

José Luiz Foureaux de Souza Júnior¹

RESUMO: O artigo pretende apresentar uma orientação de leitura que, por um lado, recupera a tradição que marca a sua fortuna crítica; e, por outro, abre um horizonte variado de expectativas. Mário de Sá-Carneiro, em *Confissão de Lúcio*, constrói, metaforicamente, um triângulo afetivo que constitui o objeto de observação do presente artigo. O texto desenha uma alegoria de relações inusitadas para o horizonte da época em que se localiza. A proposta de leitura aqui apresentada contempla, especificamente, a discursividade que a narrativa desenvolve sem se dar conta que está desenvolvendo. Uma teorização acerca do olhar homoerótico, como opera-

dor de leituras várias, propicia a especulação sobre os traços de igual relação entre as personagens principais da narrativa de Mário de Sá-Carneiro. Psicanálise, História e Teoria interagem para articular a leitura que, nos parâmetros da cultura finissecular – a que subscreve o texto em questão – não se deu conta de certas nuances que, em nada e por nada, desmerecem a escrita do autor português. O “desvio” é o eixo de orientação da leitura que aqui se apresenta. Sua visada não é ética, mas discursiva. Com esta noção, o mencionado triângulo ganha um colorido mais instigante e enriquecedor, na certeza das possibilidades interpretativas que a leitura proporciona.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura. Mário de Sá-Carneiro. Homoerotismo.

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

¹ Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1985), mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (1988) e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995). Pós-doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense (2004). Professor da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

I. OS PRIMEIROS PASSOS

Ao analisar *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, julgo necessário lembrar inicialmente que o autor de *Dispersão* foi um dos mais ativos participantes do “Orpheu”, grupo que buscou acompanhar os movimentos artísticos e literários videntes na época em outros pontos da Europa e publicou a revista de mesmo nome. Foram seus diretores Sá-Carneiro e Fernando Pessoa a partir do segundo número do periódico, na realidade o último publicado. “Orpheu”, a revista do grupo, pretendia – ou dizia pretender – apenas uma classificação de revista literária marcada por elevado nível artístico que conjugasse o desejo de brilhos inéditos com a consciência da necessidade de qualidade intrínseca da obra literária.

Como afirma Maria Aliete Galhoz, a proposta levou os novos autores ao desafio de uma originalidade espetacular e mergulhou-os no entusiasmo deliciado de escandalizar o respeitável lepidóptero burguês, prazer normal nessa geração marcada pelas tendências futuristas que pretendiam usar uma linguagem extrema e estranha, questionadora dos valores burgueses. A opinião pública repeliu geralmente por instintiva defesa aquilo que lhe quebrava a linha tradicional de entendimento e lhe exigia participação ativa. Essa expectativa de participação destoava da tranquilizadora visão estética vigente na época, para a qual o leitor teria apenas um papel passivo, de acordo com o conservadorismo português da época.

A produção afirmada e insólita de “Orpheu”, aliada a prevenções e mal-entendidos, recebeu assim o repúdio dos leitores que, sem se aprofundar no seu conhecimento, associaram-na à loucura e ao desvario, num sobressalto disfarçado de riso. Ou então entenderam a revista como atuação política, tendo sido Sá-Carneiro o colaborador mais castigado pela opinião. A primeira crítica publicada sobre “Orpheu”, em tom negativo e censório, tinha apenas a intenção de escandalizar e via, nos seus organizadores/participantes, “rilhafolescos” doidos com juízo. Projetada como arte independente dentro do princípio de não ter princípio algum, Orpheu exigia coerência interna das obras que publicava, valorizando seus significantes, sua organização e sua construção textual. Na verdade, portanto, toda atitude criticada nos integrantes do grupo derivava principalmente de sua preocupação confessa de não fazer senão arte, princípio da sua coesão como projeto.

Essa arte que quer ver reconhecido seu estatuto de arte, que usa a emoção, mas ao mesmo tempo dela se distancia, em busca de elaborá-la conscientemente, não era coisa nova em literatura. Especificamente no romantismo alemão, essa preocupação apresentou-se como característica de uma criação que se queria reconhecida como arte, o que significava marcar-se como o lugar ideal do encontro do tudo e do nada, do verdadeiro e do falso, do eterno e do efêmero. Sintetizar essas contradições, o que seria também uma preocupação do Futurismo, indicava oscilação constante entre subjetividade e objetividade e marcava distância entre autor e obra.

Ao desnudar os processos utilizados na elaboração do texto, ou ainda, ao usar elementos que testemunham ser ele resultado de um trabalho consciente de criação, essa literatura fala de si e de seu tempo, mas, simultaneamente, não diz o que

diz. Pode comover ou escandalizar o leitor com o enunciado que lhe apresenta e que retrata o mundo em que ele vive. Mas ao romper declarada ou sutilmente a ilusão da representação da realidade, valoriza a arte com que elabora seu texto e também seu receptor, visto como co-produtor, de quem dependerá afinal a existência da obra.

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

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

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

Estaria sugerido aí que a novela é uma criação ficcional, uma elaboração de linguagem, sem estatuto de verdade, desmistificando o sentido absoluto dessa obra, ficando como registro da existência de um grupo diferente, em que a amizade era um valor supremo, o que era realidade para o grupo de “Orpheu”. Seria por isso relativizado o próprio conceito de amizade, vista então como impossível de ser vivida de forma a satisfazer o ser humano, o que pode ser trágico exatamente por lembrar a impossibilidade de realização integral dos desejos.

Atente-se, na novela, para os seguintes elementos que concorreriam para desmistificá-la como mimese e representação, acentuando o seu caráter de produção de que deve participar o leitor: a constante preocupação com os temas da representação, da criação, do fingimento; a presença de máscaras, espelhos, duplos (não seria Ricardo de Loureiro um duplo de Gervásio Vila-Nova, e não seria Marta um duplo de Ricardo de Loureiro?); a preocupação do texto com reduplicação, desdobramento e ruptura da ilusão; e a fragmentação de seu enunciado, o que poderia ser visto como mais um sinal de sua artificialidade, de seu

caráter de ficção. Uma dessas “impossibilidades”, apontadas a partir de um exercício de leitura, é a do homoerotismo. Todos os procedimentos narrativos e mais a recepção censória da crítica da época podem estar apontando para esse “clima” favorável à leitura desse tópico.

Ao desnudar os processos utilizados na elaboração do texto, ou ainda, ao usar elementos que testemunham ser ele resultado de um trabalho consciente de criação, essa literatura fala de si e de seu tempo, mas, simultaneamente, diz mais do que está dito. Pode comover ou escandalizar o leitor com o enunciado que lhe apresenta e que retrata o mundo em que ele vive. Entretanto, ao romper declarada ou sutilmente a ilusão da representação da realidade, valoriza a elaboração do texto e o seu receptor, co-produtor, de quem dependerá afinal a existência da obra. Lida com a tragédia do sujeito, ser de desejo, que não consegue realizar ou permanecer na realização de seu próprio desejo.

2. MAPEANDO O TERRITÓRIO

Lembre-se, especialmente, de que finalização, leitura, representação ou execução de obras de arte, na narrativa, coincidem com acontecimentos fundamentais do seu enredo, de forma a deixar no leitor a impressão de correspondência entre as obras concluídas na diegese e os episódios narrados ou, mais ainda, dúvidas quanto à verossimilhança dos fatos. As várias coincidências ou espelhamentos, presentes no texto, parecem confirmar essa ideia de que a obra se dobra sobre si mesma, utilizando os seus próprios elementos como material de sua própria construção: veja-se a “orgia de fogo” da americana, com sua ideia da “voluptuosidade da arte”, que é simultânea ao encontro de Ricardo e Lúcio; a conclusão da obra de Ricardo – o Diadema – que coincide com a união de Lúcio e Marta e embora se configure como o triunfo maior, representando metaforicamente a solução encontrada pela personagem para o problema de seu relacionamento afetivo, pode ser vista como registro do esforço e do tempo despendidos pelo “autor” na elaboração de sua obra. Veja-se ainda o título “Brasas”, que poderia referir-se ao relacionamento dos dois amigos, mas também ao calor e ao entusiasmo de uma obra que pretendia valer por si, independentemente de seu valor de mercadoria, determinado por uma sociedade interessada apenas no aspecto comercial da arte. Sem “tematizar” explicitamente o homoerotismo em tudo e por tudo, os elementos metafórico-composicionais da novela alimentam essa possibilidade, a partir do mais genuíno desenvolvimento da narrativa finissecular.

Lembrem-se ainda de outras histórias contadas ou obras criadas pelas personagens e encaixadas *en abyme* no plano da narrativa, nela funcionando como espelhamentos que, junto às ideias de máscara e de duplo, sinalizam a divergência entre os diferentes planos da novela, que é apresentada assim numa perspectiva de jogo e de ambiguidade. Entre elas estaria a história tetricamente romântica contada por Gervásio Vila-Nova, artista que teria sido raptado aos dois anos de idade e cujos pais não podiam ser identificados com certeza. Estaria incluída também a narrativa

de Ricardo, de seu encontro com as duas moças gentis em Paris. Estariam até histórias não contadas, como a da vida anterior de Marta e a do seu casamento com Ricardo de Loureiro. Estariam ainda as histórias torpes do amigo de Raul Vilar, com o seu desvendamento da vida íntima dos companheiros. Aparece, mais uma vez, quase como sugestão, a possibilidade de leitura do homoerotismo, ainda que sob o influxo de uma “triangulação” necessária para a liberação do veto moral finissecular sobre o “amor que não ousa dizer o seu nome”.

Em *A confissão de Lúcio*, há uma voz que diz “não” ao enunciado do narrador, desvelando a enganadora retórica com que o seu discurso é construído e o caráter instável e reversível de suas afirmativas, que se constituem ficção. Embora envolva o leitor na trama construída, a obra lhe fornece sinais de que faz paródia de si mesma na medida por exemplo em que apresenta um narrador com a consciência de ser também um primeiro leitor que se permite comentar e fazer digressões acerca de possíveis dúvidas sobre o que narra, ou marca a sua construção com imensos vazios num convite à participação do receptor.

Na novela – ou romance, a “classificação”, por parte da crítica, ainda é objeto de discussões, e ainda que de sentido questionável, a narrativa não estabelece “um” sentido. Ao oscilar entre mimese e produção, entre comunicação e representação, ela acabaria por atribuir ao dito apenas um valor parcial e provisório, revelando-se assim como ato discursivo elaborado a partir dos pressupostos que, apesar de sua superfície tradicional, acabam por emaranhar-se em profundidades outras, até subversivas, uma vez que instituem a leitura como operadora desse mesmo ato. A narrativa, em seu perfil metafórico, funciona, então, como sustentáculo do que, superficialmente, deseja recalcar.

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

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

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

Sá-Carneiro se empenhou na busca de um significante novo, não apenas por deliberada tensão, mas, sobretudo, pela ruptura com o modelo já institucionalizado da narrativa naquela época, o modelo romântico-realista que se projetou no início do século XX. Tal modelo de narrativa centrada, com princípio, meio e fim, incapaz de ultrapassar os limites do Código, desarticulou-se por completo na ficção novelística do grande escritor português, de tal forma que sua complexa obra de ficção continua aberta a novos estudos.

“É preciso continuar. Eu não posso continuar, eu vou continuar”. Essas palavras de Samuel Beckett, que finalizam seu livro *O inominável*, parecem ecoar quando da leitura de *A confissão de Lúcio*, novela que embaralha com maestria as noções de autor, narrador e personagem, convidando-nos a pensar também na trilha de Rimbaud, nessa questão recorrente na obra de Mário: a questão do sujeito. Entendido como um outro (“Je suis un autre”, dizia Rimbaud), o sujeito em Mário de Sá-Carneiro e, em especial, em *A confissão de Lúcio*, parece dizer, desde o início, que devemos nos deixar perder, que é preciso continuar, que não se pode continuar, mas que, no entanto, vai-se continuar. Continuar o quê? Continuar sua confissão, continuar sua narrativa, continuar a demonstrar sua inocência, continuar o relato de sua verdade. “Mesmo quando ela é inverossímil”, ele, o narrador, adverte. Sobretudo quando ela é inverossímil, concluir-se-á mais tarde, ao finalizar-se a leitura.

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

Para além dessa morte, é preciso continuar, nos diz o narrador. Para além

dessa morte, é preciso continuar a confissão. Para além dessa morte, é preciso continuar a leitura. E com que acontecimentos nos deparamos, se continuamos na leitura? Com a morte de Ricardo de Loureiro, que determina o desaparecimento de Marta e, por sua vez, a morte em vida de Lúcio: “Morto, sem olhar um instante em redor de mim, logo me afastei para esta vivenda rural, isolada e perdida, donde nunca mais arredarei pé. Acho-me tranquilo sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. Permaneci, mas já não me sou. E até a morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face...”

A morte real é apenas um sonho mais denso...”. A morte real é apenas um sonho mais denso. E, portanto, num sonho menos denso, sabe-se de uma outra espécie de morte – de que esse texto fala. Esse é o acontecimento que constrói a narrativa de Mário de Sá-Carneiro, a “confissão” de Lúcio. Esse é o acontecimento que se constrói no ponto mesmo em que o destrói, em que faz morrer o sujeito. Ponto morto, o sujeito é esse “ponto de verdade” impossível (“inverossímil”, Lúcio nos dirá) em torno do qual todo o texto gira: “Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque sua justificação é inverossímil – embora verdadeira.

É sabido o quanto a questão da verdade é fundamental nessa novela de Mário de Sá-Carneiro, mas o que talvez essa novela de Mário acrescenta de verdadeiramente inovador diga respeito exatamente a essa conexão entre o sujeito e a verdade, que se permitirão vislumbrar ali exatamente onde faltam, onde não se encontram. Esse movimento paradoxal, em torno do qual parece girar toda *A confissão de Lúcio*, constitui exatamente o movimento fulcral do sujeito, tal como o compreende a Psicanálise. Radicalmente distinto do sujeito cartesiano, esse sujeito **ex-siste** é o sujeito a partir do acontecimento e não sua causa. E é apenas na instância do discurso que podemos vislumbrá-lo, por meio do jogo de significantes que o engendram. É exatamente essa a concepção de sujeito que encontraremos na obra de Mário de Sá-Carneiro. E é exatamente a partir de um acontecimento, de um evento, de um lance de dados que não abolirá o acaso, que esse sujeito se constitui.

Essa emergência do sujeito a partir de sua própria morte, ou, em outras palavras, seu aparecimento na cena discursiva exatamente a partir de seu desvanecimento, é passível de ser associado ao desejo erótico que no “triângulo”, articulada narrativa, beira as raias do homoerótico: limite recalcado pela moral vitoriana, pela crítica mais canônica. Ora, sabemos o quanto *A confissão de Lúcio* tem a nos dizer sobre essa “hiância primitiva do sujeito” e sobre essa constituição imagética de um suposto eu. E é a própria trajetória do enredo, aquela que já nos é dada desde o início da novela, que nos dirá o quanto essa aparição de um eu se aproxima da morte. Afinal, a existência de Lúcio parece reduzir-se a isto: à “invenção” de Marta, à sua duplicação em Ricardo, para depois (só depois) encenarem-se as mortes de ambos, a partir da qual Lúcio emergirá como sujeito. E não é à toa que esse sujeito, supostamente

sujeito de um “crime passionai”, vê-se, ao contrário, atropelado pelos acontecimentos que o assolam: “Ademais, devo confessar, após os acontecimentos em que me vira envolvido nessa época, ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente. Era o esquecimento, a tranquilidade, o sono. Era um fim como qualquer outro, um termo para minha vida devastada.”

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

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

3. NO OLHO DO FURACÃO

Poucos livros têm o destino dessa novela de Sá-Carneiro. A leitura requerida convida a uma aventura analítica e à necessidade de responder a algumas perguntas que talvez nem tenham respostas. Lúcio é um narrador irônico ou desvairado? Como se explica a criação de Marta? Ricardo cria Marta para Lúcio ou para a sociedade? Numa escrita decadentista, excessivamente decorada de apelos sensoriais (veludos, cores douradas, perfumes, formas arredondadas, brilhos, vultos longilíneos), o leitor é levado a tentar decifrar uma construção sofisticada de linguagem, permeada de detalhes preciosos e enigmáticos. Para além de todas as ilações imediatas, esses “detalhes” apontam para uma sensualidade, em nada usual: sensualidade que é marcada por um veto moral explícito (já mencionado anteriormente); veto que é sustentado por um triângulo imaginado, desejado mesmo, que não podia

ser “vivido”, não fosse a presença de Marta, vértice sintomático. O erotismo, que ressuma da crescente tensão sensual descrita, fala mais de uma aproximação entre dois amigos, não suportada nem mesmo no contexto parisiense finissecular, criada por Sá-Carneiro.

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

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

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

O espelho é ainda a estratégia que possibilita o ingresso no maravilhoso, no fantástico, na morte. Gervásio, sempre vestido de negro, revela-se um sujeito em dolorosa modificação, e o eco de seu nome indicia o vazio, a carência, a falha como sintoma, o enigma. Todos eles chamuscados pelo desejo erótico, que envolve em suas labaredas aquelas que seriam as mais contundentes das relações que o princípio da homosociabilidade explicita e dinamiza, e o discurso de um certo decadentismo sufoca, recalca. Ricardo (autor de “*Brasas*”) representa o poder das palavras que indiciam a purificação/liberação pelo fogo. Seus traços físicos efeminizados pelo narrador, seu medo dos arcos, sua identidade esgarçada apontam para o devir-

mulher, que terá em Marta sua melhor imagem. Ricardo exemplifica a energia sexual convertida em energia estética, a arte encarada como jogo, estratégia, sedução e ritual. Marta, parcela feminina de sua identidade, é essa mulher misteriosa que foge, desaparece, evade-se pelos cantos da sala, condensa-se no além, não é mais que um recurso linguístico, um significante usado para nomear o jogo entre mulher e morte - Marta é um anagrama de matar. É nesse mesmo movimento que o triângulo erótico se desenha para um leitor mais atento que aquele que se consola com os embalos dos tormentos decadentistas, tão visualmente sensuais e sedutores.

Sá-Carneiro, nessa novela, esmera-se em desenvolver pequenas e breves confissões especulares, duplicadoras de sua confissão maior. Ao se referir ao círculo de amizades da americana, Gervásio confessa sua ternura por eles. É Ricardo quem indicia a Lúcio a fragmentação do eu ao lhe revelar o seu drama afetivo: amar pessoas do mesmo sexo, seus medos e obsessões, a amizade como sentimento misto de ternura e posse: “Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.” Fica explicitada aqui a marca que o homoerotismo impõe ao discurso revelado pela narrativa da novela de Sá-Carneiro. A necessidade (quase condição *sine qua non*) de mudança de sexo, para a efetivação da relação afetiva (homoerótica) entre os dois amigos, que reclama uma realização definitiva, deixa entrever a já assinalada traja homofóbica, que a triangulação afetiva, já prenunciada, acaba por impor.

A sucessão de máscaras atende à urgência de mascarar o homoerotismo, alvo de milenar interdição cultural. A ambiguidade da morte de Marta é também a ambiguidade da morte de Ricardo. Símbolo central de permanência em si mesmo, como Narciso, Lúcio cria, a partir dessas confidências, sua pretensa e ambígua confissão, como estratégia para compreender-se como sujeito. Um sujeito em processo de fragmentação, um sujeito disperso que se abre para o encontro com o outro. Nessa obsessão, a própria paixão pela cidade de Paris possui um traço revelador de seu homoerotismo, na medida em que encobre sutil alusão a Páris, o homem que protege Helena no mito grego: “Quando depois regresssei à capital assombrosa, a minha ânsia foi logo de a percorrer em todas as avenidas em todos os bairros, para melhor a entrelaçar comigo, para melhor a delinear... O meu Páris! o meu Páris!!!”. A confissão de Ricardo transporta a intriga para os domínios do interdito, do segredo, do mistério, da esfinge, maneira cifrada de nomear a necessidade de se criar uma justificativa social e moral para a relação homoerótica. Ricardo cria, então, Marta.

4. PONTO DE CHEGADA

A linha que nos separa do mundo, conferindo-nos identidade, que nos torna semelhantes a uma câmara escura, é a mesma que torna possível a existência dessa outra, traçando o contorno dos objetos no mundo visível, que faz dele um desenho. Se a fronteira que nos separa do mundo se enfraquece, se se regressa à situação infantil e primitiva de indiferenciação e continuidade com o exterior, as representações tendem a se tornar pouco nítidas, seus limites se borram, os objetos tendem a se fundir uns aos outros, e a totalidade das formas caminha para uma subor-

dinação das partes ao todo e uma continuidade das formas umas nas outras.

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

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

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

Um estudo etimológico dos nomes das personagens revela detalhes interessantes. Uma das marcas básicas de *A confissão de Lúcio* parece ser a profusão de luminosidade, aliada às modulações do fogo e às metáforas relativas à luz. Estas parecem ser inversamente proporcionais ao principal distintivo de Lúcio: a identidade nebulosa, indecisa, penumbral. O nome Lúcio funciona como contraponto da personagem que não corresponde às propriedades características da luz, antes as contradiz, negando-as. Interessante é ainda notar que da raiz latina lux, lucis, derivam ainda lucidez e Lúcifer, este o anjo da luz que se torna príncipe dos demônios. Lúcio e Lúcifer parecem assim entrecruzar-se, partícipes da mesma chama, parceiros do mesmo poder. O nome

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

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

Assim, o artista é o veiculador de um discurso em chamas, por possuir voz esbraseada e ideias afogueadas e por fazê-las existir em letras de fogo ou brasa. Aliás, “Brasas” é o nome do livro que Ricardo de Loureiro escreve no curso da narrativa, atestando a relação especular contida no binômio brasas/chamas. Uma duplicação do par Lúcio/Ricardo? Geralmente o fogo é associado às forças. Prisioneiro, foragido do mundo, Lúcio não vive, apenas vegeta. Morto-vivo, é como uma sombra ambulante que o narrador caracteriza-se a si próprio, ao concluir a narrativa: “Permaneci, mas já não me sou. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real - apenas em sono mais denso...”. Quem sabe não viria daí a insistência nos signos tradutores de vitalidade, capazes de afirmar a luz na tentativa de afastar as sombras do passado?

A presença marcante da luz afirma, destaca e recorta Lúcio sob um pano de fundo obscuro, ambíguo e indefinido. Essa moldura parece constituir-se em signo da própria narrativa, que flutua num campo de incertezas e indecidibilidades. Ao desdobrar-se em uma série de identidades, compondo uma verdadeira teia de duplos, Lúcio/Gervásio/Ricardo/Marta não seriam signos do próprio deslocamento do discurso, ao apontar para o sem lugar do sentido? Com efeito, pode-se ler a história encenada em *A confissão de Lúcio* como a narrativa do deslocamento de um sujeito que se irradia e se multiplica em várias identidades, movido pelo encantamento com a produção do discurso. Com isso, revela-se o grau de consciência, artifício e intencionalidade que preside a chama da escrita em Sá-Carneiro.

Um dos possíveis efeitos dessa escrita flamejante é a indecidibilidade, ou seja, a realização de uma narrativa tecida de forma ambígua cuja construção do

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

Em *A confissão de Lúcio*, admite-se ao leitor fixar-se numa posição privilegiada, se se atentar, inicialmente, para as palavras na voz enunciativa do narrador Lúcio. Este procura afirmar (ou insinuar) que suas lembranças, a partir das quais nasce o seu relato, estão sempre envolvidas por um “denso véu de bruma cinzenta”. Em seu “penoso” trabalho de recordar e narrar os fatos que constituem a sua “confissão”, Lúcio é perturbado (ou se diz perturbado) por providenciais lapsos de memória, por luzes e espelhos (diante dos quais “perfis se modificam”) e, entre outras coisas, por um obsessivo mistério (“armadura, chama e rastro de ouro da minha vida”). Seu primeiro encontro com Marta, um dos pontos culminantes da obra, é narrado de forma intencionalmente bizarra e duvidosa, considerando-se as expressões modalizantes “sem saber como”, “ainda hoje me é impossível dizer”, “creio que”, e os seus parênteses, em que confessa dizer a verdade “ainda quando ela não fosse verossímil”.

Tal procedimento narrativo se repete na cena culminante final, onde tudo se torna incoerente, em meio a “vertigens” e frases “impossíveis”. O que mais perturbou o narrador Lúcio seria o seu relacionamento com Ricardo e Marta: “Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo.. mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade? Todo o eu agora eram dúvidas. Em coisa alguma acreditava. Nem sequer na minha obsessão. Caminhava na vida entre vestígios, chegando mesmo a recear enlouquecer nos meus momentos mais lúcidos...”.

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

Em *A confissão de Lúcio*, a voz enunciativa do narrador Lúcio, aparentemente não está sozinha. Se a ela cabe o enunciado com que se estabelecerão jogos de

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

Mas onde estaria a voz reveladora responsável pelo possível desvelamento da trama indecível tecida pelo narrador? A resposta a tal questão é a exposição do que faz por completar o caráter de modernidade apresentado pela obra. Se há um trabalho ilusionista no enunciado, há da mesma forma um trabalho anti-ilusionista na enunciação, lugar por excelência da possível voz reveladora. O código diferentemente manipulado, a figuração inusitada, como também a percepção da *mise en abyme*, aliada ao clima fantástico podem ser vistos como estratégias que se contrapõem ao ideal mimético clássico assim enquanto se apresentam manifestações da modernidade estética. Essa voz, no plano da enunciação, considerada como a do autor implícito, buscaria com tais estratégias retratar não a realidade exterior, mas a realidade da obra, ou seja, a realidade dos mecanismos que compõem uma obra de arte. Com a utilização dessas estratégias, o autor implícito afirmaria o desejo de demonstrar ao leitor a existência de algo além de toda artimanha indecível levada a cabo pela voz do enunciado. Mais do que isso, buscaria chamar atenção desse leitor para a concepção da obra como exemplo de exercício literário, de virtuosismo sensacionista, em que a obsessão por sentidos ou por resoluções estaria em plano secundário.

A leitura de *A confissão de Lúcio* apresenta a possibilidade de defrontação com o prazer da escrita experimentado pelo autor implícito e que é estendido ao leitor em sua recepção do texto. No episódio do desaparecimento e aparecimento de Marta, podem-se observar o descompromisso com a realidade, a expressão da autonomia do autor como artista e manipulador de linguagens, que adquire, com a modernidade, a possibilidade lúdica, ou seja, a de poder brincar com a realidade, e não obrigatoriamente representá-la segundo os moldes clássicos tradicionais. Com a utilização do itálico que permeia o trecho, atrair-se-ia a atenção do leitor para o absurdo, fundador de um *non-sense* paradoxalmente polissêmico, enquanto as reticências demarcariam o campo para a ideação e imaginação do leitor. Observa-se a figuração insólita em grande parte da narrativa, patenteando um exercício de fazer poético e demonstrando, como as outras características, ser a obra o resultado de um trabalho de elaboração estética.

Da mesma forma, a *mise en abyme* é o instrumento da enunciação que

revela ser a obra o resultado de uma “construção”. Todas essas características parecem trabalhar em conjunto pela autorreferenciação, por meio da qual o autor implícito, senhor da voz na enunciação, afirmaria ser a obra um projeto ficcional compromissado não exatamente com a realidade exterior, mas primordialmente com a realidade interna da obra de arte. Em *A confissão de Lúcio*, soma-se um realce à insidiosa indecidibilidade moderna: podem-se buscar interpretações à elaboração feita pelo autor nos níveis do enunciado e da enunciação, mas não há como afirmar algo com certeza. Na confrontação existente entre autor e leitor, este sai invariavelmente derrotado se partir sempre em busca de verdades, certezas ou sentidos. Uma via alternativa possível é esquecer tais propósitos e se comprazer na percepção da indecidibilidade do texto. Percebe-se assim que a obra traz para si a função de expor o poder e a dimensão da produção literária, por meio da qual retrata a arte na qualidade de geradora de prazer, ainda que esse prazer apareça metaforicamente doloroso, na superfície do texto.

Todo ato de “confissão” deixa transparecer uma vontade de prestar contas, que pode representar, em maior ou menor grau, uma “culpa”, uma responsabilidade civil ou criminal que se quer expiar diante do outro. Geralmente, esse outro é constituído pela representação social a que o confessando, por vias diversas, integra-se, realizando um ato de *mea culpa*, às vezes transvestido de responsabilidade social. À primeira vista, assim se poderia ler *A confissão de Lúcio*. Se o título já é altamente indicial dessa vontade de autoexpição, inúmeros outros índices recortam a obra pela voz do narrador-protagonista, dando-lhe a conformação de “documental”, como se pode ler já na primeira página: “A minha confissão é um mero documento”. Assim, abre-se o palco no qual se vai encenar o drama de Lúcio: no início, a tentativa e a vontade, entre frustrada e vitoriosa, de confessar um delito; no final, o fracasso e o desencanto face a um crime deliberadamente arquitetado, confesso, mas que resulta inverossímil. Não estivéssemos nós no lugar de leitores, lendo uma “ficção”, não nos envolveríamos nessa trama bem urdida, que nos coloca no lugar de júri, lugar de comprometimento pelo destino que não é mais o do narrador-protagonista, mas o de qualquer sujeito que, diante de um episódio, vê-se no exercício da sua condição de interventor, construindo, reconstruindo, configurando um espaço de representação.

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

Esse questionamento aflora na prosa de Sá-Carneiro mediante um agenciamento discursivo que interage num mesmo processo uma noção de sujeito que parece estar reiteradamente buscando sua constituição a partir de e na linguagem que vai selecionando objetos, que refletem em sua natureza, ou em sua característica singular, uma forma compósita de argamassa, de ligamento, que toma fulgurante, evanescente, sua natureza, pois que essa não chega a constituir-se como algo dado e pré-existente à sua construção, quer como natureza/objeto, quer como signo já previsto no código da representação. O narrador-protagonista da “confissão” parece tentar construir o que, em si, é desconstrução.

Esses sintagmas de ligamento perpassam toda a obra. Como acorrentado por “fios de ouro e lume”, o narrador-protagonista arrasta consigo o leitor, e ambos compartilham do sentimento errático por entre fios brilhantes, ofuscantes e pelo reconhecimento de “catedrais”, “claustrós” e “mastros” quebrados em rumas... Chega a ser provocante o desafio de penetrar na simultaneidade desses significantes que, se tendem à construção, resultam no escombros da própria representação que não chega a se construir como permanência e continuidade mas como coisas estilhaçadas, dispersas no tempo e no espaço. Na ânsia de tomar possível a captação do real, que se traveste em significantes do irreal, o narrador lança mão de sintagmas/significantes que se entre-ofuscam, como o “globo”, as “transparências” e o “meteórico”, que subvertem o espaço da representação, apoteotizando-o.

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

Não é demais retomar aqui o vetor do homoerotismo como um operador a mais nessa rede de representações. Como estamos considerando que a novela explícita, nesses encontros e desencontros interpretativos, uma retórica discursiva marcada pela censura finissecular, o erotismo se constrói aqui, não apenas como associação imagética de uma sensualidade temática, tampouco, no movimento constitutivo de um sujeito-narrador que se confessa culpado de um crime que não chega a cometer, porque inverossímil. Esse erotismo, módulo da “aproximação” homosocialmente aceita, de Lúcio e Ricardo, queda-se quase inerte diante da triangulação imposta, de natureza homofóbica. A incompletude explicitada pelo advérbio “quase” abre espaço para essa tentativa de construir o caminho que aqui se

delineou. Caminho que não quer chegar a lugar algum, mas que deseja marcar o próprio percurso com seu olhar diferenciado.

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

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARELLI, Mário. **Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)**. Trad. de Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. Trad. de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **Anais da Semana de estudos – Mário de Sá-Carneiro**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses: FALE/UFMG, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria literária**. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAGOSE, Annamarie. **Queer theory: an introduction**. New York: New York University Press, 1996.

LIMA, Luis Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOUREANÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

NUNES, José Horta. **Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil colonial**. Campinas: Ed.Unicamp, 1994.

OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Histórias da literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

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

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. 2. ed. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

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

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men**: english literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. **Epistemology of the closet**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. de Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.