido, fundamente...»⁷⁶².

Como o narrador enuncia, a letra desenha em devaneios o mistério, o que está sempre na penumbra, quando não em trevas; então, ele treme e vacila: «Retrocedo»⁷⁶³. Mergulha em reticências, tentando nos passar a sua relutância em seguir em frente no

⁷⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 395.

⁷⁵⁹ GALHOZ, Maria Aliete, in Prefácio a *Céu em Fogo*, s/ d, p. 33.

⁷⁶⁰ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 395.

⁷⁶¹ *Idem.*

⁷⁶² *Idem.*

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 396.

fantástico que a mente privilegiada engendra, para que o protagonista exalte o não desvendável: «A sumptuosidade inigualável do mistério!...»⁷⁶⁴. Ao perguntar-se e a Deus como fundar uma vida nesse mistério, ele mesmo responde: «Procurando, descendo bem às trevas, acumulando imperialmente enigma sobre enigma.»⁷⁶⁵. Essas trevas, que acumulam enigmas a serem desvendados, podem ser representadas pelo Inconsciente, dizendo respeito

(...) ao processo primário e aos fantasmas inconscientes da cena originária, e dá uma posição central à estrutura edipiana, como pondo em cena, em simultaneidade, a constituição do sujeito e a questão do real, pressupondo o sujeito “como interpretante”. E é este sujeito da dúvida que aparece na atividade interpretativa da subjetividade, mantendo a abertura para múltiplos sentidos, que nos leva à valorização dos sonhos, dos mitos, da narrativa como história e ficção e dá uma “realidade” aos personagens trágicos, tão exemplares do que podemos interpretar, na dimensão do inconsciente, como acontecendo a todos os homens.⁷⁶⁶

O protagonista de “A Grande Sombra” explica tal processo primário, relatando que, «já na infância»⁷⁶⁷, somente a fantasia lhe causava medo; e embora pareça paradoxal, e não o é para um portador de traços histéricos, o fantasiar causava-lhe «um enlevo delicioso e inquieto nos alçapões, nos subterrâneos (...) e nas pontes, nos zimbórios, nos grandes arcos (...), em calafrios, vagas reminiscências de aquedutos negros»⁷⁶⁸, afirmando que esses ele nunca vira. Refere-se logo a seguir a um sótão, que nem era bem um sótão, e que sempre desejou conhecê-lo, mas jamais tentou, pois o medo o impediu. Valoriza a fantasia quando justifica: «e percebo agora que o meu receio era apenas de o ficar conhecendo realmente, e assim perder aos meus olhos todo o seu encanto.»⁷⁶⁹. Certo dia, munido de coragem, entreabriu a porta e vendo na «penumbra densa – entanto um raio de sol da tarde, coando-se por uma fresta, iluminava em mágicas palpitações um halo de poeira multicolor... Assombrado, cego de maravilha, fechei a porta no mesmo instante – fugi...»⁷⁷⁰. Supomos que também este sótão não seja outro senão o lugar de seu Inconsciente e esta fuga diante do quase alcançável seja mais uma rubrica de sua histeria.

⁷⁶⁴ *Idem.*

⁷⁶⁵ *Idem.*

⁷⁶⁶ BRAZIL, Hórus Vital, *Dois ensaios entre Psicanálise e Literatura*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992, p. 89.

⁷⁶⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 396.

⁷⁶⁸ *Idem.*

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 397.

⁷⁷⁰ *Idem.*

Remete-nos ainda a essa tópica da psicanálise, ao descrever um país que nomeia de seu país, com figuras e paisagens refletidas nela, o fantástico, configurando o sótão como o mencionado Inconsciente (no sentido freudiano do *das Unheimliche*)⁷⁷¹, aquele que caracteriza certos processos psíquicos, produzindo fenômenos, comportamentos e pensamentos que não podem ser antecipados. O excerto a seguir ilustra nossa interpretação:

De resto, todo esse mundo da minha imaginação infantil me pululava dentro do sótão num conjunto misterioso – indistinto, *difuso*, entrecruzado, impossível de destringar: era mar onde era também cidade; havia palácios reais ao mesmo tempo florestas. Coisa mais caprichosa: nesse mundo tudo existia variegado mas, simultaneamente, tudo era cinzento!

[E após uma longa descrição em que ele se repetia quando falou de seu país, analisa:]

(...)

Ah! a imaginação das crianças... onde achar outra mais bela, mais inquietadora, que melhor saiba frisar o impossível?...⁷⁷²

O Eu, que será sempre assujeitado ao Inconsciente, é para onde convergem todas as sensações e advêm os devaneios, os sonhos, funcionando como aglutinador em que orbitam esses ‘delírios’ a povoar a mente do narrador e protagonista de “A Grande Sombra”. O fantástico instituiu morada no Imaginário da criança que insistiu teimosamente em colorir o que, de certa forma, dava conta de sua existência perseguida pelo fascínio da morte em vida, ou pairando num limbo criado por ele. Tomamos emprestado os versos finais do poema “A um suicida”, para ilustrar essa constante ameaça:

Ai! Mas um dia, tu, o grande corajoso,
Também desfaleceste.
Não te espojaste, não. Tu eras mais brioso:
Tu, morreste.

Foste vencido? Não sei.
Morrer não é ser vencido,
Nem é tão pouco vencer.

⁷⁷¹ Cf. JURANVILLE, Alain, *op. cit.*, 1987, p.39: «*Das Unheimliche*: o que não é do nosso mundo, não é familiar. Não se satisfaz, pois não se pode esperá-lo; mas não poderia iludir, pois permanece sempre estranho. (...) O inconsciente caracteriza um certo tipo de processos psíquicos tais que produzem fenômenos, comportamentos ou pensamentos cujo sentido não pode ser antecipado».

⁷⁷² SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 397-398.

Eu por mim, continuei
Espojado, adormecido,
A existir sem viver.

Foi triste, muito triste, amigo a tua sorte –
Mais triste do que a minha e mal-aventurada
... Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte,
E há tantos como eu que não alcançam nada...⁷⁷³

Maria Aliete Galhoz compara “A Grande sombra” com a morte sempre presente «tutelar e devoradora, a rigorosa justificação⁷⁷⁴», afirmando ser a mesma «o incentivo e o sentido de seus pretextos, incidentes, máquinas e consciências, que tudo traz consigo a execução da morte como acção e finalidade inelutáveis»⁷⁷⁵. No entanto, os sentimentos do protagonista dessa novela, face à morte, ao desenlace da vida, embora o atormentassem, paradoxalmente o envolviam em devaneios (o sonhar acordado), descrevendo como seria a sua quinta, às escuras à noite, pois a conhecia bem à luz do dia:

Estávamos na nossa quinta.

Eu não me atrevera nunca a passear de noite, sozinho, pelas ruas areadas, orladas de buxo, tão aprazíveis e campestres, em que de dia, bem afoito, brincava correndo afogueado. Mas, do grande pátio junto da cozinha, eu olhava-as, em frente de mim, sonhando descobri-las, nocturnamente, numa viagem maravilhosa. Porque, em verdade, de noite, a minha quinta devia ser mágica... Gnomos a percorreriam às cabriolas, e elfos; nos grandes tanques, ao luar, se banhariam fadas, e pelos assentos de azulejo – oh, sem dúvida! – toda uma figuração de príncipes e rainhas encantadas se assentaria devaneando...

(...)

De olhos fascinados, sim, eu sonhava tudo isto, de olhos perdidos – mas trémulo, não ousando nunca afastar-me alguns passos de ao pé da cozinha, onde havia luz e a criadagem falaceava... Sonhava ainda investigando sempre a noite, sonolento, com um livro de estampas esquecido sobre os joelhos... e o meu olhar perdia-se...⁷⁷⁶

O narrador/protagonista relata que, numa noite, subitamente, sem saber a verdadeira razão de seu ímpeto de coragem, de olhos fechados, acaba por invadir ‘a floresta imaginária’ e não sem medo, mas tomado pelo «ranger de mistério»⁷⁷⁷, deparou-se com maravilhas de tal grandeza e inusitadas para ele, até então, um

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 127.

⁷⁷⁴ GALHOZ, Maria Aliete, in Prefácio a *Céu de Fogo*, p. 26.

⁷⁷⁵ *Idem*.

⁷⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 398-399.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 399.

verdadeiro «cenário de quimeras!...»⁷⁷⁸. O terror dava-lhe asas e, enquanto o matava, fazia com que se deliciasse. Descrescia o barulho do vento «no seu estranho sibilar velado, como que *um espectro do vento* – um espectro temível, *grasnado*, de ecos mortos...⁷⁷⁹. Verdadeiramente a ‘sombra’ o perseguia e, mesmo que buscasse as cores e sons da vida que o cercava, tropeçava na silhueta negra das brumas e do desconhecido, barrando a sequência da realização do desejo.

Quando nos referimos a “A Grande Sombra”, numa óptica caleidoscópica, estávamos fazendo uma leitura em que, a cada momento percebido, tinha-se o desdobramento de mais uma faceta das inúmeras características sintomáticas que compõem uma configuração histórica. Assim, ao longo do texto, deparamo-nos com fragmentos que nos reportam a muitas particularidades daquele universo. O protagonista apresenta o sintoma histórico de reminiscências onde os mortos jamais são enterrados, ao evocar, em devaneios, o que poderia ter sido ou o que fora por alguns ínfimos instantes e que ele, em sua errância, não conseguira fixar, restando-lhe uma constante insatisfação:

Bem sei... É que, para mim, tudo quanto me impressiona se voltou sexualizado – e em sexo apenas o oscilo, o desejo e o sofrimento... Eis pelo que sempre cataloguei, excitadamente e a par, os corpos nus, esplêndidos; as cidades tumultuosas de Europa – os perfumes e os teatros rutilantes, atapetados a roxo – as paisagens de água, ao luar – os cafés de ruído, os restaurantes de noite, as longas viagens – o murmúrio contemporâneo das fábricas, das grandes oficinas – a loucura e as bebidas geladas – certas flores, como as violetas e as camélias – certos frutos, como o ananás... e os morangos, na sua acidez toda nua, de caprichos afilados.

.....
.....⁷⁸⁰
.....

Todavia, esse devaneio é seguido de duas linhas retas pontilhadas talvez no sentido de apontar que outros ainda seriam evocados e, na verdade, o foram, mas com pouca possibilidade de sucesso ou alcance de uma satisfação pessoal ou social. Em uma outra *nuance* do devaneio, olha para trás dele às horas silenciosas, evocando todas as personagens de sua vida, que povoam fragilmente a sua memória; e, mais uma vez, uma

⁷⁷⁸ *Idem.*

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 400.

⁷⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 403.

figura russa surge, marcando-o, e as duas vidas tocam-se, apontando uma lembrança ainda que sutil, a de ter «*vivido juntas um instante... quem sabe se no cumprimento dum destino insosfismável...*»⁷⁸¹. Embora por segundos apenas, aspira à felicidade do encontro com um outro, mas não nega o destino que não se concretiza em realidade; e ainda que enumere outras situações, questiona os estranhos que dialogaram com ele nesse devaneio, para incluí-los na grande sombra: «Meu Deus, meu Deus, quanta sombra!...»⁷⁸².

A insatisfação, sintoma do histérico, bem como a exacerbação de todas as coisas levam o nosso narrador a *pairar* entre o passado (naquilo que não conseguiu alcançar) e o futuro; até porque, esse último se lhe apresenta como secreto, estranho e desconhecido: «Vibrantemente o futuro me agita também, pois é dos segredos totais»⁷⁸³. Se verdadeiramente é no labirinto das identificações que o histérico percorre com certa obsessão e nele pode se submergir, não é menos real que esse busque, sem cessar, uma identidade, na maioria das vezes perdida. O nosso protagonista parece ter cumprido esse trajeto demandado pela histeria, quando narra:

Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou, quase – não me lembrando nem a atmosfera, nem o cenário... tão pouco as personagens que me cercam... Duvido se serei eu próprio – convenço-me de que o não sou... Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve, é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em alma (e em corpo até, quem sabe) segundo os países que habitamos.⁷⁸⁴

Entendemos neste ponto a Histeria, segundo Freud, como a fundadora da Psicanálise, ainda que a Psiquiatria a tenha excluído do quadro de uma patologia a mais. Afinal, é a própria Psicanálise que a vai considerar como uma maneira de subjetivação, um modo de existência, de estar no mundo, de conviver, operando com o desejo e a incompletude. Trata-se de uma visão inovadora da Histeria⁷⁸⁵, enxergando-a como o funcionamento de uma defesa face à falta, condição do humano, entendendo que o

⁷⁸¹ *Idem.*

⁷⁸² *Ibidem*, p. 404.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 405.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 406.

⁷⁸⁵ MAURANO, Denise, “Histeria – O princípio de tudo”, in *Freud, para ler Freud*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p.17. Pela nova classificação organicista da psiquiatria apresentada pela CID-10 (1992) e a DSM IV (1994) no lugar em que mencionavam histeria, referem-se, agora a «uma infinidade de transtornos (...) suprimindo também o termo neurose. Falam apenas de transtornos dissociativos e somatoformes»..

existir é estar sempre em busca da completude que nunca se apresenta, ou algo que está por alcançar, somos e seremos sempre uma obra inacabada. Esta novela de *Céu em Fogo*, em todas as suas partes, da I à XVIII, dá-nos essa impressão, como se fosse, toda ela, um movimento histérico, em que volta e meia os laivos de histeria nos acenam de maneira contumaz, como se pode perceber no seguinte excerto da parte V:

Eis como algumas tardes, de súbito, a certas cores, realizo sentir – por artifício embora, mas automaticamente – a saudade magoada de certa companheira morta, gentil e pálida, que nunca tive... E é uma sombra propícia a afagar-me então de dúvida... a irizar-me...⁷⁸⁶

A reminiscência que traz de volta os mortos, a saudade magoada e a sombra da morte, que não o deixa ser e nem ter o aspirado, enquanto ser desejanter, a almejar e não obter o desejado, é um dos traços de histeria que o protagonista revela no excerto acima. Traços esses que vão evoluindo na narrativa, tais como as «sensações de «fim» – de termos duma época de vida... de começos de outra, com novas personagens, novos hábitos...»⁷⁸⁷. No entanto, como o histérico não consegue consumir os seus intentos, termina o trecho revelando: «E, ao meu redor, é tudo igual – nos mesmos planos!...»⁷⁸⁸, ou seja, não sai do lugar. Para além disto, termina esta parte do texto, após fazer uma apologia ao perverso, ao declarar sua inveja aos grandes criminosos, afirmando que até mesmo esses deixaram sua marca ainda que fosse «um pouco de névoa»⁷⁸⁹, acabando por expressar a sua auto-rejeição, histericamente: «Eu, de evidente, tenho asco de mim!..»⁷⁹⁰.

Segundo Freud, a atividade de fantasiar, muito presente na literatura, sobretudo na ficção, está sob a regência do princípio do prazer sem o confronto ou o enfrentamento da realidade; e, se trocarmos um princípio pelo outro, não configura, de certa forma, uma exclusão do prazer, mas sim inaugura uma relação entre ambos. Daí resulta a composição da subjetividade e, como diz Denise Maurano, lembrando Freud: «Afinal é com a fantasia que vestimos o nosso Eu».⁷⁹¹ Lembramos ainda que para o pai

⁷⁸⁶ SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 408-409.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 409.

⁷⁸⁸ *Idem*.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 412.

⁷⁹⁰ *Idem*.

⁷⁹¹ MAURANO, Denise, *Histeria – O princípio de tudo*, in *Freud para ler Freud*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p. 67.

da Psicanálise, somente a arte consegue unir os dois princípios, ou seja, prazer e realidade. Os artistas, e aqui incluímos escritores (seja na obra lírica quanto na narrativa), pintores, escultores, músicos e outros, usam de uma ‘licença poética’ para se afastarem da realidade e fantasiarem novas perspectivas, novos voos, vencendo a pecha de insanos, tornando-se verdadeiros ídolos no meio intelectual e social. A exemplo disto, além de escritores como Florbela Espanca ou Ernest Hemingway, que tiveram o mesmo fim do autor de *Céu em fogo*, ainda citamos Salvador Dali com suas esculturas que lembrariam a algum psiquiatra desavisado traços esquizofrênicos, e que escapou desse rótulo pela genialidade. Em “A Grande sombra”, o narrador e protagonista fantasia:

Se eu fosse milionário e Príncipe, como ergueria o meu domínio do Mistério...

Ah! para regiões do Norte, entre jardins pomposos, o meu castelo altíssimo, em sombras abafadas, ascenderia as suas torres taciturnas, alastraria o seu arcaboço pesado e longo – absortamente.

Dentro, largas salas de baile sem janelas, que eu teria feito executar por grandes arquitectos – e ornadas de frescos de pintores admiráveis; enriquecidas a prata e ouro nas cúpulas maravilhosas, nos lambrizes de incrustações exóticas, a madreperolas e jades...

Resposteiros de veludo, arrastados, roçagantes – a brilhos espessos. Tapeçarias majestosas, profundas, que abafassem os passos – candelabros, serpentinas e lustres brasonados que nunca se acendessem...

(...)

Ao fundo de roseirais inesperados, perdidos na floresta, templos a divindades de nenhuns ritos – divindades falsas que só eu criara, erguendo-as ali em altares de fantasia...⁷⁹²

O nosso protagonista ainda vai devanear muito, numa fantasia envolta pelo fantástico e pelos contrastes entre a luz, nos brilhos de suas ‘construções’ e as sombras, o escuro ocasionados pelos «lustres brasonados [e] que nunca se acendessem...»⁷⁹³ –, histórico confesso, ao mergulhar nesse mundo de fantasias povoado por objetos ora fálicos (quando nos apresenta a apoteose de sua descrição de um universo pleno de beleza percebido nos acabamentos e formas presentes em todas as suas *nuances* de devaneio), ora castrados (quando narra a detumescência de suas criações esplendidas que culminam numa desilusão em que essas se apresentam reduzidas a uma composição

⁷⁹² SÁ-CARNEIRO, 2010, pp. 412-413.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 412.

mínima desprovida de qualquer brilho ou sofisticação). A identidade e a fantasia se confundem, indissociadas, em sua percepção, e ele se descobre devaneando:

Ah! mas não passa dum sonho todo o meu Principado...

.....
– Se eu fosse um sonho, também?...⁷⁹⁴

Temos aqui um traço de neurose obsessiva, compondo uma das características desse quadro de histeria na citação a seguir, quando fica claro na revelação que o narrador faz na parte VII:

Os dias vão passando, e a minha curva obsessão mais e mais se me inflecte...
Abriram-se-me no cérebro com passos de ponta de ágata...
Oh! a luta impossível contra a realidade!...
Se ao menos, por fim, a loucura me envolvesse...
Ainda seria abismar-me numa grande sombra...
Mas não... mas não... Tudo é real na vida – *a própria morte é real*⁷⁹⁵ ...

Neste excerto, percebemos com clareza o movimento de passagem da errância histórica em seu embate com a realidade instituinte, acompanhada a seguir da posição obsessiva de escrava e guardiã da realidade. Celebra aqueles que souberam desaparecer e passa a evocar, em reminiscências, dois amigos do passado, assinando uma vez mais a sua histeria nessa conversa com mortos ou possíveis mortos. O narrador da novela em pauta não se declara artista, tão pouco escritor, embora nos diga que escreve, denunciando no final da parte VIII, ao falar de devaneios:

Devaneios... devaneios...
Sempre em face de mim a realidade cruel: a folha branca onde escrevo – a vontade consciente que me faz escrever...

.....
.....
.....⁷⁹⁶

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 414.

⁷⁹⁵ *Idem*.

Se o sujeito do autor, em escrita automática, não invadiu explicitamente o texto, o protagonista, por sua vez, que até então não se revelava possuidor de nenhuma dessas vocações, a não ser a de um sonhador acordado, ao relatar os muitos e diversos devaneios, deixa-se antever tal qual um escritor, a revelar um sentimento de angústia ou um traço do histérico que abraça o desejo de realizar e, no caso específico, expressar seus pensamentos sem conseguir inscrevê-los. Perde-se, portanto, nos intervalos, nas reticências, sem continuidade ou desfecho satisfatório. Não se inscreve, ocultando a identidade (se é que a reconhece) por trás das *personas* que sonhou ou deixou que passassem por ele sem as possuir, ao mesmo tempo que toma a fala de um «companheiro querido»⁷⁹⁷ sobre um carnaval em Nice e, surpreso, se vê no Casino:

– Ah! os bailes de máscaras maravilhosos... Um baile de máscaras do Império, na grande Ópera... Mas se eu estivesse lá – meu amigo, se eu estivesse lá – seriam minhas amantes todas as mulheres que me rodeassem: *porque todas viriam de máscara*⁷⁹⁸!

Logo a seguir, narra que seus olhos se resvalaram «mais sensíveis ao Segredo (...) [que o envolvia] – segredo banalizado, sem dúvida, mas ainda assim fugitivo»⁷⁹⁹. Relata ainda que entrou numa espécie de embriaguês tal, que nem mesmo afirmando ter voltado à lucidez, «muito relativa ainda»⁸⁰⁰ – e, nesse turbilhão de sensações, sentiu que alguém o tomou pelo braço, despertando-lhe de seu torpor, murmurando-lhe: « – Eu sou a Princesa velada...»⁸⁰¹. O que nos pareceu ser ele próprio, essa princesa velada, numa visão consequente de sua ‘embriaguês’, um desdobramento dele mesmo, perdido no labirinto das suas identificações. Até porque, a desconhecida lhe entregava um punhal (simbolicamente fálico) retirado de «sua bainha de prata»⁸⁰² e que ele exaltou como «uma arma terrível e uma jóia solene»⁸⁰³.

Assim, o fantástico atravessa o texto, o que detectamos a partir do estranhamento em que se confronta o narrador, inusitadamente mergulhado em situações em que o erótico, o onírico, o mistério estão presentes nos temas

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 418.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 419.

⁷⁹⁸ *Idem*.

⁷⁹⁹ *Idem*.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 420.

⁸⁰¹ *Idem*.

⁸⁰² *Idem*.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 421.

solitário e sem esperança de resgatar o triunfo, fruto de mais um devaneio. Quando divaga sobre Veneza, a sua imaginação se funde com uma possível realidade, a qual ele encarna. A cidade, de modo também fantástico, é descrita como sua companheira de insinuações ocultas: «Veneza! / Ó cidade sagrada da fantasia, capital brocado do inter-sonho, em mágicas penumbras – íris de crepúsculo, anémona de antemanhã...»⁸⁰⁷, chegando mesmo a declarar-lhe uma identificação exacerbada: «*Quem sabe se eu já fui a tua alma?...*»⁸⁰⁸. A dispersão também é inerente a essa personagem, tanto que após afirmar: «Vivo só em metade de mim»⁸⁰⁹, insinua que o Lord inglês, ao qual tece considerações da mesma maneira que o faz com as demais personagens coadjuvantes da narrativa, deveras poderia ser resultado de seu imaginário, quando narra a sua chegada a Nice e o amigo o esperava na estação, como se soubesse que ele chegaria naquele comboio: «*Eu não escrevera a ninguém a minha partida de Itália*»⁸¹⁰. As demais partes trabalhadas vêm confirmar aquele sentimento de inadaptação à vida, de permanente incompletude, de um narciso às avessas, a constante sensação da diversidade do Eu, inscrita na contumaz tensão entre um eu desprezível, vulgar, e um outro, seu duplo ideal.

Deixa antever uma certo desafio em relação ao tempo: «Os dias seguem, e vivo na impressão bizarra de que eles é que são eu – e eu o tempo por onde eles decorrem»⁸¹¹. Fantasticamente, o texto engendra um jogo de «luzes amarelas, triangulares, picarescas (...) / Visões de molduras – molduras só; ovais, sem retratos»⁸¹², trazendo de novo à baila a figura do Lord, pois «Todos o adulam; todos o conhecem. (...) / Só ele parece não conhecer ninguém – *mesmo as pessoas que me apresenta.*»⁸¹³. Esta figura suscita sentimentos contraditórios no narrador: quer de fastio, quando diz: «Passamos os dias juntos. A ponto que não tenho um instante livre, Chega-me a enfastiar, por vezes, a sua presença contínua»⁸¹⁴, quer de apego:

Mas não sei em verdade o que me atrai a esse homem. É terrível: não o esqueço um minuto. Quando estou diante dele, mesmo assim, não me logro esquecer de que estou diante dele. Junto de qualquer pessoa, nós olvidamos a sua

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 431.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 433.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 436.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 437.

⁸¹¹ *Idem*.

⁸¹² *Idem*.

⁸¹³ *Ibidem*, p. 438.

⁸¹⁴ *Idem*.

presença – *a sua presença é natural*. Pois o mesmo me não sucede em face do Lord – como se só por um prodígio fosse possível estarmos os dois frente a frente...⁸¹⁵

Este excerto aponta para o Lord como um duplo ou um desdobramento do protagonista, reforçado pela revelação de que somente um milagre ou um fenômeno os colocaria frente a frente, talvez pela indissociabilidade dos dois. Há uma intertextualidade com o fantástico de *A Confissão de Lúcio* quando reúne em uma só *persona* o amigo Lord e a mascarada morta. Não seria uma profecia do fim do protagonista dessa novela que parece ter conseguido concretizar o último devaneio? As contingências traumáticas de uma existência convocam o sujeito para uma resposta, que é condicionada pelo modo como se produziu o processo de identificação, em seus diversos tempos. As falhas dos elementos envolvidos, ao entrarem em interação com os jogos identificatórios, acabam por revelar uma apresentação específica de uma neurose histérica ou obsessiva. No caso do protagonista, parece tratar-se de uma configuração histérica sujeita a constantes dissociações euóicas, o que fica totalmente explícito nos diversos fragmentos apresentados ao longo da última.

Tanta busca, a existência de inúmeros disfarces, uma profusão de imagens, para chegar finalmente à conclusão acerca de sua realidade: a de um ser do desconhecimento ou, ainda, a verdadeira dispersão, a morte, a grande sombra: «O grande salto!... ao Segredo... na Sombra... para sempre... e a Ouro!... a Ouro...a Ouro!...»⁸¹⁶.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 440.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 454.

CAPÍTULO V

O MITO E O RITO NA MODERNIDADE

Os mitos modernos são ainda menos compreendidos que os mitos antigos, embora sejamos devorados pelos mitos.

Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*

Escolhemos estas palavras de Honoré de Balzac como epígrafe, uma vez que, ao revisitarmos o histórico dos mitos, a fim de localizarmos os mitos da modernidade e, neles, associarmos ao que mais se aproxime da obra de Mário de Sá-Carneiro, nos foi mais fácil compreender aqueles arcaicos, ou seja, os que desde muito cedo ouvimos, mediante a tradição oral ou transmitidos culturalmente pelas fábulas e lendas. Levamos em conta, ainda, os recuperados por grandes escritores e teóricos da humanidade, quando da elaboração de suas obras, sejam as literárias (por exemplo, *Hamlet* de Shakespeare), sejam as científicas (como é o caso de *A interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud), conferindo-lhes um tom que nos fosse mais inteligível.

Partindo da consideração de que todas as doutrinas de interpretação do mito, incluindo a psicanalítica e a estruturalista, apresentam limitações, Maria Helena da Rocha Pereira recentra o enfoque no mito como «uma narrativa tradicional, que não pertence ao reino do inconsciente, mas ao da linguagem», retomando a definição de Berkeley, segundo a qual «mito significa contar uma história com referência suspensa, estruturada por qualquer modelo de acção basicamente humana»⁸¹⁷.

Por outro lado, Manuel Viegas Abreu vem sublinhar que o tratamento dado por Freud aos mitos gregos, «designadamente os que envolvem as figuras de Édipo e de Narciso» é apenas uma abordagem entre outras, todas elas tendo oferecido o seu contributo ao se dedicarem «à compreensão psicológica da natureza e evolução dos mitos»; ainda que não tenham alcançado a «difusão que as interpretações psicanalíticas obtiveram».

⁸¹⁷ ROCHA, Maria Helena, “O mito na Antiguidade Clássica” in FERREIRA, José Ribeiro (coord.), *Labirintos do Mito*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, p. 11.

Ainda assim, Viegas Abreu atenta para a importância da perspectiva freudiana do mito que

(...) reside no facto de Freud ter defendido que os afectos, as emoções e os conflitos envolvidos na tragédia inconsciente de Édipo possuíam uma dimensão universal, fazendo parte da condição humana e, por conseguinte, habitando os corações de todos os homens. Deste modo, o mito revelaria uma verdade que a todos os humanos diz respeito, mas que muitos desconhecem, recusam aceitar ou recalcam no campo da consciência⁸¹⁸.

Temos aí o Mito de Édipo, retirado da tragédia de Sófocles, e que, pela interpretação freudiana, eleva o sentido à categoria da igualdade, na qual todos os homens em seu desenvolvimento, a partir da vivência edipiana, passam por uma grande possibilidade de identificar-se com Édipo, «como potenciais (e inconscientes) geradores de incesto materno e como potenciais (e inconscientes) adversários mortais do próprio Pai»⁸¹⁹. No entanto, o criador da Psicanálise firma as hipóteses, sobre que formulou a sua teoria, nas tragédias de grandes escritores, que por sua vez, se inspiraram e se «apoiaram no conteúdo das narrativas míticas»⁸²⁰, De alguma forma, existe, pois, um reflexo imperioso da mitologia na proposta científica freudiana que causou escândalos, na transição dos dois séculos (XIX e XX), como os escritores do primeiro modernismo português, e aqui nos referimos aos fundadores de *Orpheu*, no princípio do século passado.

É provável que haja tais reflexos, na medida em que os mitos têm uma função integradora, não se limitando somente àquela de atribuir sentido às coisas, ao considerarem o homem no seu todo, nas suas relações com os outros e o mundo, e na sua angústia perante a busca do sentido da vida. Na opinião de Viegas Abreu, a consciência mítica encontra a sua significação em um contexto fenomenológico⁸²¹ da consciência e ao completar a questão posta por ele, citando Víctor Matos: «Que dimensão de ser se nos

⁸¹⁸ ABREU, Manuel Viegas, “Psicologia e Mitos Gregos – notas sobre os contributos das narrativas míticas para a construção de uma antropologia psicológica” in FERREIRA, José Ribeiro (coord.), *Labirintos do Mito*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp.19-20.

⁸¹⁹ *Idem*.

⁸²⁰ *Ibidem*, p.23.

⁸²¹ Entendemos o fenomenológico aqui como sendo uma interpretação dos sintomas que se atém apenas aos seus aspectos característicos, não levando em consideração os aspectos causais, o que é frequente no olhar dos psiquiatras biologicistas. A abordagem psicanalítica não se atém à dimensão fenomenológica dos sintomas, mas sim a relação e significados que o sujeito estabelece para com eles, de modo que se alcança não somente o real significado dos mesmos (o retorno do recaiado), como também o gozo implícito neles.

oferece pela consciência mítica?»⁸²² reformulando-a de uma maneira mais compreensível para o leitor: «Que ser (ou que mundo) pretende apreender a consciência mítica?»⁸²³ Utiliza o mesmo autor citado para responder às duas perguntas postas aqui: «o ser dado na consciência mítica é o ser do homem, um ser de participação» e, acrescenta, «um ser complexo, intersubjectivo, dinâmico, em movimento contínuo, um ser histórico»⁸²⁴.

Respaldamo-nos neste olhar teórico no que se refere às narrativas míticas, em que seus autores, dispendo dos conhecimentos que lhes foram transmitidos pela cultura em que estavam inseridos, «pretenderam apreender e dar sentido à complexidade, à variabilidade e à indeterminação das potencialidades de desenvolvimento do homem na diversidade das suas relações consigo mesmo, com os outros e com o mundo»⁸²⁵. Reflexão em que focamos ainda as ligações da Psicanálise com os estudos literários e, neles, a escrita mítica, lembrando o fato de já termos deixado claro, no Capítulo I, que tal teoria nasceu de leituras literárias de Freud, tendo este se distinguido primeiramente nesta área, recebendo como única premiação de sua vida o prêmio Goethe de Literatura.

Uma teoria nascida de tais leituras e, após eventos ocorridos com o seu criador, em que pese não abordar diretamente

a questão da exegese dos mitos gregos, veio revelar que os sonhos e as alucinações por um lado e os mitos por outro possuem características comuns, pois utilizam os mesmos tipos de símbolos e ambos visam permitir a livre expressão de desejos reprimidos, evitando assim a ansiedade e preservando a sanidade mental do indivíduo e das sociedades⁸²⁶.

Será a partir deste olhar à luz do mito e do rito que faremos a nossa análise pontual na obra de Sá-Carneiro, observando ainda que incluiremos uma alusão a um mito indígena do Amazonas brasileiro – o Mito do Beija-Flor – que procuramos revisitar na perspectiva da sua aplicação no âmbito deste trabalho.

⁸²² ABREU, Manuel Viegas, 2005, p.19.

⁸²³ *Idem.*

⁸²⁴ *Idem.*

⁸²⁵ *Ibidem*, pp. 28-29.

⁸²⁶ PINHEIRO, Marília, *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, Vol I, Livros e Livros, 2007, s/l., pp. 33-37.

5.1. Sá-Carneiro, um Mito na modernidade?

É da realidade que o mito se alimenta, é no mito que a realidade se torna significativa.

Eduardo Lourenço, “As Descobertas como Mito e o Mito das Descobertas”

Conforme concluímos no Capítulo II, a modernidade em Sá-Carneiro trouxe em seu bojo, ainda que não o demonstre explicitamente, laivos do Decadentismo e do Simbolismo, cujas características essenciais traduzem uma atmosfera finissecular e que, no plano psicológico, explica um estado de inquietude, de angústia, de revolta, de desprezo pela rigidez de um positivismo e industrialismo proeminentes. Um quadro tal que preponderou em todas as áreas do conhecimento e antecedeu a profusão de ideias, descobertas, inovações que encerraram o Século XIX e se fizeram presentes no alvorecer do Século XX – cenário de tantos eventos importantes. Giorgio de Marchis explica bem o que chamamos de laivos daqueles dois períodos quando, em certo ponto, confundem-se quase num conluio (reflexo do espírito da época), ao analisar no ‘Caso Sá-Carneiro’ a «confusão entre a vida e literatura»⁸²⁷. Isto no que concerne à expressão em seus versos da tragédia que o poeta vivenciou, como diz o autor, ao afirmar que este

reduziu a dimensão inovadora do seu Modernismo em prol de uma interpretação tendente a privilegiar sobretudo uma ligação com a tradição tardo-simbolista (cromatismo, musicalidade, predomínio da temática do alheamento e da depersonalização onírica) presente sem dúvida, [e ressaltamos enfaticamente as suas últimas palavras] *mas não preponderante na sua obra*⁸²⁸.

Em nosso entendimento, Sá-Carneiro fez a ultrapassagem da periodização literária que caracterizou o *zeitgeist* finissecular, participando na criação do Primeiro Modernismo português, com maestria concebida por sua genialidade e que ainda precisa ser mais reconhecida e celebrada.

⁸²⁷ MARCHIS, Giorgio de, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, Edição Crítico-Genética de *Dispersão*, Tradução de Fátima Tabora, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2007, p. 8.

⁸²⁸ *Idem*. O itálico é nosso a fim de realçar o final da frase.

Talvez por este motivo, e porque nos deixa a marca de um mito nessa paisagem da literatura portuguesa, como Eduardo Lourenço⁸²⁹ vai esclarecer em “As Descobertas como Mito e o Mito das Descobertas”⁸³⁰, ao observar: «uma interpretação que dura pode ser uma boa definição de mito», Sá-Carneiro assume-se como um escritor mítico, como prova a teatralidade envolvendo o seu suicídio, que, possivelmente, caracterizaria essa personalização mítica.

O crítico português faz ainda uma referência a Jean-Paul Sartre em *Mitologia da Saudade*, dizendo que este havia pensado no título *Melancholia*⁸³¹ para o seu conhecido livro *A Náusea*, dando ainda razão ao escritor no que diz respeito à sua desistência da primeira escolha e observando que «Há na “náusea” sartreana, metáfora do corpo, um excesso de mundo, um insustentável peso do ser»⁸³². Transportamos essa apreciação para a poética sá-carneiriana, uma vez que sentimos que há nela esse excesso de mundo, um peso enorme a ser carregado, uma insustentabilidade antevista no excesso de reticências na poesia e nas novelas. Uma ‘ânsia de subir’ que dura pouco, seguida de um declínio, de um tédio constante, que a sua escrita, em uma exacerbação de cores, tivesse feito castelo, no qual o melhor seria que as personagens e o ‘eu lírico’ se encerrassem, até que as cortinas se fechassem e desse o espetáculo como terminado.

Este expoente do Primeiro Modernismo português produzia textos tão elaborados, perspectivando arranhar o Futurismo que podemos ilustrar com o que nomearam de

⁸²⁹No seu ensaio “Poética Mítica”, Eduardo Lourenço retoma o inesgotável mito da Esfinge para dar conta da natureza obscura e perigosa da poesia, bem longe dessa “ocupação inocente” de que falava Hölderlin. Relembrando o que Jorge de Sena afirmava em *Sinais de Fogo*, não existe para a poesia nenhum guia de iniciação, nenhuma fórmula ou resposta. O enigma da esfinge é o da poesia, que só existe para os homens “que são incapazes de acolher esse silêncio original” (p. 29) e o perigo mortal que ela acarreta é o estar-se permanentemente à beira do limite do humano, sujeito à perda do falar, sujeito também à danação da demanda. Se a poesia se constituiu, já no final do século XIX e início do século XX, como o último avatar de Deus entre os homens, é por entre escombros e sombras esparsas do real que caminham os poetas modernos, tomando como exemplos maiores dessa angústia, Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro. “Orfeu ou a Poesia como realidade” é o ensaio em que Eduardo Lourenço dá conta da incomensurável ausência de Deus na poesia e do niilismo consequente. Um dos rostos dessa angústia existencial é o silêncio, “o que há de mais sentido e fundo na poesia de hoje” (p. 69). Desse silêncio nasce um canto desesperado como o de Miguel Torga, “O desespero/A triste madrugada dos poetas” ou o de Casais Monteiro, em poemas como o “Voo sem pássaro dentro”, de Jorge de Sena ou Cesariny. E, para finalizar, cito, ainda, o magnífico ensaio sobre Ramos Rosa, em que a sua poética se aproxima dessa imagem/metáfora da lâmpada que Eduardo Lourenço encontrou para a poesia: “Poesia mesma, lâmpada miraculosamente intacta no tempo de plurais trevas que a cercaram sem a poderem dissolver” (p. 23). LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, editora Gradiva, Lisboa 2003. Acedido em 10-05-2011.

⁸³⁰ LOURENÇO, Eduardo, “As descobertas como mito e o mito das descobertas”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XX, (2000), 768, p.20.

⁸³¹ LOURENÇO, Eduardo, *Mitologia da Saudade*, seguido de *Portugal como Destino*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.16.

⁸³² *Idem*.

blague – o poema “Manucure”, e a sua escrita, num embate com o tempo, revela vivências das personagens no passado e a angústia por não segurar a hora que corria ou a impotência em fixar os instantes. No entanto, depuramos em sua obra, encenações, fazendo de seus escritos um laboratório teatral, evidenciando, pelo menos ali, deter o controle através de uma alquimia própria, como se pode perceber em sua novela “O Fixador dos Instantes” de *Céu em Fogo*, quando o narrador exclama: «O Instante! O Instante!» [E justifica]: Não sei como os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver da vida. Não sei.»⁸³³.

Ainda em *Mitologia da Saudade*, Eduardo Lourenço, a fim de descrever a melancolia baudelairiana, cita Starobinski e sua «melancolia ao espelho», o que nos remeteu à obra sá-carneiriana, também ela espelho de uma «melancolia moderna cujo eu é simultaneamente autônomo e múltiplo»⁸³⁴, de que são exemplos a novela “Eupróprio e o Outro” e o poema “7”. Nestes textos, a sua negação em ser ele e o outro mostra uma autonomia; todavia, pilar da ponte do outro, múltiplo dele, convive na única possibilidade: o tédio, estendendo este sentimento de busca e perdas simultâneas, de desencontros com o desejado, às situações fugazes, inalcançáveis, sempre presentes na sua obra, como em “O Fixador de Instantes” :

A vida, sim, a vida é uma estrela encantada e multicolor da lanterna mágica da minha infância. No lençol que estendíamos e sobre o qual o meteoro fantástico se projectava inconstante, golfando novas formas, novas cores, eu, não podendo crer na sua mentira, enclaviava as minhas mãos fascinadas, tentando em balde fixar sobre o pano, palpar, entrelaçar a maravilha que vertiginosamente se escoava, e era só luz a tingir-me os dedos, luz movediça – ilusão desfeita...

Tal como a vida. A vida não se pode tactear: é brilho só, imagem fugitiva apenas. Pois o que foi não se pode reproduzir: nem com os mesmos beijos, o mesmo sol, os mesmos estrebuchamentos. E o segredo não se repete⁸³⁵.

Este desejo de procura, de estar presente em si mesmo, de fixar o instante, a um só tempo em que se instala uma vacuidade tal, invade o sujeito de uma angústia que varia entre momentos de exaltação, no qual se atribui a elegância de um Lord e a

⁸³³ SÁ-CARNEIRO, Mário de Verso e Prosa, “O Fixador de Instante” in *Céu em fogo*, Edição Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.561.

⁸³⁴ LOURENÇO, Eduardo, *Mitologia da Saudade*, seguido de *Portugal como Destino*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.16.

⁸³⁵ *Ibidem*, p.562.

lembrança dos recintos espelhados, mas desertos, como observamos no poema que abre o livro *Indícios de Oiro*:

A sala do castelo é deserta e espelhada.

Tenho medo de Mim. Quem sou? Onde cheguei?...
Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada,
A cor morreu – e até o ar é uma ruína...
Vem d’Outro tempo a luz que me ilumina –
Um som opaco que me dilui em Rei...⁸³⁶

Para Eduardo Lourenço «No fundo, toda a melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se irrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo»⁸³⁷. Procuramos focar no texto sá-carneiriano esse teatro, nas várias formas em que o escritor o apresenta, como por exemplo, o teatro interior ou psíquico, o teatro de sua existência, protagonizando tragédias, ora buscando a perfeição de uma estética que ele narcisicamente já incluía em sua escrita, tanto que em “Caranguejola” profetiza, incluindo-se no Mito Moderno de Paris⁸³⁸.

(...)

Em Paris, é preferível – por causa da legenda...

Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda –

E depois estar malquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...⁸³⁹

Percebemos também que Giorgio de Marchis, ao discorrer sobre a confusão feita «por parte da crítica» face ao «aparente confessionalismo dos versos construídos pelo poeta de *Dispersão*, ainda ressalta que este usou deliberada e habilmente «de mecanismos de sinceridade», fazendo menção a «Uma overdose de referências autobiográficas» tais, que se levou a interpretar «todo o corpus sá-carneiriano lido numa

⁸³⁶ SÁ-CARNEIRO, *Verso e Prosa, Indícios de Oiro*, Edição Fernando Cabral Martins, Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM, 2010, p.55

⁸³⁷ LOURENÇO, Eduardo, *Mitologia da Saudade*, seguido de *Portugal como Destino*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.16.

⁸³⁸ “Paris Mito Moderno” in CAILLOIS, Roger, *O Mito e o Homem*, tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 115.

⁸³⁹ SÁ-CARNEIRO, *Mário de Verso e Prosa*, “Caranguejola” *Indícios de Oiro*, Edição Fernando Cabral Martins, Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM, 2010, p.113.

perspectiva diarística»⁸⁴⁰ e cita Fernando Cabral Martins que completa a sua observação sobre Sá-Carneiro: «os seus textos são tomados pelo leitor como monólogos, do qual os dados biográficos conhecidos passam a funcionar como didascálias»⁸⁴¹. Essa perspectiva assentada num biografismo não foi a nossa proposta, ainda que não possamos obliterar algumas situações em que o novelista invade o texto, disputando o lugar do narrador ou da personagem, nem sobretudo um regime discursivo de um aparente confessionalismo em sua lírica. Neste ponto, já temos um indicador de que o nosso escritor, mais que estritamente poeta lírico (haja vista a encenação de seus poemas), remete-nos um ideal de teatro que não se quer circunscrito à redação de textos de ficção dramática. Embora o estatuto das didascálias seja, por um lado, um texto secundário, segundo a terminologia de Roman Ingarden, pode ser visto como um metatexto, no qual o dramaturgo dirige e roteiriza os diálogos e o intérprete limita-se a atender às instruções do autor.

No ‘Caso Sá-Carneiro’, sentimos em toda a sua obra que tais didascálias podem ser entendidas como sugestões, pistas para a representação. No entanto, quem encena tem a liberdade de não aceitar as ingerências no texto, ainda que sejam do próprio autor, ou também interpelar o mesmo texto, acrescentando à representação um olhar próprio, em sua interpretação da obra, como foi o caso da peça de José Régio – *Mário, Eu-Próprio o Outro*. Os seus textos evidenciam uma dramaticidade a ponto de comover o leitor, sobretudo as descrições que, de tal forma cenográficas, nos fazem pensar que este protagoniza o exercício teatral, como se ele dirigisse o próprio texto e arranjasse o cenário, emprestando à palavra uma força tal, que o intérprete, seja qual for, irá provavelmente seguir o roteiro sugerido por ele. É esse drama, presente no ‘eu lírico’ e na trama de suas personagens narrativas, que Sá-Carneiro ritualiza, metamorfoseando-se em mito.

5.2. A Metamorfose do Mito

A noção de mito pareceu-me desde logo designar estas falsas evidências; entendia então essa palavra no seu sentido tradicional. Mas já desenvolvera a

⁸⁴⁰ MARCHIS, Giorgio de, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, Edição Crítico-Genética de *Dispersão*, Tradução de Fátima Tabora, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2007, p. 8.

⁸⁴¹ *Idem*.

convicção de que tentei em seguida extrair todas as consequências: o mito é uma linguagem. (...) Mas foi apenas depois de ter explorado um certo número de fatos da atualidade que tentei definir de uma forma metódica o mito contemporâneo (...).

Roland Barthes, *Mitologias*

Na atmosfera finissecular, a visão cósmica da cultura clássica – à qual eventualmente poder-nos-íamos agarrar, para excogitar um mito grego que funcionasse como arquétipo da vida psíquica das personagens sá-carneirianas⁸⁴² –, dá lugar ao «dilaceramento de uma modernidade fragmentada»⁸⁴³. Daí surgiriam alterações importantes, tais como: a quebra de uma norma da primazia da ação do mito sobre as personagens, pois os heróis adquirem fortes traços psicológicos, identificando-se com o perfil do homem moderno. Surge ainda um elemento importante, a histeria, como o outro lado (a face oculta) de uma identidade, contando com a ausência da catarse, e o que assombroua foi a ameaça do caos.

Aplicando essa ideia de mito moderno na obra de Sá-Carneiro, podemos observar que as personagens entram em estados de perturbação tal, que as levam a atos extremos, sem que passem por ações catárticas que possivelmente evitariam os seus fins trágicos, de que são exemplos as novelas de *Princípio*. Todavia, há ainda outras personagens, como o narrador e protagonista de “Diários – Em Pleno Romantismo”, que se assemelham a um exemplo que Barthes apontou em *Mitologias*⁸⁴⁴ sobre o sucesso da peça de teatro *A Dama das Camélias*, representada em Paris, atentando para «uma mitologia do Amor»⁸⁴⁵. Contudo, o amor do narrador do conto de Sá-Carneiro, caso façamos uma leitura à luz das mitologias contemporâneas de Barthes, pressupomos tratar-se de um mito da *Admiração*⁸⁴⁶ à condição da integridade moral de Elisa, odiando tudo o que fosse fútil. Tal fato, impede o mito do Amor, tendo em conta que a doença em fase terminal da prima do discípulo, a qual o narrador teme, faz com que este

⁸⁴² Uma vez que, pelo menos desde Karl Kerényi e Walter Otto que se considera que o aprofundamento do conhecimento dos deuses gregos nos dá acesso a um nível ontológico privilegiado, que é o do aprofundamento do estudo da vida anímica. Cf. PINHEIRO, Marília, *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, Vol I, Livros e Livros, 2007, s/l., p. 35.

⁸⁴³ RIBEIRO, Antônio Sousa “Histeria e mito na modernidade finissecular: Elektra, de Hugo von Hofmannsthal” in FERREIRA, José Ribeiro (coord.), *Labirintos do Mito*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005, p. 54.

⁸⁴⁴ BARTHES, Roland, *Mitologias*, Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz, 4ª edição, Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p.181.

⁸⁴⁵ *Idem*.

⁸⁴⁶ Retiramos o conceito do capítulo “O Mito é uma fala” in *Mitologias* de Roland Barthes, 2009, p.199. O itálico é nosso.

permaneça entre sentimentos, tais como o desejo e o repúdio, como podemos verificar no excerto a seguir:

19 de Abril – meia noite

Se não fosse o seu estado, talvez a viesse a amar. Mas não se ama uma morta... Pobre... pobre rapariga!

.....
.....

E é formosa... formosa de uma formosura etérea, que já não é deste mundo. As faces pálidas, os lábios descorados; mas uns olhos tão negros, tão brilhantes... uns cabelos tão lindos...

.....
.....

Poder-se-á amar uma morta?...⁸⁴⁷

Os mitos arcaicos determinavam a ação das suas personagens, enquanto que os mitos modernos não trazem esse determinismo, mas causam um movimento nos amantes em meio aos jogos amorosos. Recorrendo a António Sousa Ribeiro, este explica que dessa forma «as personagens não são já instrumento de um plano divino destinado a restabelecer a ordem violada pelo crime; numa palavra, não temos mitologia, mas sim psicologia»⁸⁴⁸. Aqui, Sousa Ribeiro se refere à personagem Electra de Sófocles (numa reapropriação de uma personagem clássica, sendo contextualizada num outro cenário), que nos remeteu à presença de características históricas em “Diários”, mais notadamente no narrador, devido à ambiguidade de seu desejo com relação a Elisa. Expressa, assim, um sentimento feliz ora por ter vencido o medo de tocá-la e possuí-la doente, ora porque «um prazer doloroso [ambiguamente] é o melhor prazer...»⁸⁴⁹, mostrando um perfil psicológico que identificamos com a cultura finissecular. Embora o narrador construa uma identidade lábil e a expresse, não consegue elaborar o seu sofrimento numa catarse e sucumbe à tragédia de tão grande perda, uma felicidade quase alcançada:

19 maio.

⁸⁴⁷ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 205.

⁸⁴⁸ RIBEIRO, 2005, p. 48.

⁸⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 205.

Amo! Amo pela primeira vez! Como sou feliz! Ah! como sou feliz! Amor sem esperança é o meu... Mas que importa? Um prazer doloroso é o melhor prazer...

.....
A história do meu amor é bem simples: começou pela compaixão e terminou na paixão... na mais ardente paixão!... E, no entanto, não posso dizer que o meu amor seja eterno... A morte não poupa ninguém...

.....
Como sou desgraçado! Ah! como sou desgraçado!...

(...)

[E, paradoxalmente]

.....
A sua morte causou-me uma certa alegria... Nunca se lastima a ausência de uma intrusa...⁸⁵⁰

Como vimos, apesar da obra sá-carneiriana apresentar diferentes contornos da mitologia, próprios do Modernismo, foi-nos possível identificar algumas alusões ao mito clássico. Um exemplo disso é a presença de diferentes nuances da ideia de fogo, um elemento que poderia aludir ao mito de Prometeu, levando em conta expressões como as chamas, o fulgor, o brilho da manhã; mas que nos pareceu mais uma referência ao mito de Ícaro, como afirmam tantos estudiosos da obra do escritor e, dentre eles, destacamos David Mourão-Ferreira, ao associar a sua poética a este mito⁸⁵¹. Tal como Ícaro (personagem mítico que, desejando alcançar o absoluto, constrói umas asas de cera e, ao se aproximar do sol exageradamente, vê-se desasado e a queda é inevitável), existe em Sá-Carneiro um desejo de libertação ascensional, de querer uma estética iluminada e perfeita, a fim de ser reconhecido literariamente. No entanto, o autor de *Dispersão* não tinha asas de cera que pudessem derreter, a não ser as asas do pensamento e a mão que escrevia.

Contestamos, assim, em parte, a associação que é feita a este mito clássico, pois, a nosso ver, o ‘Caso Sá-Carneiro’ é tão singular quanto é bastante complexo. Para além de um desejo de voo apenas metafísico, o poeta nunca chega a alcançar verdadeiramente o sol, ou seja, o reconhecimento desejado. Por outro lado, se cai, não é uma queda como

⁸⁵⁰ *Ibidem*, pp. 205-208.

⁸⁵¹ FERREIRA, David Mourão, "Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa", in *Hospital das Letras*, Lisboa, IN-CM, 1981.

a de Ícaro, mas sim uma queda sobre si mesmo, numa morte metafórica em vida, pairando entre o *Princípio* e o “Fim”. Na verdade, não consegue sequer levantar voo e nem cair totalmente, sendo ‘ele-próprio’ o (des)construtor da sua ascensão, mediante «A inevitabilidade da repetição do mesmo movimento sempre oscilante, como se “força extrínseca” ou “destino” o comandasse»⁸⁵². O sujeito lírico assume-se, dessa forma, como o agente dos desvios de uma trajetória pensada e aspirada, como demonstra o poema “16”:

(Subo por mim acima como por uma escada de corda,
E a minha Ânsia é um trapézio escangalhado...)⁸⁵³

E talvez devido a esta «ausência ou a impossibilidade de um esforço ousado, “golpe d’asa” ou rasgo de Alma firme, capaz de mudar a situação»⁸⁵⁴, o ‘eu lírico’, tal qual um maestro, tendo a batuta em suas mãos, não rege com harmonia – símile cujas conotações se patenteiam no poema “O Recreio”:

– Cá para mim não mudo a corda
Seria grande a estopada...

(...)

– Mudar a corda era fácil...
Tal ideia nunca tive.⁸⁵⁵

Nestes versos, percebemos em um primeiro momento uma resistência à mudança, como se não valesse a pena levar essa harmonia a bom termo, o que exigiria tamanho esforço que acabaria por desanimar o sujeito poético. Em um segundo momento, inculca que, embora esse «Mudar a corda» fosse fácil, ele se negava a fazê-lo e nem admitia ter tido um dia essa ideia.

Assim, para nós, sem embargo da eventual uma alusão ao mito de Ícaro, os vários elementos referidos, como a corda, o baloiço, as cores, o fogo ou as luzes fortes (estes tantas vezes contrastantes com as brumas), deixam transparecer, em suas várias

⁸⁵² ABREU, Manuel Viegas, *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990, p.76.

⁸⁵³ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 64.

⁸⁵⁴ ABREU, Manuel Viegas, 1990, p. 76.

⁸⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 103.

faces, momentos alucinógenos, como se o escritor se transfigurasse e, quase louco, deixasse escapar o seu sofrimento. No entanto, encontramos esses elementos, tantas vezes controversos, como se houvesse nele a erupção de um vulcão e este quisesse jogar para o alto todas as suas emoções, para depois, em um doce pairar, libertar as chamas de um amor fruto do espírito abrandado e de um erotismo fino. Destarte, percebemos o fogo como alguma coisa que volatiza, partindo do concreto para o quase imaterial e, portanto, inatingível.

Talvez ainda possamos comparar o ‘Caso Sá-Carneiro’ ao mito do Pelicano⁸⁵⁶, sobretudo na vitimização e no imolar de suas personagens na narrativa e, de maneira muito acentuada, em sua lírica, na qual, metaforicamente, poderíamos dizer que ele arrancava o sangue de seu peito para alimentar as suas criações.

5.3. Vicissitudes narcísicas (e o medo de ‘ver’ e ‘viver’)

(...)
Quando eu te encarei
Frente a frente
Não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi
de mau gosto o mau gosto
É que Narciso acha feio
o que não é espelho
(...)

Caetano Veloso, “Sampa”

Ao fazermos a interpretação de seu texto, vimos no ‘Caso Sá-Carneiro’ personagens alucinadas de inspiração, enlouquecidas pela perfeição da estética que, na

⁸⁵⁶ Enquanto o pelicano foi buscar alimento, uma cobra escondida entre os galhos dirigiu-se para o ninho. Os filhotes dormiam tranquilamente. A cobra aproximou-se, com o brilho de maldade nos olhos, e deu início à matança. Uma mordida venenosa em cada um e as pobres criaturinhas passaram do sono para a morte. Satisfeita, a cobra voltou para seu esconderijo a fim de observar a reação do pelicano. Dentre em pouco o pássaro estava de volta. A vista de tal carnificina começou a chorar, e seu lamento era tão desesperado que todos os habitantes da floresta ouviram e se entristeceram. -Que sentido tem minha vida sem vocês? – disse o pobre pássaro, olhando desesperado para os seus filhotes mortos- quero morrer com vocês!E pôs-se a bicar o próprio peito, bem no lugar do coração. O sangue jorrou da ferida e escorreu para cima dos filhotes que a cobra matara.Porém, de repente, o pelicano agonizante teve um sobressalto. Seu sangue morno devolveu a vida aos filhotes. Seu amor ressuscitara-os. Então, finalmente feliz, morreu. (Explicação do mito atribuída a Leonado Da Vinci).

maioria de seus momentos, estavam insatisfeitas, perseguindo o ideal mais megalômano, marcadas por um sentimento de constante incompletude, que as faria impor a si mesmas, denunciando o escritor enquanto capaz de sacrifícios inomináveis em função de um *reconhecimento*⁸⁵⁷ de seus projetos, que não veio, ou melhor, veio, mas o que teve não o contentou, tal era o seu preciosismo.

À luz da epígrafe que inicia este item, um outro mito clássico nos parece, então, pairar na narrativa de Sá-Carneiro, bem como em seu ‘eu lírico’. Aludimos aqui ao mito de Narciso, tendo em conta a busca incessante do referido ideal de perfeição, mediante suas personagens, imagens especulares do próprio autor. Destarte, diferentemente de Narciso que definha, contemplando a sua imagem de beleza espelhada nas águas estagnadas, Sá-Carneiro construía em seus protagonistas e em seus versos uma incapacidade de se sentir um ser de beleza e idealidade, ainda que por vezes pareça alcançar “Quási” o absoluto, para depois se perder em um labirinto ou em si próprio. O poema “Aquele Outro” retrata com clareza esta dubiedade:

O dúbio mascarado o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito
O Rei-lua postiço, o falso atónito;
Bem no fundo o covarde rigoroso.

Em vez de Pajem bobo presunçoso.
Sua Ama de neve asco de um vômito.
Seu ânimo cantado como indómito
Um lacaio invertido e pressuroso.

O sem nervos nem ânsia - o papa- açorda,
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal

O corrido, o raimoso, o desleal
O balofo arrotando Império astral
O mago sem condão, o Esfinge Gorda.⁸⁵⁸

Vislumbramos, assim, duas faces de uma mesma moeda: Narciso, em «a segurança do passado»⁸⁵⁹, como nos diz o sujeito poético de “O Lord” – «Lord que eu

⁸⁵⁷ O itálico é em função do realce que quisemos dar ao termo.

⁸⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 121.

⁸⁵⁹ ABREU, Manuel Viegas, *op. cit.*, p. 76.

fui»⁸⁶⁰; e Narciso às avessas, em «a incerteza desconfortante (e para muitos aterradora) do futuro»⁸⁶¹, evidente no seguinte verso de “Dispersão” – «Serei, mas já não me sou»⁸⁶². Como salientou Abreu, «a *questão de Mário de Sá-Carneiro* não é tanto a *questão do Édipo* (...), nem tão pouco a *questão de Narciso*, genética e estruturalmente anterior, mas a *questão intermédia de Narciso antevendo Édipo*, a questão do medo de Narciso em se “ver” e “vivenciar” como Édipo»⁸⁶³.

Por um lado, encontramos nos textos sá-carneirianos uma alusão a uma vivência edípica ainda não resolvida, de que é exemplo *A Confissão de Lúcio*, no ponto em que este acredita eliminar Marta (o seu duplo), em uma tentativa de acabar com a interdição ao seu amor a Ricardo, tendo como resultado, de forma inverosímil, a morte do amigo, como desenvolvemos no Capítulo IV. Por outro lado, está latente o narcisismo, ainda que na dicotomia já apresentada, em um certo temor de sair de Édipo e ‘ver’ o Eu adulto, «perante a dificuldade em “deslocar-se” da sua condição de “menino ideal”»⁸⁶⁴. É este caminho entre o menino de Édipo e o homem de Narciso, «a inviabilidade de inflexão da infância e de projecção no futuro, como adulto»⁸⁶⁵ que se encontra expresso no poema “O Recreio” já referido:

Na minha Alma há um balouço
Que está sempre a balouçar –
Balouço à beira dum poço,
Bem difícil de montar...

– E um menino de bibe
Sobre ele sempre a brincar...

Se a corda se parte um dia
(E já vai estando esgarçada),
Era uma vez a folia:
Morre a criança afogada...

– Cá por mim não mudo a corda,
Seria grande estopada...

Se o indez morre, deixá-lo...
Mais vale morrer de bibe

⁸⁶⁰ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 102.

⁸⁶¹ ABREU, Manuel Viegas, *op. cit.*, p.76.

⁸⁶² SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 26.

⁸⁶³ ABREU, Manuel Viegas, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁶⁴ *Idem.*

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p.76.

Que de casaca... Deixá-lo
Balouçar-se enquanto vive...

– Mudar a corda era fácil...
Tal ideia nunca tive...⁸⁶⁶

Esta ideia de um sujeito lírico intermédio, « pilar da ponte do tédio »⁸⁶⁷, cujo *Arco* não se ultrapassa: « Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos... »⁸⁶⁸, encontra-se também latente em suas personagens, como é o caso de Lúcio. Este, na sua confissão, mostra não querer também ‘ver’ e ‘viver’ o futuro, « protagonizando a *ruptura com o passado*, aceitando a “morte” da infância e assumindo o confronto com o conflito genesíaco [criando um outro, que verdadeiramente viveu na] *transitoriedade da vida* que as vicissitudes do caminho entrecruzado e estruturante da *humanidade* de Édipo comporta »⁸⁶⁹:

Acho-me tranquilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado dum outro. *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 um sono mais denso...⁸⁷⁰

Por meio destes caminhos, vicissitudes narcísicas, pudemos detectar a denúncia de uma libido errática presente em ambos os gêneros: fosse nas novelas, fosse nos poemas. Tal fato leva-nos a supor um desejo não organizado, errando por potenciais objetos amorosos e nunca pousando fixadamente em nenhum, ainda que por momentos se pareça deter em si próprio, o Eu nunca se encontra nem possui, ser despojado e disperso, como percebemos nos versos de “Como eu não possuo”:

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

⁸⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 103.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 64.

⁸⁶⁹ ABREU, Manuel Viegas, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 390.

(...)

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!...

(...)

De embate ao meu amor todo me ruo,
E vejo-me em destroço até vencendo:
É que eu teria só, sentindo e sendo
Aquilo que estrebuchou e não possuo.⁸⁷¹

O sujeito lírico trava uma luta consigo mesmo em escalas significantes de uma trajetória sem trilha que o leve a um destino certo, mas antes a um percurso de errâncias que não alcançam uma significação satisfatória, como conclui no último verso do poema supracitado. Para além disso, são notórias as dificuldades em lidar com o corpo, como já o dissemos, ao caracterizar-se de «Esfinge Gorda», deixando antever uma exposição exagerada. Um corpo no qual ele fez redoma e pássaro sem voo certo, produziu uma suspensão, uma imensa dor a pairar inquieta em torno de si, em um “Rodopio” constante de quem não se consegue libertar.

Em princípio, sustentamos a tese de vários estudiosos, dentre eles Dieter Woll, que considera a postura do poeta perante o Real carregada de negatividade, traduzindo um enorme desdém pela vida cotidiana, «posta em confronto com uma forma de existência artística sublimada»⁸⁷². Embora Woll foque mais o ‘eu lírico’, trabalhando o conceito de idealidade e realidade nos poemas, também na narrativa encontramos uma constante insatisfação com o Real, impulsionando a «procura de uma ‘idealidade’ própria»⁸⁷³, entendendo-se por idealidade tudo aquilo que o escritor compreende e vive como ideal para si. Perante uma realidade exterior dolorosa, insípida, entediante, esse buscaria, como «única forma de existência digna de ser vivida», a «evasão para o mundo ideal da arte»⁸⁷⁴. Neste *locus*, haveria de encontrar o «substituto para uma vivência perfeita que é negada ao homem (...), porque o homem está preso aos limites

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 30-31.

⁸⁷² WOLL, Dieter, *op. cit.*, 1968, p. 54.

⁸⁷³ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁷⁴ *Ibidem*, pp. 24-25.

da realidade»⁸⁷⁵. E, do embate entre o Real e o ideal, surgiria o impulso para uma espécie de salto em direção a uma esfera totalmente diferente do universo que se conhece e que estaria para além do espaço e do tempo. A este movimento associar-se-ia o que o crítico alemão chama de um motivo central da poética de Sá-Carneiro, «o motivo do voo de grandes alturas», o qual teria lugar quando o poeta se imaginava, tal qual «uma ave soberba», a elevar-se «nas alturas do céu»⁸⁷⁶.

Este voo apenas possível no ideal surge como «voo de frustração»⁸⁷⁷, na versão de Mourão-Ferreira, ao sugerir a comparação da figura do poeta com Ícaro, «figura arquetípica»⁸⁷⁸ que inspira o escritor no desejo de ascensão a um espaço ilimitado e à consciência de um desenrolar trágico destinado à queda. Nesta perspectiva, notamos um sentimento de presciência ou uma pré-consciência de que tudo desembocaria em tragédia, sempre encenada com um cunho de teatralidade perceptível em sua obra, que parece emanar do fantástico próprio dos palcos, como constatamos em “Apotese”:

Mastros quebrados, singro num mar de Oiro
Dormindo fogo, incerto, longemente...
Tudo se me igualou num sonho rente,
E em metade de mim hoje só moro...

São tristezas de bronze as que inda choro –
Pilastras mortas, mármore ao Poente...
Lajearam-se-me as ânsias brancamente
Por claustros falsos onde nunca oro...

Desci de Mim. Dobrei o manto de Astro,
Quebrei a taça de cristal e espanto,
Talhei em sombra o Oiro do meu rastro...

Findei... Horas-platina... Olor-brocado...
Luar-ânsia... Luz-perdão... Orquídeas-pranto...

.....

– Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...⁸⁷⁹

Vislumbramos nesse poema, como em toda a sua obra, uma aspiração ao belo e à encenação da vida, como se tudo fosse representado num espetáculo de luzes, cores,

⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 196.

⁸⁷⁶ *Ibidem*, p. 137.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 184.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, p. 205.

⁸⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 66.

máscaras e cenas trágicas, que revelam a histeria de personagens incapazes de alcançar o absoluto idealizado. As imagens antagônicas, entre a euforia e a disforia, usadas nos versos transcritos («Mastros quebrados, singro num mar d'Ouro»), e a marcação com letras maiúsculas, tais como «Mim», «d'Astro», «Oiro (do meu rastro)», mostram uma aparente auto-estima exacerbada; mas, depois de exaltar-se, o sujeito poético realça o último «Mim», esse aquém, e encerra com outra antítese disfórica: o jardim que seria um sinônimo de vida, de plantas e flores que vicejam, é apenas um pântano estagnado.

Pode-se perceber, num primeiro momento, que o Eu ensaia o papel de um ser desejante e que parece saber o que deveras quer para si; porém, logo em seguida, perde-se na profusão e no conflito dos sentidos, no delírio (evidenciando que não estava de todo perdido), sentimentos e percepções que nos garantem a revelação de um certo narcisismo, uma exaltação euóica, bem como expressões de seu Inconsciente e a dispersão que sentia do seu Eu no mundo, deixando claro um infantilismo psíquico, ao revelar-se vitimista – denunciando a sua impotência no confronto com a própria cultura, de maneira consistente, embora não desista de seu movimento de busca, como podemos verificar em “Simplicidade”:

(...)

Perfil perdido... Imaginariamente,
Vou conhecendo a sua vida inteira.
Sei que é honesta, sã, trabalhadeira,
E que o pai lhe morreu recentemente.

(Ah! como nesse instante a invejei,
Olhando a minha vida deplorável –
A ela, que era enérgica e prestável
Eu, que até hoje nunca trabalhei!...)

A dor foi muito, muito grande. Entanto
Ela e a mãe souberam resistir.
Nunca devemos sucumbir ao pranto;
É preciso ter força e reagir⁸⁸⁰.

Neste poema, o sujeito lírico expressa, primeiramente, o desejo de ter a energia das personagens retratadas, invadido pela inveja de não conseguir alcançar tal

⁸⁸⁰ *Ibidem*, pp.128-129.

simplicidade. Contudo, depois dessa elegia, ele acorda da contemplação, voltando ao movimento anterior:

(...)

Sei reagir. A vida, a natureza,
Que valem prò artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.

É subir, é subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus
Que as nossas mãos d'auréola lá douraram.

É partir sem temor contra a montanha,
Cingidos de quimera e de d'irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada aurora acastelando em Espanha.

(...)

Asa longínqua a sacudir loucura,
Nuvem precoce de subtil vapor,
Ânsia revolta de mistério e olor,
Sombra, vertigem, ascensão – Altura!⁸⁸¹

Em Sá-Carneiro, o narcisismo também é lábil, pois o ‘eu lírico’ ora se exalta, se inflama, chegando ao ponto de exclamar: «Vêm-me saudades de ter sido Deus...»⁸⁸², ora se vitimiza, se acha pobre e sem rumo. Motivado certamente por uma carência emocional, cai em sentimentos de solidão, de abandono e de frustração traduzíveis em versos de inaptidão e perdição: «Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...»⁸⁸³, de quem queria sonhar, mas nem sempre conseguia: «Ai, como eu tenho saudades / Dos sonhos que não sonhei!...»⁸⁸⁴. Talvez para vencer o tédio de uma vida dispersa, abraça uma poesia onde se nota o frenesi de experiências sensoriais, dissonante de uma ordem lógica das coisas, mas que o impede de viver a normalidade dos sonhos adolescentes, paralisando-o na “Vontade de dormir”, fragmento do poema já citado para realce de nossas hipóteses:

⁸⁸¹ *Ibidem*, pp.130-131.

⁸⁸² *Ibidem*, p.132.

⁸⁸³ *Ibidem*, p.22.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p.22.

Fios d'ouro puxam por mim
A soerguer-me na poeira –
Cada um para o seu fim,
Cada um para o seu norte....

.....

– Ai que saudades da morte...

.....

Quero dormir... ancorar...

.....

Arranquem-me esta grandeza!
– Pra que me sonha a beleza,
Se a não posso transmigrar?...⁸⁸⁵

E é nessas vicissitudes narcísicas, qual a figura mitológica, que o Eu espelhado nos versos e nos destinos trágicos de suas personagens, mergulha nas águas estagnadas e dá fim à sua errância através do rito do suicídio, no “Inter-Sonho” da sua vida:

Pressinto um grande intervalo,
Deliro todas as cores,
Vivo em roxo e morro em som...⁸⁸⁶

5.4. Sá-Carneiro: um Rito que ultrapassa o Mito

Os ritos são a interpretação cênica e dramatizada do mito. Por meio das palavras, dos gestos, da indumentária, dos cânticos, do ritmo e do cenário, os ritos visam fornecer ao mito uma força viva e atualizada, como se o fato gerador do primeiro, estivesse se repetindo naquele instante, procedendo como se fossem a externalização e a recordação daquele, em ações coordenadas e plenas de simbolismo. Portanto, é importante eternizar o mito, trazendo-o do passado remoto para o presente ativo, renovando-o permanentemente. Os ritos se baseiam no fato de que os eventos arquetípicos narrados pelo mito não estão localizados no passado. Estão vivos e se manifestando a cada momento. Dessa forma, o rito procura estabelecer uma conexão entre determinado

⁸⁸⁵ *Idem.*

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 19.

evento arquetípico e sua representação cênica, que tem por objetivo captar a energia vital e vivificante emanada por aquele evento.

Em nosso ponto de vista, o rito parece mais presente na obra do autor do que o mito, isto porque, para nomeá-lo mito, na conceituação de Eduardo Lourenço, buscamos em sua obra os ritos de passagem pelos quais as personagens, protagonistas ou coadjuvantes, no desempenho de seus papéis, vivenciavam situações que se repetiam com uma certa frequência no desenrolar da trama, como Claude Rivière⁸⁸⁷ conceituou. Notamos também que esses eventos aconteciam com suas personagens quase que ciclicamente, uma vez que se pode notar uma tendência para rituais que obedeciam a uma certa regularidade na repetição, levando-nos a antecipar as ações subsequentes. Pudemos observar que, em cada novela e mesmo nos poemas do autor de *A Confissão de Lúcio e Indícios de Oiro*, há a introdução de um elemento separado do conjunto social no grupo, abrindo ao integrado a participação na identidade coletiva, como sugerem aqueles inúmeros ritos de iniciação e de passagem que conformam a vida social. Um dos rituais sempre presentes na obra é a predestinação para o suicídio, como se cada personagem cumprisse uma saga dolorosa, que só findaria em tragédia.

Em “Loucura”, Raul Vilar, embora repita ações de outros protagonistas das novelas, traz outro componente novo, convidando Marcela a um pacto de suicídio duplo, que esta nega, levando-o mais tarde à ideia de a desfigurar. A sua intenção era provar-lhe que era a ela que ele amava e amaria, sem a beleza que o encantou, e não a Luísa, modelo com a qual teve um romance, após a esposa lhe ter negado o suicídio duplo.

Já em *A Confissão de Lúcio*, o próprio Lúcio resolve momentos de crise por meio de uma simbologia construída pela sua imaginação. Não conseguindo lidar com a sua existência, cria um Outro, o amigo Ricardo de Loureiro, com quem partilha os sentimentos e desejos. O protagonista imagina ainda um duplo daquele, Marta, acabando por resolver precariamente a situação conflituosa que o assomava. Em nossa análise, Marta, a esposa misteriosa do amigo, é uma personagem que em todo o texto surge como imagem nebulosa que paira, aparece e desaparece. Para nós, nunca se chega a compreender se ela existiu verdadeiramente, uma vez que se evola no ar, antes mesmo condenação de Lúcio pelo assassinato do amigo. Mas também a existência de Ricardo de Loureiro é questionável, sobretudo quando o protagonista, ao sair da prisão, confessa

⁸⁸⁷RIVIÈRE, Claude, *Os ritos profanos*. Petrópolis: Vozes, 1996, p.19.

surpreendentemente, dez anos passados: «Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. (...) que não assassinei Ricardo de Loureiro»⁸⁸⁸, adensando o mistério em torno da tríade amorosa.

A relação entre rito e encenação de um evento está também clara no poema “Partida”, o primeiro poema de *Dispersão*. Curiosamente, o título desta composição indicia desde logo uma certa dispersão semântica, podendo-se associar a vários sentidos. Assim, a partida pode ser o *Princípio* (dar a partida em uma corrida); pode ser apenas um jogo, uma brincadeira («lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico»⁸⁸⁹, como dizia Pessoa em carta a Adolfo Casais Monteiro, a propósito da gênese dos heterônimos); pode ser partida como parte, quebrada, fragmentada (ligando-se ao título da obra); pode ser partida enquanto despedida (talvez um anúncio de morte); e pode ser a partida do Eu, incapaz de ser dois, como mostra o fim do poema:

(...)

Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro – é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...⁸⁹⁰

Sá-Carneiro inicia aqui o rito da fragmentação e da incapacidade de se elevar e ser reconhecido, promovendo a ação de um mito, ao manifestar os rituais necessários à ascensão desejada pelo artista:

(...)

O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.

É subir, é subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus
Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

É partir sem temor contra a montanha

⁸⁸⁸ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 297.

⁸⁸⁹ PESSOA, Fernando, Carta a Casais Monteiro in QUADROS, António, *Fernando Pessoa*, tradução *A Obra e o Homem*, segunda edição, Lisboa. Editora Arcádia Limitada, s/d

⁸⁹⁰ *Ibidem*, p.17.

Cingidos de quimera e de irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada hora acastelando em Espanha.

É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada,
E numa extrema-unção de alma ampliada,
Viajar outros sentidos, outras vidas.⁸⁹¹

(...)

Esta aspiração de reconhecimento e elevação está patente em outros poemas, como “Quási”, de que faremos a análise mais à frente. Destarte, como mostra o poema “Queda”, e por consequência os destinos trágicos de suas personagens narrativas, o rito encenado (ainda que instrumento de auto-recordação ativa, tendo um poder de mobilização de energias superior ao simples estudo intelectual ou à expressão verbalizada), não chega para que ele encontre o reconhecimento almejado, expressando por vezes um «auto-sarcasmo de filho-família que se sente inútil, desajeitado, incapaz de afectos comezinhos»⁸⁹². Vejamos nesse ponto os seguintes versos de “16”:

As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...⁸⁹³

De um modo geral, todo o mito pede a investidura do rito, ou seja, o rito é o mito em ação: o seu corpo, a sua vivência. Mas ele é também exorcismo do mito: naquilo precisamente que este encerra de recalcado e de interdito. Em toda a obra sá-carneiriana, percebemos um rito que nos pareceu recuperar o movimento e o ritual de um mito. Dessa maneira, foram atribuídas tantas comparações daquele escritor com o Mito de Ícaro, com o Mito do Pelicano e, como desenvolveremos no item seguinte, com o Mito indígena brasileiro do Beija-Flor. Mário de Sá-Carneiro potencializou tal mito no ritual dramático que encenou em toda a sua escrita, ou seja, o teatro como um rito ou ainda as ações demandadas pelos mitos ou a vivência de um mito. Com efeito, as suas novelas apontam para um teatro-vivência, uma experiência estética que visa envolver o espectador, comprometendo-o na própria ação a encenar: em que o Imaginário lança

⁸⁹¹ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁸⁹² Lopes, Óscar e Saraiva, José, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto Editora, p. 996

⁸⁹³ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p.64.

âncoras sobre o público, ao ponto de o poder fazer participar e agir por sua conta e risco. Um risco a correr, e em que tão afoitamente se empenhou a Companhia que o pôs em cena pela primeira vez, sem esquecer o notável esforço exigido sobretudo ao autor/ator que o protagonizou.

5.5. O rito do Beija-Flor: um mito indígena

Ao longo dessa investigação, enquanto discutimos a influência do mito e do rito no ‘Caso Sá-Carneiro’, nos vinha sempre, à medida em que mergulhávamos no texto, a imagem de que, nas investidas do escritor modernista, ele pairava como o faz um pássaro tropical existente na América do Sul, o Beija-Flor⁸⁹⁴, também chamado de Colibri.

Esta imagem traduz-se na narrativa lendária da cultura indígena nomeadamente o de mito do Beija-Flor, e com o qual fizemos uma analogia do pujante desejo de voo detectado na escrita de Sá-Carneiro, com toda a poesia de perda presente nesta. Espelhamos tal comparação no mito indígena do Amazonas, cuja crença de que as almas dos mortos se transformam em borboletas, levou seu deus à criação do Beija-Flor⁸⁹⁵. É por esse motivo que eles voam de flor em flor como as borboletas, pairando

⁸⁹⁴ Os beija-flores são aves de pequeno porte, que medem em média 6 a 12 cm de comprimento e pesam 2 a 6 gramas. O bico é normalmente longo, mas o formato preciso varia bastante com a espécie e está adaptado ao formato da flor que constitui a base da alimentação de cada tipo de beija-flor. Uma característica comum é a língua bifurcada e extensível, usada para extrair o néctar das flores. O esqueleto e constituição muscular dos beija-flores estão adaptados de forma a permitir um vôo rápido e extremamente ágil. São as únicas aves capazes de voar em marcha-ré e de permanecer imóveis no ar. O batimento das asas é muito rápido e as espécies menores podem bater as asas 70 a 80 vezes por segundo. Em contraste, as patas dos beija-flores são pequenas demais para a ave caminhar sobre o solo.

⁸⁹⁵ Coacyaba, uma bondosa índia, viúva, possuía uma filhinha, Guanamby para qual dedicava toda a sua vida, passeando juntas pelas Campinas de flores, entre pássaros e borboletas. Mesmo assim, terrivelmente angustiada pela perda do marido, acabou por falecer. Guanamby ficou só e seu único consolo era visitar o túmulo da mãe, implorando que esta também a levasse para o céu. De tanta tristeza e solidão, Guanamby foi enfraquecendo cada vez mais e também morreu. Entretanto, sua alma não se tornou borboleta, ficando aprisionada dentro de uma flor próxima à sepultura da mãe, para assim permanecer ao seu lado. Coacyaba, ainda em forma de borboleta, voava entre as flores, colhendo seu néctar. Ao aproximar-se da flor onde estava Guanamby, ouviu um choro triste, que logo reconheceu. Mas, como frágil borboleta, não teria forças para libertar a filhinha. Pediu, então, ao deus Tupã que fizesse dela um pássaro veloz e ágil, que pudesse levar a filha para o céu. Tupã atendeu ao seu pedido, transformando-a num Beija-Flor, podendo, assim, realizar o seu desejo. Desde então, quando morre uma criança índia órfã de mãe, sua alma permanece guardada dentro de uma flor, esperando que a mãe, em forma de Beija-Flor, venha buscá-la para juntas voarem para o céu, onde repousarão na eternidade.

em frente as flores, alimentando-se do mais puro néctar, para o voo até ao céu, levando as almazinhas dos índios brasileiros.

A escrita do nosso poeta português, sobretudo quando se revelava em seu ‘eu lírico’, denuncia um lamento e apieda-se da criança ideal que foi, ou sonhou ser, da qual não se consegue libertar, tendo em conta o intermédio entre Édipo e Narciso, que já explicamos, como se pode observar no poema “Dispersão”:

(...)

E tenho pena de mim,
Pobre menino ideal...⁸⁹⁶

A esses seus versos, seguem-se outros importantes no poema, enunciando um grito ou quase berro entalado na garganta, fazendo alusões a uma mulher que tão depressa veio e se foi, como todas as coisas a que ele aspirou ou que tocou e lhe escaparam. Supomos serem as reminiscências dos cuidados maternos ou de sua alma presa na flor dessa vida, sequinha e quase morta à espera de que a mãe-Beija-Flor o resgate e o leve consigo rumo à eternidade:

(...)

Regresso dentro de mim,
Mas nada me fala, nada!
Tenho a alma amortalhada,
Sequinha, dentro de mim.

Não perdi a minha alma,
Fiquei com ela, perdida.
Assim eu choro, da vida,
A morte da minha alma.

Saudosamente recorde
Uma gentil companheira
Que na minha vida inteira
Eu nunca vi... Mas recorde⁸⁹⁷

(...)

Um escabroso vazio que o torturava até mesmo quando acreditava ter colhido o néctar da glória, ter tocado o absoluto ou beijado os sonhos sonhados só, seja no sono

⁸⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 25.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p. 24.

de suas personagens ou nos seus próprios devaneios, quando acordado se transportava para a floresta na noite escura. Tantas vezes em conversa com o seu fantasma, nas reminiscências da infância, era o menino regredido, escondido numa flor, e reforçando a nossa analogia posta acima, aguardando o ‘Beija-Flor’ que o deixara aos dois anos e que o ajudaria nesse voo para as aleluias desejadas nas súplicas de seus versos.

Dieter Woll, ao apreciar a poética de Sá-Carneiro, faz algumas considerações sobre o poema “Partida”, que já analisamos. Nessas, o crítico alemão aponta uma contradição nas ideias básicas «especialmente entre a ideia do movimento violentíssimo e a de tranquilidade pacífica»⁸⁹⁸, frisando a oposição no que ele chamou de «imagens estáticas» e «imagens dinâmicas»⁸⁹⁹, enumera as primeiras: «coluna de fumo», «ramo de palmeira», «água nascente», «vertigem», «arco» [e outras] e as que estão incluídas na segunda: «turbilhões», «asas [...] a sacudir loucura», «ânsia revolta», e Woll somente detecta algo comum «a ambas as esferas imagéticas, dentro do contexto em que se encontram [se] conduzirem o olhar para cima, para uma altura ideal»⁹⁰⁰. Esta análise de Woll parece respaldar a nossa ideia de que a escrita sá-carneiriana revela não uma ascensão e uma queda, mas um *pairar*⁹⁰¹. No texto do crítico alemão, temos o foco no ‘eu lírico’ do poeta, mas estendemos à sua narrativa a ideia que constitui a nossa segunda justificativa: o pairar do Beija-Flor que não alça grandes voos ao sol de Ícaro, mas quem sabe, voa até ao sol do néctar das flores que, lhes retirando o mel e o sêmen, fará com que essas renasçam em outros lugares. Demonstra ainda a sua potência e beleza no movimento, no bater de asas acelerado, fazendo o espetáculo de um balé nesse palco de cores e perfumes, que celebra em sua poesia.

Não obstante, (e já o citamos anteriormente), Woll aponta certa «ânsia de subir»⁹⁰² que transparece em vários dos poemas do nosso autor, nos quais se veria o desejo de «transpor os limites da experiência humana normal e de atingir um estado psíquico que torne possível uma outra, essa, supra-real»⁹⁰³. A ela associar-se-ia a histeria que significou, dentre tantos eventos, o *zeitgeist* no final do século ou uma

⁸⁹⁸ WOLL, Dieter, *op. cit.*, 1968, p. 88.

⁸⁹⁹ *Idem.*

⁹⁰⁰ *Idem.*

⁹⁰¹ O itálico é nosso a fim de reace da ideia de pairar

⁹⁰² WOLL, Dieter, *op. cit.*, 1968, p. 88.

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 100.

espécie de «sintoma do estado de espírito supra-real»⁹⁰⁴. Este espírito, por sua vez, identifica-se com a própria dispersão, uma «vivência de embriaguez»⁹⁰⁵, em que «o Eu do poeta espalha-se para além de todos os limites»⁹⁰⁶, o que nomeamos de histeria masculina.

Como traço inerente à obra de Sá-Carneiro, percebe-se sua forte tendência em conceber a Arte «como um lugar incomparavelmente elevado na sua vida [não atribuindo] valor algum à realidade exterior»⁹⁰⁷. Dessa maneira, a arte poderia, sob a óptica do mito do Beija-Flor, ser o refúgio para um mundo idealizado por ele ou, como atesta Woll, «a única forma de existência digna de ser vivida»⁹⁰⁸. É evidente esse pairar anímico na sua escrita ou a uma quase oposição, e a chamamos assim, uma vez que não se pode entender como opostos o que Woll nomeia de «um ideal artístico excessivamente elevado» e certas «insuficiências», certo «desânimo»⁹⁰⁹. O poeta contrariava, assim, uma postura que o remetia «à ânsia entusiástica de atingir o ideal»⁹¹⁰, à «ânsia de absoluto»⁹¹¹, no contraste com arroubos manifestados a um tempo, cedendo lugar «a uma paralisação psíquica, devido à qual acaba por desaparecer a própria euforia»⁹¹². Apontamos, aqui, a existência de dois extremos. Por um lado, tem-se «a esperança arrebatadora de atingir um mundo ideal»; por outro, «a rápida desilusão desoladora»⁹¹³. Aí, se confronta com a idealidade «negativa» ou «vazia» que Hugo Friedrich escalpelizou no coração da modernidade literária; mas Sá-Carneiro então pairava sobre e sob a autocompaixão, que surge «sempre que fracassa o esforço ideal do poeta»⁹¹⁴.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, p. 203.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, p.105.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁹⁰⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹⁰⁹ *Idem*.

⁹¹⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 196.

⁹¹² *Ibidem*, p. 50.

⁹¹³ *Ibidem*, pp.140-141.

5.6. Sá-Carneiro: o teatro vivo e vivido

Vidas que se acabam a sorrir
Luzes que se apagam, nada mais
É sonhar em vão tentar aos outros iludir
Se o que se foi pra nós
Não voltará jamais
Para que chorar o que passou
Lamentar perdidas ilusões
Se o ideal que sempre nos acalentou
Renascerá em outros corações

Charles Chaplin, “Luzes da Ribalta”

Utilizamos como epígrafe esse ‘clássico’ de Charles Chaplin, a fim de demonstrarmos a importância da encenação do mito através do rito de passagem que foi o palco da vida e obra de Sá-Carneiro, como o próprio afirma em “Sete Canções de Declínio”:

– Num programa de teatro
Suceda-se a minha vida:
Escada de Ouro descida
Aos pinotes, quatro a quatro.⁹¹⁵

Coincidência, ou talvez não, este chegou a ser ator (quando ainda no Liceu), interpretando a sua dor, esta de fato real, e todos os seus sentimentos e angústias que o acometiam. A peça que encenou, e que melhor ilustra o que acabamos de dizer, é *Amizade*, escrita em parceria com o amigo Tomás Cabreira. Deste modo, à medida que fomos evoluindo na análise dos textos do autor, percebemos a importância dessa encenação e da teatralização nos mesmos, o que nos levou a antever a possibilidade de cada um dos seus escritos (mesmo os do ‘eu lírico’) serem interpretados em um palco, similarmente à interpretação ritualizada que colocava os mitos clássicos no palco da tragédia.

Em meio a essa investigação sobre o escritor português, tantas vezes nos perguntamos, se ele, como Chaplin, não estaria sempre atuando, deixando claro aqui

⁹¹⁵ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 88.

que o gênio, autor de *Tempos Modernos* e outros grandes clássicos, teria posto em prática suas aspirações, tanto que escreveu, roteirizou, atuou, tal como o escritor português, objeto deste estudo, com a diferença que o último pouco praticou por falta de oportunidade. Esta atuação estaria presente na forma de agir entre o Real e o ideal, como já mencionámos, haja vista o texto em epígrafe, em que notamos uma tônica que evidencia os ritos de passagem, como a própria vivência humana.

Assim, Sá-Carneiro, mesmo partindo deste mundo aos 26 anos quase incompletos, apresenta variadas ligações com o teatro. Veja-se a sua peça, *O Vencido*, representada no Clube Simões Carneiro, em 1905⁹¹⁶; em 1907, ele «entra numa récita teatral organizada por Mário Duarte»⁹¹⁷; e, no ano seguinte, participa de outra récita teatral, «sendo co-autor de uma das peças»⁹¹⁸. É notório que desde o Liceu, como já referimos, havia manifestado uma tendência para a ribalta e as artes, projetando essa sua aspiração na maioria de seus protagonistas, os quais eram, quase em sua totalidade, artistas. Declarava em suas novelas uma admiração por tudo que fosse artístico em geral, o que nos faz acreditar ter sido o teatro uma de suas paixões mais proeminentes. Talvez porque este tipo de arte ofereça um cenário para a potencialização dos vários sentimentos, nos quais se interpretam cenas que vão do fantástico ao realismo das tragédias, às fantasias e aos sonhos humanos. Aliás, o modo literário dramática (e o correspondente texto espetacular da representação teatral) nasce de um movimento solicitado pela inquietação do homem face aos mistérios da vida, tendo como finalidade o *locus* onde o seu criador poderia manifestar suas preocupações, os seus anseios, seus desejos mais ocultos ou inconscientes.

Sabemos que o teatro, como confirmam as palavras de Artur da Távola «é simbolizado por duas máscaras com reações extremas: comédia e tragédia. A máscara é o símbolo da representação humana. E cada pessoa em sua vida vai formando uma carapaça de defesas que esconde ou recalca o seu verdadeiro eu como uma máscara, em uma mistura profunda de dois planos: o da representação e o da realidade»⁹¹⁹. É esta duplicidade que se encontra expressa nos versos de Sá-Carneiro e nos dramas vividos pelas suas personagens, uma vez que na ribalta nada é impossível, podendo-se tornar

⁹¹⁶ Informação retirada da Cronologia de Mário de Sá-Carneiro, in *Mário de Sá-Carneiro Poemas*, Edição de Fernando Cabral Martins, p.137.

⁹¹⁷ *Idem.*

⁹¹⁸ *Idem.*

⁹¹⁹ TÁVOLA, Artur da. *Liberdade de Ser – Máximas e Pensamentos*, Rio de Janeiro, Novo Milênio, Editora Ao Livro Técnico, 1999. p. 142.

verosímeis os próprios sonhos. Acreditamos, portanto, que a arte do palco (real ou imaginada), influenciada pelo espírito do tempo e sua grande força: a *interpretação*⁹²⁰, seja atemporal, o que nos possibilita, tal como fez José Régio, interpretar os textos de Sá-Carneiro como se estes fossem um roteiro para ser encenado.

Encontramos respaldo de nossa tese em Fernando Cabral Martins, quando apresenta o livro *Mário de Sá-Carneiro Poemas* sob o título feliz de “A Força da Paixão”, no ponto em que o estudioso cita um excerto do artigo “O Teatro-Arte” publicado pelo jornal *O Rebate*, que transcrevemos a seguir: «Para saber a que arte pertence qualquer obra, há primeiro que a pesar, que reflecti-la com todo cuidado *em alma e corpo*»⁹²¹. O estudioso de nosso escritor analisa sua reflexão vindo ao encontro desta análise sobre o ‘Caso Sá-Carneiro’:

É esta reflexão concedida ao corpo, à atenção a sua sabedoria própria, carnal e instintiva, o que singulariza a sua poética. Aceitando a carga erótica que essa atenção implica, mas apostado em cortar a pálida toada lírica romântica ou a tirada mística ou saudosa, como se a emoção poética vibrasse em corpos vivos, nunca em abstrações de qualquer mundo ideal ou «lírico», e como se tudo em geral, vida, poesia, amor, fizesse parte de um grande teatro onde cada artista representasse da mesma maneira que uma chama brilha, queima e se consome⁹²².

Estas palavras do crítico do poeta confirmam o que já havíamos sugerido: não há como ler a obra de Sá-Carneiro sem o ver em um palco, cujo cenário ele descreve com tantas minúcias e palavras fortes, ou ainda sem o encontrar interpretando os seus textos, desde as novelas e, principalmente, os poemas. Imaginamos, desta forma, que ele seja, ao mesmo tempo, o autor, o roteirista, o diretor e, sobretudo, o ator de seus escritos. Acreditamos que, se tivesse tempo ou um pouco mais de longevidade, teria criado e produzido muito mais nesse sentido, mormente se considerarmos o quanto trabalhou em tão poucos anos. Impossível ainda é ler os seus poemas sem perceber as alusões que ele faz a um espetáculo, no qual ele é o protagonista como, por exemplo, na segunda estrofe de “Torniquete”:

(...)

Abriu-se agora o salão

⁹²⁰ O itálico é nosso para realce de um assunto que abordamos no Capítulo I e que serviu de lume para toda a investigação da obra de Sá-Carneiro.

⁹²¹ MARTINS, Fernando Cabral, “A Força da Paixão” in *Mário de Sá-Carneiro Poemas*, 2007, p.5.

⁹²² *Idem*.

Onde há gente a conversar.
Entrei sem hesitação –
Somente o que se vai dar?
A meio da reunião,
Pela certa disparato,
Volvo a mim todo o pano:
Às cambalhotas desato,
E salto sobre o piano...
– Vai ser bonita a função!
Esfrangalho as partituras,
Quebro toda a caqueirada,
Arrebento à gargalhada,
E fujo pelo saguão...⁹²³

(...)

Finaliza esse poema, similar a um espetáculo circense, aludindo às críticas que são feitas a seguir às apresentações artísticas, sejam quais forem, e essencialmente se estão na posição de alvo do meio intelectual que as apreciam. Notadamente, o sujeito poético menospreza esses críticos, mas não deixa de se sentir afetado pelos seus julgamentos, como podemos ver nos versos do mesmo poema:

(...)

Meses depois, as gazetas
Darão críticas completas,
Indecentes e patetas,

Da minha última obra...
E eu – prà cama outra vez,
Curtindo febre e revés,
Tocado de Estrela e Cobra...⁹²⁴.

Retomemos ainda Fernando Cabral Martins quando observa que a *performance* de sua vida conduz à encenação de sua poesia, sempre levando a um sentimento de impossibilidade, embora se possa antever que «Nele habita a força de uma paixão pelo original e o inaudito que passa pela refundição das palavras, tornando-as capazes de criar mundos antes impossíveis»⁹²⁵ – presentes, acrescentamos nós, nas tramas do Inconsciente, só possíveis na arte de interpretar. Por isso, não deve ser nada coincidência, Sá-Carneiro ter iniciado a sua vida literária com uma peça de teatro, a *Amizade*. Já adolescente profetizava um destino de errâncias, de impossibilidades, em

⁹²³ SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, 2010, p. 104.

⁹²⁴ *Ibidem*, pp.104-105.

⁹²⁵ MARTINS, 2007, p.6.

que, buscando o absoluto na perfeição de sua estética, pairava (qual Beija-Flor), tentava e caía sobre si mesmo.

Não seria estranho incluirmos o teatro desde o início desse estudo sobre a obra sá-carneiriana, uma vez que o autor iniciou sua ‘representação’ na vida sempre ‘interpretando’ vários papéis, como apreciamos na sua escrita epistolar. Neste ponto, haja vista as idas e voltas nas cartas ao irmão de alma, cartas essas recheadas de dramaticidade e atitudes teatrais, ora exigindo imperativamente que o amigo lhe fizesse favores, para em seguida pedir perdão por tanta onipotência; ao terminar a mesma carta, de modo imperioso, já convocava o amigo para uma resposta e mais um favor, o que já observamos no Capítulo IV. Sendo assim, o autor parece cumprir as características do Primeiro Modernismo português, ou seja, uma escrita do absurdo, do escandaloso, do onírico, que ficam melhor numa interpretação teatral.

Ao procurarmos atender ao nosso propósito de uma interpretação psicanalítica, usando metáforas dessa ciência, não nos podemos esquecer que Freud buscou subsidiar sua teoria nas obras gregas e em seus mitos, portanto, no teatro de cunho literário; bem como na tragédia edípica de Sófocles, no mito de Narciso e no teatro íntimo de cada um. Se o autor da peça utiliza o real para criar a ficção, a fim de restaurar esse real via personificação, temos os dois pólos da arte do teatro, que se faz suporte para a releitura, em que há um simbólico necessitado de ser extraído da mensagem aparente da fala dos autores, **para se alcançar o que ali pulsa, enquanto formação do Inconsciente**. Assim, a encenação levaria o poeta a interpretar e a sentir a sua obra. E quem a ler entenderá tantas expressões próprias do teatro do absurdo, que poderá repetir Fernando Cabral Martins:

Eis pois, no seu mais puro, o teatro-arte de Sá-Carneiro⁹²⁶.

⁹²⁶ MARTINS, 2007, p.7.

CONCLUSÃO

No momento em que é classificado, aquilo que é ímpar deixa de sê-lo. Passam a existir apenas espécies e subespécies. O reconhecimento se torna catalogação. A experiência daquilo que é único transforma-se no ato de identificar entre categorias já conhecidas.

Elias Canetti

Houve uma preocupação durante todo o decorrer dessa pesquisa em não rotular, classificar, tão pouco interpretar o nosso escritor, no sentido do psicologismo ou mesmo biografismo. No entanto, sabemos que embora estando focados na obra sá-carneiriana, em nenhum momento, por mais que tenhamos insistido em apreciar somente a escrita, nos foi indiferente a existência do autor, concordando com o texto de Canetti em epígrafe. A nossa conclusão é apenas encenada, e deixamo-la em aberto para outros estudiosos a aprofundarem, numa tendência ao aprimoramento e à acolhida aos vários possíveis. «O interesse psicológico desse esforço de interpretação das obras de génio (...) não está tanto na possibilidade de se realizar um “diagnóstico” (...), como está prioritariamente em tentar apreender, articular e dar sentido à experiência única (...) que sustenta a sua criatividade»⁹²⁷. Tentamos, por isso, encontrar caminhos na interpretação de nosso autor, e encontramos, mas muito ficou por dizer, tamanha genialidade. Afinal, como dizia Lúcio: «pairou sobre tudo um vago ar de mistério»⁹²⁸.

1. “Quási” Conclusão ...

Um pouco mais de sol – eu era brasa,
Um pouco mais de azul – eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe d’ asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...

⁹²⁷ ABREU, Manuel Viegas, *op. cit.*, 1990, p. 77.

⁹²⁸ SÁ-CARNEIRO, 2010 p. 387.

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador de espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho – ó dor! – quási vivido...

Quási o amor, quási o triunfo e a chama,
Quási o princípio e o fim – quási a expansão...
Mas na minh'alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!

De tudo houve um começo ... e tudo errou...
— Ai a dor de ser-quási, dor sem fim... —
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou...

Momentos de alma que desbaratei...
Templos aonde nunca pus um altar...
Rios que perdi sem os levar ao mar...
Ânsias que foram mas que não fixei...

Se me vagueio, encontro só indícios...
Ogivas para o sol — vejo-as cerradas;
E mãos d' herói, sem fé, acobardadas,
Puseram grades sobre os precipícios...

Num ímpeto difuso de quebranto,
Tudo encetei e nada possuí...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijei mas não vivi...

.....

.....

Um pouco mais de sol — e fora brasa,
Um pouco mais de azul — e fora além.
Para atingir, faltou-me um golpe d' asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...⁹²⁹

Nesta “Quási” conclusão, resta-nos um pouco mais de tempo para dizermos que o poema que serve de epígrafe é fulcral para interpretar a escrita de Sá-Carneiro. E por isso mesmo o deixamos completo; uma vez que “Quási” sistematiza toda a obra

⁹²⁹ *Ibidem*, pp. 28-29.

encenada do autor e leva-nos aos caminhos próprios da histeria masculina anunciada por nós, desde o início, tendo em conta a sua labilidade e a incapacidade de alcançar o «além», pairando em vez de voar até ao objeto desejado, apesar de «Asa que se elançou», o Eu «não voou». Talvez por isso, e porque nunca nos desligamos totalmente da sua biografia, o autor, à semelhança de suas personagens, fugiu ao longo da vida (primeiro de Lisboa para Coimbra, depois de Coimbra para Lisboa e finalmente para Paris), em uma tentativa de encontrar o brilho de sol, o azul do infinito e o néctar de uma flor perdida: «Um pouco mais de sol – eu era brasa / Um pouco mais de azul – eu era além».

Essa tentativa de voo até ao absoluto e a busca de uma estética perfeita sentiu-as Sá-Carneiro como frustradas; julgou ter-lhe faltado-lhe «um golpe d’asa» para o Ideal – afinal, apenas idealidade vazia ou negativa (como diria Hugo Friedrich) –, mas também não conseguiu pousar na realidade, pairando no intermédio de “Quási” ser e atingir «o amor, quási o triunfo e a chama». E «o grande sonho» fica «aquém», pois em sua «alma tudo se derrama...», ainda que nem tudo tenha sido ilusão. O problema do sujeito poético consiste em sua histeria, na “Escavação” labiríntica que o leva «quási [a]o princípio e [a]o fim – quási a expansão...». Por isso, afirma que «De tudo houve um começo... e tudo errou...», sentido-se falhar, ou melhor, falhar-se em “Rodopio” incerto: «Ânsias que foram mas que não fixei...». Como já dissemos, paira, vagueando, qual Beija-Flor – tão pouco consegue cair, visto que «Puseram grades sobre os precipícios». Cai apenas sobre si, «Num ímpeto difuso de quebranto», vive a *Dispersão* e encontra «só indícios», ainda que *Indícios de Ouro*. E é nessa pseudoqueda plena de desencanto que espelha a falta-a-ser, «Das coisas que beije mas não vivi».

Todo este pairar disperso próprio da histeria masculina do Eu vem inscrito também na linguagem e nos recursos expressivos utilizados. Nestes salientamos a anáfora inicial «Um pouco mais», bem como o paralelismo dos dois primeiros versos; a antítese «além» / «aquém» realça a tal incapacidade de voar, mas também de cair totalmente; e a pontuação é demonstrativa das emoções lábeis e encenadas. A este propósito, veja-se o uso constante das reticências, que mostram uma vida também ela reticente, em tentativas frustradas, configuradas como morte em vida. As duas linhas pontilhadas e paralelas (lembrando pensamentos reticentes) intensificam este desencontro do Eu consigo próprio, uma solidão povoada pela vivência no intermédio entre ele mesmo e um outro. Um Outro que ficou no passado, preso em Édipo, “quási”

em Narciso, numa questão que ficou por resolver. Por isso, o Eu anula-se na última estrofe e coloca no Mais que Perfeito, anunciando a distância, o que antes era Imperfeito, mas «quási vivido»: «Um pouco mais de sol – e fora brasa».

2. ... no intermédio⁹³⁰ da Conclusão ...

7

Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.⁹³¹

A epígrafe escolhida para esse item da conclusão confirma o lugar em que o ‘eu lírico’ sempre se posicionou, ou seja, pairando entre o Eu ideal e o Outro; bem como entre o tédio e a insatisfação (sintomas de histeria masculina), sobretudo, quando não se reconhece em lugar algum. É neste *pairar*, símbolo de uma morte em vida, que situamos a mais importante das metáforas psicanalíticas que fomos encontrando ao longo desta exaustiva investigação.

Mário de Sá-Carneiro, apesar de uma curta vida, apresenta uma obra de certa forma extensa e sobretudo complexa – o que nos levou a perceber que trabalhou muito nesse tempo em que durou sua existência. Por isso, a primeira dificuldade com que nos deparamos foi a de realizar a hermenêutica dessa complexidade, buscando as origens da Interpretação e suas interfaces, de forma a compreender se era possível encontrar também um suporte na Psicanálise e suas metáforas, ainda que tendo em conta os riscos da interpretação.

Para sustentar uma hermenêutica à luz dessas metáforas psicanalíticas, no Capítulo II abordamos o *zeitgeist*, que consideramos fundamental para a análise de uma Histeria presente na obra de nosso autor, dado o contexto histórico-literário que o envolveu. Enquadrando-o na dependência da atmosfera finissecular, encontramos laivos

⁹³⁰ O sub-título foi retirado do poema “7” *Indícios de Oiro* in *Mário de Sá-Carneiro verso e Prosa*, edição Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, 2010, p.63. Este poema foi musicado no Brasil e cantado por Adriana Calcanhoto.

⁹³¹ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 63.

de Decadentismo e Simbolismo, o que não seria estranho neste quadro de transição dos séculos; o fato de este ser um dos impulsionadores e mais altos representantes do Primeiro Modernismo português mostra, ainda mais, a genialidade com que ultrapassou os pressupostos literários de então, revolucionando o panorama com a revista *Orpheu*, ao lado do seu amigo de alma, Fernando Pessoa. Aliás, lembramos aqui a autocaracterização que este faz, ao se nomear histérico e neurasténico – mas que, investido na criação da obra literária e especulativa, encontrou a alternativa-Caeiro e a alternativa-rosacruz que faltam ao ‘Caso Sá-Carneiro’ –, além da satisfação de vitória de nosso autor, quando ao deixar Lisboa já no comboio, recebe a notícia escandalosa que o amigo lhe traz de que os outros os consideravam doidos, prova que a sua escrita tinha vingado como queriam.

A partir dos elementos fundamentais pesquisados, pudemos então aplicar as metáforas psicanalíticas ao fazermos um percurso pela Histeria: origem e evolução, chegando à histeria masculina. Concluímos, neste ponto, que as personagens das novelas analisadas apresentam fortes indicadores dessa histeria, alguns mesmo de uma neurose obsessiva, de que é exemplo Raul Vilar, protagonista de “Loucura”. Em nossa opinião, os títulos das novelas apresentam desde logo uma carga metafórica psicanalítica.

Com a ‘autópsia’ psicológica, baseada na epistolografia do escritor a Fernando Pessoa, compreendemos que existe verdadeiramente uma ideia de morte antecedida de eventos circunstanciais, que o poderiam ter impulsionado ao sentimento de morte, o que teoricamente levaria o sujeito ao suicídio. No entanto, ao contrário do que suporíamos de uma escrita confessional e epistolar (genericamente espelho do verdadeiro Eu), consideramos estar diante de uma encenação, tal qual vimos nos seus escritos literários, cunhados de grande dramaticidade (e nas cartas, por vezes, quase que chantagem) perante o amigo, ao intimá-lo a várias ações, para, em seguida, atenuar essas ‘ordens’ com súplicas de desculpas.

A ideia de morte, física e em vida, está sobremaneira presente na sua obra-prima, *A Confissão de Lúcio*. Nesta, afloramos a metáfora da alucinação sensorial (própria da histeria), quer na descrição da festa da americana, quer na imagem do triângulo amoroso. Sendo uma alegoria do narrador, percebemos que possivelmente a festa (e mesma a americana) nunca aconteceu; mais ainda, que Ricardo de Loureiro e Marta não são parte da tríade, mas sim duplos de Lúcio Vaz: Ricardo o Outro, Marta o

seu prolongamento feminino que possibilitava o amor dos dois. Encontramos, por isso, uma outra metáfora, a da negação: afinal Lúcio não poderia assassinar quem não existia. Colocamos assim a questão: teria ele verdadeiramente sido condenado, estado na prisão, ou sentir-se-ia apenas **preso em vida, vivendo em morte?**

Ainda que tenhamos tido todo o cuidado para não cairmos no biografismo, sentimos o mistério que envolve a criança sempre que perde a mãe, ainda em idade muito tenra. Este mistério persegue as personagens do autor (que se enquadram no perfil daquelas crianças), tanto nas novelas de *Princípio* como nas de *Céu em fogo*, com mais proeminência nas últimas. A aura misteriosa e fantasmática, refletindo o *abandono*⁹³² e considerando tal perda significada como desamparo, transformou-se como algo de estruturador na sua obra e, ainda que toda ela encenada, pode-se assistir a um desfile de personagens em errante exílio de si mesmas, confrontadas sempre com a impossibilidade de reencontro com *Das Ding*.

Na obra sá-carneiriana, como um todo, observamos que concomitantemente ao ‘fingir’, ao teatralizar a dor, o ato da escrita possibilitou-lhe o trabalho do luto quando notamos a convocação do Eu para a renúncia ao objeto perdido, atestando-o como morto e restando-lhe o prêmio de se permanecer com a vida. No entanto, no luto, além da retirada da libido do objeto outrora super investido, seria necessário que se fizesse a manutenção de vínculos, através dos quais o desejo estaria circulando, para que a resolução desse vá além do encontro de seu objeto substituto, o que o escritor não conseguiu⁹³³. As suas personagens trazem em sua constituição a característica do melancólico que habita a vacuidade numa espera inútil, temperada pela nostalgia do objeto perdido. Restou-lhes (às personagens) o insondável vazio que converte tudo em nada, uma má vontade, uma indisponibilidade para existir, para viver.

Coube-nos, portanto, uma questão que deixamos em aberto para reflexão seguinte: a obra de Sá-Carneiro não representaria essa convocação do olhar do Outro para o reconhecimento do vivido de suas personagens que, no lugar do escritor, viveriam e morreriam tantas vezes em vida? Tal fato ter-lhe-ia dado a oportunidade de abster-se de viver o desafio de sua própria existência, **transferindo tal possibilidade**

⁹³² Realçamos o termo abandono, porque, quando uma criança perde um dos genitores ou quem exerce a função materna, por qualquer motivo (doenças, acidentes e outros) – ainda que involuntariamente, por parte de quem desaparece ou morre, essa criança sente-se abandonada.

⁹³³ Uma possível metáfora (para o que entendemos aqui tratar-se de melancolia) seria a de uma ferida aberta, que busca convergir para si toda a energia de investimento e por isso acaba por esvaziar o Eu até o empobrecimento pela tentativa extenuante de elevar ‘A Coisa’ à indignidade de objeto.

para o cenário da escrita. Neste palco sim, suas personagens, substitutas de seu Eu, são livres o bastante para se arriscarem no viver com o confronto e o exercício do desejo. Ali, simbolicamente, via dramaturgia, de forma teatral, **ele pode ousar morrer em vida**, encerrando assim toda a ambivalência de seu conflito em relação às perdas primordiais. Mesmo vivendo muito mais de reminiscências, ele jaz enquanto morto-vivo e é na literatura que ele pulsa, construindo a reparação do perdido ou não conquistado, e sem pouso certo, levita, paira e erotiza o luto, até o limite onde constatou o fracasso de tal operação. Embora tendo depositado expectativas nesse percurso, frente à falência da diligência, desiste de recomeçar com novos custos e já desenha a morte no cenário mais adequado do último ato, como ilustra o poema “Fim”. Entendemos que tal poema foi mais uma peça teatralizada na qual se fez protagonista, preparando a cena do *grand final* com um cuidado esmerado, como se pode observar na prática do autor empírico com o envio de convites àqueles para os quais sua atuação no ato derradeiro seria de fato verosímil.

Procuramos, com essa investigação, localizar, nas personagens de Mário de Sá-Carneiro e em seu ‘eu lírico’, metáforas psicanalíticas e chegamos à conclusão de que, não traindo a sua condição de escritor do Primeiro Modernismo português, encenou toda a sua vida, a sua morte em vida, e a própria morte, dado ao espetáculo preparado por ele, ao tentar morrer (e mais de uma vez) e somente não chegando a termo por um erro de cálculo. Essa nossa compreensão baseou-se no fato de que as primeiras manifestações literárias do escritor foram no teatro, com a peça *Amizade* em parceria com o amigo Tomás Cabreira Júnior⁹³⁴, em outros investimentos ainda no Liceu e em sua narrativa toda ela dramática, tendo em seu entorno, suspense, mistério e o fantástico, deixando para o espectador (leitor) alguma coisa de secreto que, em algumas novelas revelado, nem sempre o era em sua totalidade, restando algo por desvendar. A nossa leitura focou mais essa alma dramaturga e, conseqüentemente, o olhar recaiu nas obras reveladoras de tramas, do inverosímil que se apresentava no fantástico (não somente em *A Confissão de Lúcio*, mas nas novelas de *Céu em fogo*), chegando às raias da mitografia a nos remeter aos tons orfaicos tão importantes ainda no nosso horizonte de Pós-Modernidade.

⁹³⁴ Tomás Cabreira Júnior suicidou-se ‘teatralmente’ na escadaria do Liceu onde ambos estudavam.

3. Perspectiva final (aberta)

Tendo em vista uma proposta de dar maior visibilidade da escrita desse genial modernista português, como já enunciamos no início desse estudo, ensaiamos uma perspectiva de concluir essa investigação. No entanto, deixamo-la em aberto, para que estudiosos da Literatura Portuguesa e outros pesquisadores possam dar continuidade a essa nossa proposta, elucidando a *esfinge* que, embora não poupássemos esforços para decifrar, ficou ainda muito por dizer. Este fato certamente pode ser atribuído a Mário de Sá-Carneiro que, em seu percurso literário, terá transitado pela problemática do ser e do parecer ser de suas personagens, e muito enfaticamente, no seu ‘eu lírico’. Este descreveu o labirinto de identificações e personalizações flutuantes, intervalares, que a cada passo se revelaram em sua jornada em direção ao ‘des-ser’, ao nada. Encenou também o encerrar das cortinas da ribalta da vida, com toda a exuberância da metáfora psicanalítica *histeria*, como se pode observar no poema:

Fim

– Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos berros e aos pinotes –
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza:
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro...⁹³⁵

O poema encena o seu desejo de como deveria ser sepultado, e não há como, ao lermos “Fim”, não vislumbrarmos a cena, sem que ela se passe num teatro. Tanto isto é possível, que José Régio em sua peça *Mário, Eu-próprio o Outro*, que já citamos no Capítulo IV, apresenta esse poema interpretado em Coimbra para os aplausos de um público universitário que, se Sá-Carneiro fosse vivo, teria redimido a impressão que levou dessa cidade universitária de Portugal. Atesta ainda que nosso propósito foi

⁹³⁵ SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 122.

alcançado, uma vez que até mesmo no fim, que ele entressonha para si, estão presentes as metáforas psicanálicas. A histeria masculina pode ser encontrada na forma do estardalhaço espetacular do ruído das latas do *ajaezado*⁹³⁶: «Quando eu morrer batam em latas», tudo com muito barulho, cores, em exarcebada pujança. O pairar e o pseudo voo, presentes nos acrobatas: «Chamem palhaços e acrobatas.», um misto de alegria e tristeza do rosto e movimento dos palhaços, que ora se elevam, ora se deixam quase cair em cambalhotas ou acrobacias, e opta por «Que o meu caixão vá sobre um burro», mas ordena histericamente: «Ajaezado à andaluza» e insiste com vigor: «E eu quero por força ir de burro...». Portanto, tendo em vista os acrobatas e os palhaços, este último voo não representa uma verdadeira queda, nem alavanca o salto ao infinito a alcançar o absoluto: levita e paira, como o poeta e o nosso Beija-Flor do Mito Indígena Amazonense.

⁹³⁶ O *itálico* é nosso, a fim de reforçar a parte do poema que mostra como o burro que levaria o seu caixão iria enfeitado e que serviu de epígrafe para esse item da conclusão.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas a Maria e outra correspondência inédita*, leitura, fixação e notas de François Castex e Marina Tavares Dias, Lisboa, Quimera Editores, 2, s/d.

_____, *Cartas Escolhidas* (Introdução, Apêndice documental e Notas de António Quadros), Vol. 1, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.

_____, *Obra Poética Completa 1903-1916* – Organização revista comentada, Introduções actualizadas, Notas, Apêndice documental e Bibliografia de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa – América, s/ d.

_____, *Asas In Céu em Fogo* - Novelas, Obras completas de Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Edições Ática, 1956.

_____, *Princípio e outros Contos*, Clássicos, Introdução, Apêndice documental e Notas de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986.

_____, *Prosa*, Segundo Volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990.

_____, & CABREIRA, Tomás, *Amizade*, Colares Editora, 1993.

_____, *Poemas Completos*, Edição Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

_____, *Obra Poética*, prefácio de Fernando Pessoa, Poesia Hiperión, Ministério da Cultura, Madri, Artes Gráficas Géminis, 1998.

_____, *Poesias, Obras Completas de Mário de Sá Carneiro*, Coleção Poesia, Com estudo crítico de João Gaspar Simões, 7ª Edição, Lisboa, Editorial Ática, 1998.

_____, *A Confissão de Lúcio*, Narrativa, Edição de Fernando Cabral Martins. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

_____, *Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Edição Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

_____, *Poemas completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

_____, *Incesto*, Carcavelos, Coisas de Ler Edições, 2005.

_____, *Crónica de um suicídio anunciado*, Lisboa, Editora 101 Noites, 2005.

_____, *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

_____, *Poemas*, Edição de Fernando Cabral Martins, Biblioteca Editores Independentes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

_____, *Verso e Prosa*, Edição Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

Bibliografia Passiva

1. Estudos sobre Sá-Carneiro

ABREU, Manuel Amâncio Viegas, *Mário de Sá-Carneiro – Esboço de uma Biografia Interior*, Dissertação para Licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1961.

_____, *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra – 1º centenário do nascimento de Mário de Sá-Carneiro – 7º centenário de Fundação da Universidade de Coimbra – Coimbra*, Fundação Eng.º Antônio de Almeida, 1980.

BASÍLIO, Rita. *Mário de Sá-Carneiro um instante de suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval, 2003.

BERARDINELLI, Cleonice. *Mário de Sá-Carneiro, Poesia*, Nossos Clássicos, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1958.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, “Mário de Sá-Carneiro: a autognose pela poesia”, in *Brotéria*, vol.120, nº 4, ano V, 1985.

_____, “Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro”, in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 117-118, Set.-Dez., 1990.

BESSA, Pedro Pires, *Momento de Lirismo no egocentrismo de um poema de Mário de Sá-Carneiro*, in: *Anais da Semana de Estudos-Coordenação* de Lélia Parreira Duarte, Centro de estudos Portugueses, Belo Horizonte, FALE-UFMG, 1994.

CARPINTEIRO, Maria da Graça, *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1960.

CASTELLO BRANCO, Lúcia, “Mário de Sá-Carneiro e a dispersão do sujeito”, in *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*, coordenação Lélia Parreira Duarte, Belo Horizonte, UFMG – Centro de estudos Portugueses, 1994.

FERREIRA, David Mourão, “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, in *Hospital das Letras*, Lisboa, IN-CM, 1981.

FIGUEIREDO, João Pinto, *A morte de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.

FILHO, Leodegário, A. de Azevedo, “Mário de Sá-Carneiro e a teoria do duplo” in *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*, coordenação Lélia Parreira Duarte, Belo Horizonte, UFMG – Centro de estudos Portugueses, 1994.

GALHOZ, Maria Aliete, in Prefácio a *Poemas completos*, Lisboa, Editora Assírio & Alvim, 2001.

_____, “O universo poético de Mário de Sá-Carneiro”, in *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença, 1963.

_____, “Thanatos, Eros e Ícaro – As leis profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá Carneiro” (textos de 1908 a 1912), in *Colóquio – Letras – Mário de Sá-Carneiro a cem anos de seu nascimento*, nº 117/118, Set.-Dez., 1990.

GOMES, Fátima Inácio. *O imaginário sexual na obra de Mário de Sá-Carneiro*. Temas portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

LANCASTRE, Maria José de, *O eu e o outro – Para uma análise psicanalítica da obra de Sá-Carneiro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992.

MACHADO, Lino, "O Fantástico em A Confissão de Lúcio" in *Colóquio-Letras* 117-118, *Sá-Carneiro, 100 anos de seu nascimento*, Set.-Dez., 1990.

MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994.

_____, "A Força da Paixão" in *Mário de Sá-Carneiro Poemas*, 2007.

MIRANDA, José Américo. *A confissão de Lúcio: encenação de um suicídio*, in *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*, coordenação Lélia Parreira Duarte, Belo Horizonte, UFMG – Centro de estudos Portugueses, 1994.

MOURÃO-FERREIRA, David, "Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa", in *Hospital das letras*. Lisboa, Guimarães Editores, 1966.

_____, "O voo de Ícaro a partir de Cesário", in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 117-118, Set.-Dez., 1990.

NEVES, João Alves das, "As novelas do *Princípio* e outros textos excluídos das obras completas de Mário de Sá-Carneiro", in *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*, coordenação Lélia Parreira Duarte, Belo Horizonte, FALE-UFMG – Centro de estudos Portugueses, 1994.

PEREIRA, Edgar, “A *confissão de Lúcio*: o narrador no espelho”, in *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*, coordenação Lélia Parreira Duarte, Belo Horizonte, UFMG – Centro de estudos Portugueses, 1994.

PEREIRA, J. C. Seabra, “Sá-Carneiro e a experiência modernista da idealidade negativa”, in *Histórica Crítica da Literatura*, Vol. VIII, (em vias de publicação).

_____, “Rei-lua, destino dúbio: legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro”, *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 117-118, p. 169-192, set.- dez., 1990.

RÉGIO, José, *Mário ou Eu Próprio e o Outro*, in *Obras completas, Teatro II*, Brasília Editora, Porto, 1980.

_____, *Ensaios de Interpretação Crítica, Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*, Brasília Editora, Porto, 1980.

_____, “O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro”, in *Ensaios de Interpretação Crítica*, 2ª ed., Porto, Brasília Editora, 1980.

ROCHA, Clara, *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, INCM, 1995.

SAPEGA, Ellen, “Em busca da velada subtil: *Céu em Fogo*”, in *Colóquio-Letras*, Lisboa, nº 117-118, Set.-Dez. 1990.

VILA MAIOR, Dionísio, “Sá-Carneiro: a omnipresença da subjectividade”, in *O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*, Temas educacionais, 20, Lisboa, Universidade Aberta, 2003.

WOLL, Dieter, *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, tradução de Maria Manuela Gouveia Delille, Lisboa, Edições Delfos, 1968.

_____, “Decifrando *A Confissão de Lúcio*”, in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, N.º 13, Série III, Lisboa, 1971.

2. Estudos de Teoria e História Literárias

AGUIAR, Melânia Silva de & Suely Maria De Paula e Silva Lobo, *Poesia, Tradição e Modernidade: interlocuções* (Organizadoras), Belo-Horizonte:Veredas e Cenários, FAPEMIG, 2008.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, 3ª edição, Coimbra, Almedina, 1973.

_____, *Teoria da Literatura*, Linguística, Coimbra, Almedina, 1986.

ALMADA-NEGREIROS, José de, “Conferência futurista”, in *Portugal futurista*, 3ª ed., Edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1984.

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1998.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O desejo absoluto: a poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80*. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, , set.-dez. 1990.

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e seu Duplo*, tradução de Posfácio de Teixeira Coelho, São Paulo: Editora Max Limonad Lda., 1984.

BALZAC, Honoré de, *La Vieille Fille*, apud CAILLOIS, Roger, *O Mito e o Homem*, Editora: Edições 70. Coleção: Perspectivas do Homem, tema: Antropologia, 1986.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 10ª. edição, tradução de Hortênsia dos Santos, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.

_____, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Aux éditions du Seuil, 1984.

_____, *Mitologias*, Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz, 4ª edição, Rio de Janeiro, Difel, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAYARD, Pierre, *Como falar dos livros que não lemos*, Lisboa, Verso da Kapa, 2008.

BOSI, Alfredo, *Céu, Inferno- Ensaios de Crítica Literária e Ideologia*, 2ª edição, São Paulo, Editora 34, 2003.

BUARQUE, Aurélio sétima edição, *Dicionário da Língua Portuguesa*, revisado conforme Acordo Ortográfico, Paraná: Editora Positivo, 2008.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia LTDA, 1975.

_____, *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Itatiaia LTDA, 1981.

_____, *Na sala de aula*. Caderno de análises literária. São Paulo, Ática, 1999.

CASTRO, Maria Gabriela Azevedo e, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Lisboa, Instituto Piaget, 2002.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

CESAR, Ana Cristina, *Inéditos e Dispersos*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

CEIA, Carlos, *De Punho Cerrado: Ensaio de Hermenêutica Dialéctica da Literatura Portuguesa Contemporânea*, 1997.

CHAPLIN, Charles, *Luzes da Ribalta*, música do filme do mesmo nome lançado em 1952.

COLLINI, Stefan, “Introdução: interpretação interminável”, in *Interpretação e sobreinterpretação*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

DELGADO, Isabel Lopes Delgado. *Espelhos, reflexos, vitrais – Pedro, o Cru e Dinis e Isabel de antônio Patrício*, Tese de Mestrado, 2004.

DESSONS, Gérard, *La Manière Folle – Essais sur la Manie Littéraire et Artistique*, Houilles, Éditions Manucius, collection "Le marteau sans maître", 2010.

Dicionário escolar latino português, Ernesto Faria 6ª edição – 4ª tiragem MEC/FAE – Rio de Janeiro, 1991.

Dictionnaire : *Le Petit Robert 1 dictionnaire – alfabétique et analogique de la Langue Française*. Paris : Le Robert, 1992.

DIDIER, Beatrice, *L’Ecriture-femme*, Paris, PUF, 1991.

DURAS, Marguerite, *Escrever*, Tradução de Rubens Figueiredo, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

ECO, Umberto with RORTY, Richard, CULLER, Jonathan and BROOKE-ROSE, Christine. *Interpretation and overinterpretation*. Edited by Stefan Collini, Great Britain: Cambridge University, 1992.

_____, *Leitura do Texto Literário*, Lector in fabula, Lisboa, Editorial Presença Lda., s/d.

_____, *Obra Aberta*, tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, 2ª edição, Lisboa: DIFEL, 2009.

_____, *Interpretação e sobreinterpretação*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

_____, *Interpretação e sobreinterpretação*, Direção de Stefan Collini. Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

_____, *Os limites da interpretação*, tradução de José Colaço Barreiros. Miraflores-Portugal, Difel, 2004.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos*, Publicações Anagrama, Lda. Coleção Clássicos, Rio de Janeiro, Livraria Paisagem Rio, Ltda, 1972.

FARIA, Ernesto. Dicionário escolar latino português, 6ª edição – 4ª tiragem MEC/FAE – Rio de Janeiro, 1991.

FELMAN, S., *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1980.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Vergílio, *Um escritor apresenta-se*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1981.

FRANÇA, José Augusto, *Almada, O Português sem Mestre*, Estúdios Côr, Lisboa, 197^a, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2 ed. São Paulo, Duas Cidades, 1991.

GARCIA, José Martins. *Linguagem e criação*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1973.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de La mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 4^a Ed., verbete “Narcise”, 1951.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (coordenador da versão portuguesa Victor Jabouille), 3^a edição, Algés, Difel, 1999.

HIRSCH, Eric, *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

_____, *The Aims of Interpretation*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976.

ISER, Wolfgang, *O Fictício e o Imaginário, perspectivas de uma antropologia literária*, Rio de Janeiro, Editora da universidade do Estado do Rio de Janeiro, s/d.

KLEINMAN, Mary. *A literatura na adolescência*, in *Adolescência e a Modernidade*, Congresso Internacional de Psicanálise e suas conexões. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

KRISTEVA, Júlia, *Sol Negro-Depressão e Melancolia*, tradução de Carlota Gomes, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e significado*, tradução de António Marques Bessa, Lisboa, Edições 70 Lda., 2007.

LIMA, Luiz Costa, *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Volume I, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOPES, Óscar & SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto, Porto Editora, 2005.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Relógio d'Água, Lisboa, 1987.

_____, *O Labirinto da saudade – Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

_____. “Ficção e realidade da crítica literária; Da verdade prática; Crítica, obra e tempo; Da metamorfose crítica ou o crepúsculo do Humanismo”, in *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994.

_____, *A Nau de Ícaro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

_____, “As Descobertas como Mito e o Mito das Descobertas”, in *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº768, Ano XX, 8 a 21 de Março de 2000.

MAGALHÃES, Rui, *Introdução à Hermenêutica*, Coimbra, ângelus Novus Editora, 2002.

MARCHIS, Giorgio, *O silêncio do dândi e a morte da esfinge e a morte da esfinge*, edição crítico-genética de *Dispersão*, tradução de Fátima Taborda, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

MAUPASSANT, Guy de, *O Horla e outras histórias*. Porto Alegre RS, L&PM Editores Ltda, 1986.

MAUSSAUD, Moisés, *A literatura portuguesa*, 32, São Paulo, Cultrix, 2003.

NAMORA, Ricardo, *Juízos literários. Argumentos, Interpretação e Teoria da Literatura*, Tese de Doutoramento defendida na Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Programa em Teoria da Literatura, 2009.

PALMER, Richard E., *Hermenêutica, O Saber da filosofia*, Lisboa, Edições 70, 2001.

PAZ, Octavio, *A Chama Dupla Amor e Erotismo*, Tradução José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980.

_____, *Aviso por causa da moral*, Lisboa, Hiena Editores, 1986.

_____, “O Caso Mental Português”, *Aviso por causa da moral*, Lisboa, Hiena Editores, 1986.

PEREIRA, J. C. Seabra, “Decadentismo”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua portuguesa*, Vol.2 , s/d.

_____, “Neo-Romantismo”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua portuguesa*, Vol.3 , s/d.

_____, “Simbolismo”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua portuguesa*, Vol. 5, s/d.

.

_____, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, (Do fim-de-século ao Modernismo) Coordenação de Carlos Reis, vol. VII, Lisboa, Editorial Verbo, s/d.

_____, “O Simbolismo”, in *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.

_____, “Para definir e ensinar Literatura” in *Máthesis*, Viseu, 1992.

_____, *António Nobre Projecto e Destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000.

PEREIRA José Maria Reis, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, mais precisamente o seu capítulo: “O Modernismo em Portugal”, dissertação de licenciatura Faculdade de Letras de Coimbra, 1925.

PINHEIRO, Marília, *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, Vol I, Livros e Livros, 2007.

PLATÃO, *Timeu*, tradução de Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2004.

PORTOCARRERO, Maria Luísa, “Da fusão de horizontes ao conflito de interpretações”: A hermenêutica de entre H.-G. GADAMER E P. RICOEUR, *Revista Filosofia de Coimbra* – 1, 1992.

_____, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricoeur*. Coimbra, Ariadne Editora, 2005.

PROUST, Marcel, *Em busca do tempo perdido*, Tradução de Fernando Py, Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

QUADROS, António, *Fernando Pessoa*, tradução *A Obra e o Homem*, segunda edição, Lisboa. Editora Arcádia Limitada, s/d.

RÉGIO, José, “Classicismo e Modernismo”, in *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, nº 2, 28 de março, 1927.

_____, “Da geração modernista”, in *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, nº 3, 8 de abril, 1927.

_____, “Ainda uma interpretação do Modernismo”, in *Presença*: folha de arte e crítica, Coimbra, nº 23, dez. 1929.

_____, “O Modernismo em Portugal”, in *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, Cadernos Inquérito - Série G - Crítica e história literária, XIV, Lisboa, Editorial Inquérito, 1941.

_____, “Em torno da expressão artística”, in *Três ensaios sobre arte*, 2ª ed., Porto, Brasília Editora, 1980.

REIS, Carlos, *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*, Livraria Almedina, Coimbra, 1976.

_____, *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*, Livraria Almedina, Coimbra, 1995.

RICOEUR, Paul, *Do Texto à Acção - Ensaio de Hermenêutica II*. Porto, Rés Editora, s./d.

_____, *De L'Interprétation, Essai sur Freud*, Paris: Seuil, 1965.

_____, *Le Conflit des Interprétations. Essais d'Herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.

RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um jovem poeta; A canção de Amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilk*, Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles, São Paulo, Globo, 1993.

ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 1985, II Parte, Cap. I.

ROCHA, Maria Helena, “O mito na Antiguidade Clássica” in FERREIRA, José Ribeiro (coord.), *Labirintos do Mito*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.

ROSA, Antônio Ramos., *Poesia, liberdade Livre*. Aveiro, Ulmeiro, 1986.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*, tradução Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia Das Letras, 2003.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos, *O Espírito da Letra ensaios de Hermenêutica da modernidade*. Estudos Gerais Série Universitária. Lisboa, INCM, 2007.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª edição, 2001.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985.

SOUZA, Roberto Acízelo, *Iniciação aos Estudos Literários: Objetos, Disciplinas, Instrumentos*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

STAIGER, Emil, *Conceitos Fundamentais da Poética*, 3ª edição, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1997.

STAROBINSKI, Jean, *La Relation Critique*, Paris, Gallimard, 1961.

TAMEN, Miguel, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

TODOROV, Tzvetan, *A Literatura em Perigo*, Tradução Caio Meira, Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.

UCHITEL, Myriam, *Além dos limites da Interpretação*, São Paulo, PUC, 1995.

WARREN, Austin; WELLEK, René, *Gêneros literários*, in *Teoria da literatura*, 2ª ed. Lisboa, Europa-América, 1971.

YOUENAR, Marguerite, *Memórias de Adriano*, Coleção Grandes Romances, tradução de Martha Calderaro, 22ª Edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.

3. Estudos de Psicanálise e de Antropologia Filosófica

ABREU, Manuel Amâncio Viegas, “Psicologia e Mitos Gregos – notas sobre os contributos das narrativas míticas para a construção de uma antropologia psicológica” in FERREIRA, José Ribeiro (coord.), *Labirintos do Mito*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.

ALVES, Rubem A, “O morto que canta” in: *Do suicídio: Estudos Brasileiros*, Coordenação de Roosevelt Moises Smeke Cassorla, Campinas, SP., Papyrus Editora, 1991.

ANDRADE, Ricardo Sobral de, *A Face Noturna do Pensamento Freudiano-Freud e o Romantismo alemão*, Niterói, EDUFF, 2000.

ASSOUN, Paul-Laurent, *O Freudismo*, tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, 1991.

_____, *O Olhar e a voz*, Lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz, Rio de Janeiro, Companhia de Freud editora, 1999.

BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

BERNFELD, S., *Über eine typische Form der Männlichen Pubertät*, Imago, IX que concordava com JONES, E. *Some Problems of Adolescence*, Papers on Psychosis-Analysis, London: Bailyère, Tindal & Cox, fifth edition, 1948, citado por Anna Freud in *Adolescência*, in Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Editorial Porto Alegre, Artes e Ofícios Editora Limitada, 1995.

BIRMAN, Joel, *Freud e a interpretação psicanalítica*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1991.

BRAZIL, Hórus Vital, *Dois ensaios entre Psicanálise e Literatura*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992, p. 89.

BRUNO, Pierre, “A Histeria Masculina”, in *Os enigmas do masculino*, Revista Curinga, Escola Brasileira de Psicanálise – Minas Gerais – Brasil, nº 9, Abril, 1997.

BUCK, Craig & FORWARD, Susan. *A traição da Inocência* O incesto e sua devastação, tradução de Sérgio Flaksman, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

CAMPOS, Dinah Martins de Souza. *Psicologia da adolescência*. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

CAPRA, Fritjof. - *O Ponto de Mutação*, São Paulo, Editora Cultrix, 1986.

CARSSOLA, Roosevelt M.S. Coord. *Do Suicídio: Estudos Brasileiros*, Campinas, SP, Papirus, 1991.

CASTELLO, Branco Lúcia, *Escrita feminina*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

CHILAND, Colette, *O sexo conduz o mundo*, tradução Procópio Abreu, Rio de Janeiro, Companhia de Freud Editora, 2005.

COOPER, David, *Psiquiatria e antipsiquiatria*, Debates – Psicologia, São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

DIAS, Maria Luísa, “O suicida e suas mensagens de Adeus” in *Do suicídio: Estudos brasileiros*, Campinas, SP., Papyrus, 1991.

Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – *O Legado de Freud a Lacan*, 1996.

DOR, Joel., *Estrutura e perversões*, Porto Alegre, Artes Médicas, 1991.

FADIMAN, J. & Frager, R.- *Teorias da Personalidade*, São Paulo: Editora Harbra, 1986.

FAGES, J. B., *Para compreender Lacan*, tradução de M. D. Magno e Georges Lamazière, Rio de Janeiro, Editora Rio, 1971.

FORWARD, Susan & BUCK. Craig, *A Traição da Inocência: o incesto e sua devastação*, tradução de Sérgio Flaksman, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

FREUD, Sigmund, *Duas Histórias Clínicas* – (“O Pequeno Hans” e o “Homem dos Ratos”). Volume X, (1909), In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Além do Princípio do Prazer Psicologia de Grupo e Outros Trabalhos*, Volume XIII (1913 – 1914) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Moisés e o Monoteísmo. Esboço de Psicanálise e outros*. Volume XXIII (1937 – 1939) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Publicações Pré-Psicanalíticas-Esboços Inéditos*, Volume I (1886 – 1899) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Primeiras Publicações Psicanalíticas*, Volume III (1893 – 1899) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*, Volume VIII (1905) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Um Caso de Histeria, Três Ensaios Sobre A Teoria da Sexualidade E Outros Trabalhos*, Volume VII (1901 – 1905) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e Outros Trabalhos* Volume XII (1911-1913) In Edição Standard Brasil cotidiana das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana*, Volume VI (1901) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise (Partes I e II)* Volume XV (1915-1916) In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise (Parte III)* Volume XVI (1916 - 1917) In Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Um Estudo Autobiográfico Inibições, Sintomas e Ansiedade-A Questão da Análise Leiga e Outros Trabalhos*, (em colaboração com Anna Freud) Volume XX (1925 - 1926) In Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Novas Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise e outros Trabalhos* Volume XXII (1932 - 1936) In Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *História de Uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos*, Volume XVII (1917 - 1919) In Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____, *Estudos sobre a Histeria* (Breuer & Freud) Volume II (1893 – 1895) In Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, *A Interpretação dos Sonhos* (Parte 1) Volume IV (1900) In Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, *Gradiva de Jensen e Outros Trabalhos*, Vol. IX (1906 – 1908) In Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, *Cinco Lições de Psicanálise* Leonardo Da Vinci e Outros trabalhos, Vol. XI (1910) in Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos Sobre Metapsicologia E Outros Trabalhos* Volume XIV (1914 - 1916) In Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. Volume XVIII (1920 – 1922) In Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, “Sonhos e Telepatia” Edição *Standard Brasileira* Das Obras psicológicas completas, Volume XVIII, (1920 – 1922), 1996.

_____, *O Ego E O Id e Outros Trabalhos*, Volume XIX (1923 - 1925) In Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, *O Futuro de Uma Ilusão O Mal-Estar na Civilização e Outros Trabalhos*, Volume XXI (1927 - 1931) in Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

_____, Conferência XXXI, “A Dissecção da Personalidade” in *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e Outros Trabalhos*, Edição *Standart Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Freud, Volume XXII (1932-1936), Rio de Janeiro, Imago editora, 1996.

GARCIA-ROZA, *Freud e o Inconsciente*, 15ª edição, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

GROF, Stanislav, *Além do Cérebro*, São Paulo: Editora McGraw-Hill, 1988.

GRUNSPUN, Haim, “Fatores Suicidógenos como Avaliação do Risco de Suicídio em Adolescentes” in *Do suicídio: Estudos brasileiros*, 1991.

HEGEL, G.W.F., *La phénoménologie de l'esprit*, Volume I, Introdução, p.73, Paris, Aubuer, 1941.

HORNSTEIN, Luís. *Introdução à Psicanálise*. Tradução de maria Ângela Santa Cruz, São Paulo, Editora Escuta, 1989.

JORGE, Marco Antônio Coutinho, *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan – as bases conceituais*, Volume I 5ª edição Revista, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

JURANVILLE, Alain, *Lacan e a filosofia*, tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – O legado de Freud e Lacan.*, Tradução: Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges, Supervisão de Marco Antônio Coutinho Jorge, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1996.

KOVADLOFF, Santiago, *O Silêncio Primordial Ensaio*, Rio de Janeiro, Editora José Olímpio, 2003.

LACAN, Jacques, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je *telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*” (Communication faite au XVIè Congrès international de psychanalyse), Zurich, 17 Julho de 1949.

_____, (1961-1962), *El Seminario: Libro 9 – La identificación* (inédito).

_____, *Le Seminaire XI Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, col. “Le Champ Freudien” Seuil, 1973.

_____, *Seminário Livro X, Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, São Paulo, Jorge Zahar Editor, 1979.

_____, (1972-1973), *O Seminário: Livro 20*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1982.

_____, “Conferência para o Professor Deniker no Hospital Saint’Anne”, in *A trajetória de seu ensino – Marcele Morini – Série Discurso psicanalítico*, Porto Alegre, 1991.

_____, *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. (Campo Freudiano no Brasil)Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

LALANDE, André, *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

LAPLACHE, J. & PONTALIS, J.-B, *Vocabulário de Psicanálise*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1983.

LECLAIRE, Serge, Artigo: “La réalité du désir”, Centre d’études Laennec, sur la sexualité humaine – apud LEMAIRE, Anika, *Jacques Lacan, uma Introdução*, Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda, 1979.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, editions Du Seuil, Paris, 1975.

MAHLER, M., *O nascimento psicológico da criança*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,1975.

MANNONI, Octave. *Freud, Uma Biografia Ilustrada*, Tradução Maria Luiza X. de A.Borges, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

MASLOW, Abraham, *El hombre Autorealizado*, Barcelona, Editora Kairós, 1990.

MAURANO, Denise, *Histeria – O princípio de tudo*, in *Freud, para ler Freud*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010..

MEDNICOFF, Elizabeth, *Dossiê de Freud*, São Paulo, Universo dos Livros, 2008.

MELMAN, Charles, *Novos estudos sobre a Histeria*, tradução de David Levy, Porto Alegre, Artes Médicas, 1985.

MEZAN, Renato, *Sigmund Freud*, coleção Encanto Radical, 5ª ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

_____, *As interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOLLON, Phil, *O inconsciente*, tradução Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Edioro-Seguimento Duetto, 2005.

MONIZ, Edmundo, *O Espírito das épocas: dialética da ficção*, Rio de Janeiro, Elo Editora, 1984.

MONTEIRO, Thaís Campos, *Mais além do drama poético de Fernando Pessoa, uma abordagem psicanalítica da criação heteronômica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

NÁSIO, J.-D., *A Histeria Teoria e clínica psicanalítica*, tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

OSÓRIO, Luiz Carlos, *Adolescente hoje*. 2ª edição, Porto Alegre, ARTEMED, 1992.

PENOT, Bernard, *A importância da noção de adolescência para uma concepção psicanalítica de sujeito*, in Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, Artes e Ofícios Editora Limitada, 1995.

POMMIER, Gerard, *O desenlace de uma análise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. *Editorial*. Porto Alegre:Artes e Ofícios Editora Limitada, 1995.

ROGERS, Carl, *Um Jeito de Ser*, São Paulo, Editora EPU, 1983.

ROJAS, Enrique, *Adeus Depressão*, 1ª edição, Lisboa, Livros D'Hoje, Publicações Dom Quixote, 2007.

SARAIVA, Carlos Braz, *Turbulências – crônicas de um Psiquiatra*, Coimbra, Audimprensa, 1995.

SZASZ, Thomas, *El mito de la enfermedad mental*, Bases para una teoria de la conducta personal, Buenos Aires, Amorrortu/editores, 2008.

SZTAJNBERG, Rachel, *O Duplo em Edgar Poe – uma aproximação psicanalítica*, in Anuário Brasileiro de Psicanálise, Grupo Berggasse 1992/1993/Coordenação Daniela Ropa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1991.

TÁVOLA, Artur da, *Liberdade de Ser – Máximas e Pensamentos*, Rio de Janeiro, Novo Milênio, Editora Ao Livro Técnico, 1999.

VALLEJO, Américo & MAGALHÃES Lúcia C. *Lacan: operadores da Leitura*, São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.

WEISS, Brian, *Os Espelhos do Tempo*, tradução de Regina da Veiga Pereira, Rio de Janeiro, Sextante, 2000.

.

