

A Dinâmica dos Olhares

**Cem Anos de Literatura
e Cultura em Portugal**

Ficha Técnica

Título: *A Dinâmica dos Olhares – Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*

Edição e Organização: Ernesto Rodrigues, Rui Sousa

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Lisboa, 2017

ISBN – 978-989-8814-73-9

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a
Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto “UID/ELT/00077/2013”

Mário de Sá-Carneiro: 7 tentativas de apresentação seguidas de “Não estou escrevendo uma novela” – uma leitura de *A Confissão de Lúcio*

Pedro Eiras¹

I. Mário de Sá-Carneiro: 7 tentativas de apresentação

1. Mário de Sá-Carneiro: Lisboa, 1890 – Paris, 1916. Poeta (*Dispersão*, 1913; *Indícios de Ouro*, 1937) e ficcionista (*Princípio*, 1912; *A Confissão de Lúcio*, 1913; *Céu em Fogo*, 1915). Na revista *Orpheu* (cujo segundo número co-dirigiu) publicou “16”, decerto o poema mais escandaloso do modernismo português, e “Manucure”, poema futurista. Amigo e correspondente de Fernando Pessoa (*Cartas a Fernando Pessoa*, escritas entre 1912 e 1916). Conhecem-se ainda alguns textos dispersos em jornais (um artigo sobre teatro, uma entrevista sobre a I Guerra Mundial, depoimentos) e numerosos textos juvenis (peças de teatro, algumas em colaboração; poemas, contos, traduções). Suicidou-se em Paris, em 26 de Abril de 1916, sem completar 26 anos de idade.

Ao seu nome civil (ou, como provavelmente diria, “lepidóptero”), acrescentou um hífen. O burguês Sá Carneiro sublimou-se assim em Sá-Carneiro, artista.

2. Mário de Sá-Carneiro é, como qualquer apresentação sumária lembrará, um autor modernista. Mas resta lembrar que “modernismo” designa, na sua aparente singularidade, um complexo de escolas, experiências, contradições. Ora, Sá-Carneiro é também um simbolista tardio, um decadentista extremo, um entusiasta do paulismo pessoano – já para não dizer tudo quanto persiste na sua escrita de romantismos vários. Por vezes, num só poema podemos encontrar

¹ FLUP e ILC-ML.

traços de todas estas escolas. Releia-se “16”: existe simbolismo e decadentismo em “Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...”, ou em “leões de fogo e pasmo domados a tirar / A torre d’Ouro que era o carro da minh’Alma”, e paulismo em “Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo... / Já não é o meu rastro o rastro d’ouro que ainda sigo...”². Mas o leitor de 1915, capaz de aceitar as lições simbolista, decadentista e mesmo paulista, já não sabe o que fazer de versos como “As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos / Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...”³. Prenúncios de expressionismo, de surrealismo? Decerto, e também criação de uma escrita sem escola. Modernismo pessoal.

3. Num célebre ensaio⁴, David Mourão-Ferreira comparou o labirinto do texto de Pessoa à obra de Dédalo, e a disforia suicida de Sá-Carneiro à queda de Ícaro. Leitura instigante. Mas apetece contrapor outra possibilidade⁵. Pessoa sonhou, durante toda a vida, a publicação das suas obras completas, uma utopia neo-pagã, a revelação do Quinto Império; desse labirinto textual, filosófico, religioso e político, apenas deixou fragmentos: as obras quase inéditas de Caeiro, Reis, Campos, os incompletos *Fausto* ou *Livro do Desassossego*. Estranho Dédalo, que abandona (quase) todas as obras a meio. Sá-Carneiro, pelo contrário, escreveu, completou e publicou praticamente todos os textos que queria, provocou e gozou o escândalo de *Orpheu*, viveu em Paris, cidade que idolatrava. Este Ícaro, se caiu dos céus, não foi apanhado desprevenido pelo sol: ele mesmo quis um pouco mais de azul.

4. Na ficção de Sá-Carneiro, quase todos os protagonistas se suicidam (ou desaparecem, ou enlouquecem...). Inevitavelmente, os leitores confundem os suicídios das personagens (quantas vezes narradores autodiegéticos) e o suicídio do autor empírico. Fernando Cabral Martins⁶ já mostrou todos os equívocos desta leitura, que atribui a Sá-Carneiro apontamentos biográficos dos seus protagonistas, e vice-versa.

Leitura equivocada, mas é certo que o próprio Sá-Carneiro programou essa contaminação das narrativas. Mais: que dizer da retórica das cartas a Fernando Pessoa, com as suas meias-palavras, contradições, o cruzamento entre suposta confissão autobiográfica e supostos poemas ficcionais? Que dizer da vontade

² Mário de Sá-Carneiro, “16”, in *Poemas Completos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 74.

³ *Ibidem*.

⁴ David Mourão-Ferreira, “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, in *Nos Passos de Pessoa – Ensaíos*, Lisboa: Presença, 1988, p. 63-74.

⁵ Conforme tentei fazer noutro local. Cf. Pedro Eiras, *Substâncias Perigosas*, Torres Vedras: Livrododia, 2010.

⁶ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994.

assumida de viver na "vida real" o que se criou no imaginário das novelas, assumindo todos os riscos da violação de fronteiras entre mundos? Que dizer da vontade de inventar uma personagem e de a encarnar, a tal ponto que a própria vida se transforma em obra de arte?

5. Sá Carneiro torna-se Sá-Carneiro. E Sá-Carneiro inventa um ideal de personagem. Dupla sublimação: do lepidóptero em escritor, e do escritor burguês em artista inefável. Todas as narrativas de Sá-Carneiro partem desse percurso, destinado a falhar: um sujeito conhece, por circunstâncias mais ou menos ocasionais, um artista – fica fascinado por esse mundo superior, que apenas vislumbra – e acaba por enlouquecer, matar, suicidar-se. Não se sobrevive incólume a esse contágio no mundo superior da arte. Eis o que dizem praticamente todas as narrativas de *Princípio*, *A Confissão de Lúcio*, *Céu em Fogo*: o desejo da arte e a incapacidade do sujeito.

6. Por isso o sujeito será sempre mais do que o lepidóptero e menos do que o artista; orgulha-se do seu desejo, desespera com as suas limitações. "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", diz o poema "7"⁷. Cisão do sujeito? Talvez antes drama de um sujeito que se sabe sempre insuficiente, e demasiado lúcido.

7. Como apresentar Sá-Carneiro? Numa das últimas cartas a Fernando Pessoa, de 31 de Março de 1916, Sá-Carneiro escreve: "Perdoe-me não lhe dizer mais nada: mas não só me falta o tempo e a cabeça como acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe *ao certo*, senão eu"⁸. Mesmo sem esta confissão (e será que podemos acreditar nela?), todo o texto de Sá-Carneiro está protegido por lacunas, enigmas, escrita encriptada cujas chaves o autor terá *levado consigo* – se alguma vez as possuiu.

II. "Não estou escrevendo uma novela" – uma leitura de *A Confissão de Lúcio*

Meu caro leitor! Dei-vos a história completa das minhas viagens durante o período de seis anos e sete meses. Procurei nesta narrativa ser mais verdadeiro e sincero do que elegante e florido. É possível que tudo quanto vos referi seja por vós levado à conta de histórias ou invenções,

⁷ Mário de Sá-Carneiro, "7", in *Poemas Completos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 73.

⁸ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001: 280.

atendendo a que se vos não apresentasse a mínima verosimilhança. Devo dizer-vos que não foi meu intento procurar estratégias encantadores para disfarçar as minhas narrativas e torná-las verosímeis. Se não estais dispostos a acreditar-me, tomai contas da vossa incredulidade a vós mesmo.

Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver*⁹

Sinto com desagrado que este papel se está a tornar num testamento. Se tiver que me resignar a isso, procurarei que as minhas afirmações sejam susceptíveis de verificação; de tal maneira que ninguém, achando-me alguma vez suspeito de falsidade, possa julgar que minto ao dizer que fui condenado injustamente. Colocarei este relato sob a divisa de Leonardo – *Ostinato Rigore* – e tentarei cumpri-la.

Adolfo Bioy Casares, *A Invenção de Morel*¹⁰

Se a testemunha vê o crime do exterior, por que chora e ri como parte implicada?

Permita-se-me um parágrafo autobiográfico. Durante muitos anos, li *A Confissão de Lúcio* como um texto doloroso, culpado, terrível. Sofri com Lúcio, a testemunha. O tempo correu; e quando voltei a Sá-Carneiro a minha leitura foi de um riso incontrolável, incompreensível para mim. Se comparo aqui as minhas leituras, que ainda não deixaram de se metamorfosear, é para dizer que talvez não haja *uma* leitura de *A Confissão de Lúcio*, quando o texto me surge assim plural. O que tendemos para considerar como *blague* ou programa, ironia ou *pathos*, enfim, testemunho ou ficção – tudo isso deve ser revisto, tanto no choro/riso de *A Confissão de Lúcio* como, afinal, na ilegibilidade última de qualquer texto literário.

Eis então o meu percurso neste ensaio: do testemunho à ilegibilidade.

Que a perda de inocência do texto se dê em torno do modernismo também não é inocente: formas de negatividade no pensamento ordenam uma nova gramática. A vítima do crime modernista é a própria frase, agramatical. Mas negatividade não implica uma literatura suicida, tal como o meu riso não é mero desrespeito pelo sofrimento de Lúcio. Doravante, o riso serve o sofrimento. Kafka, Sá-Carneiro escrevem depois de Nietzsche, já não acreditam no mito da gravidade; e contudo é neles que o modernismo encontra a dor, onde verdadeiramente ela

⁹ Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver*, Sintra: Colares, 1999, p. 261.

¹⁰ Adolfo Bioy Casares, *A Invenção de Morel*, 2.^a ed., Lisboa: Antígona, 2003, p. 17.

dói. Os versos tão incompreendidos de "16", "Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar, / Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei..."¹¹, dizem, no riso que provocaram, a dor insustentável de quem se sente apenas destroço corporal, aquém do estádio do espelho, cumprindo salamaleques. Como dizê-lo sem riso? Pois é pelo riso que se abre a ferida.

Ora, o que a testemunha Lúcio quer dizer reveste-se da aparência do sério e do solene, sem riso, e também sem negatividade. As primeiras páginas de *A Confissão de Lúcio*, em itálico, insistem em atestar a verdade, não a ficção: isto é, atestar a atestação, dizer que a verdade é verdadeira. Uma tal tautologia deveria pôr-nos de sobreaviso, mas aceitemos, por ora, que verdade e mentira, atestação e perjúrio se oponham.

Ora, eis o que Jacques Derrida afirma sobre a ideia de testemunho:

Nenhum juiz aceitará que uma testemunha – testemunhando, explicitamente ou não, sob juramento, aí onde, sem poder nem dever provar, faz apelo à fé do outro comprometendo-se a dizer a verdade – se liberte ironicamente da sua responsabilidade, declarando ou insinuando: o que vos digo aí possui o estatuto de uma ficção literária.

E no entanto, se o testemunhal é em direito irredutível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si próprio a possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio – quer dizer, também, da literatura, da inocente ou perversa literatura que joga inocentemente a perverter todas estas distinções¹².

Para nosso sossego, não deveria haver esta disjuntiva: inocente *ou* perversa literatura. A literatura só deveria poder ser inocente ou só deveria poder ser perversa. Mas ela é perversa onde é inocente e inocente por graça da sua perversão, fazendo rir e sofrer no mesmo endereçamento.

Isto não é o contrário do que quer Lúcio? Não há qualquer perversão, afirma, nas primeiras páginas da sua confissão: apenas verdade constativa ou promessa performativa de verdade. Assim: "*Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos*"¹³. Claro que podemos desconfiar de tanta solicitude por parte de uma testemunha. Quem quiser esconder uma culpa ocupar-se-á muito da inocência, pretende Freud. Também por isso Lúcio é contraproducente. Mas os próprios gestos de atestação já incluem, lembra Derrida, a possibilidade do erro, da mentira, e por isso Lúcio nunca poderia dar um testemunho puro. Resta delinear estratégias de atestação de modo a conseguir um público.

¹¹ Mário de Sá-Carneiro, "16", in *Poemas Completos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 75.

¹² Jacques Derrida, *Morada. Maurice Blanchot*, Lisboa: Vendaval, 2004, p. 24.

¹³ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 13.

Passamos assim da ontologia à retórica, e ainda atravessamos um escândalo da razão, pois não deveria poder haver algo como uma *estratégia da atestação*: a atestação deveria apenas poder ser ou não ser, mas doravante ela torna-se numa máquina de descoberta e encobrimento. Se em Derrida o testemunho implica a ficção, em Sá-Carneiro a ficção implica o testemunho, mas ambos os discursos se desafiam, contagiam e minam. Outro modo estratégico de atestar é sugerido por Gonçalo M. Tavares: “O admirável na ficção é o modo como ela resiste ainda melhor que a Verdade. Ao assumir-se como mentira jamais poderá sofrer uma oposição que não seja desnecessária. Dizer logo no início que se vai mentir é uma das maneiras de conquistar o mundo”¹⁴. Lúcio não diz logo no início que vai mentir, mas atesta que vai atestar: curiosamente, ao fazê-lo, e porque o faz, já mentiu.

Trata-se então de uma confissão, claro, texto jurídico *mas* inútil, se os dez anos de prisão já acabaram. Texto inútil *mas* estratégico, estratégico *mas* sem finalidade. Nem sabemos por que razão Lúcio se confessa. A esta falta de motivação chamo, kantianamente, arte – ou talvez literatura. Trata-se ainda de um texto policial, claro, e de um auto-diagnóstico médico. Com muito de psicanálise não lida, mas intuída. Trata-se de tudo isso, ao mesmo tempo. Pelo menos.

Este texto plural, portanto já distante de qualquer género que lhe assegurasse a legibilidade, convoca e repele ao mesmo tempo o seu público: “*Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa*”¹⁵. Para que serve uma confissão na qual pouco importa que o público não acredite? A partir daqui não será impossível confiar na confissão? Mas acaso ela pede confiança? Sim, pede, muito depois, com a mesma paradoxal imotivação, no instante em que Lúcio vai narrar o pretenso suicídio de Ricardo: “Que isto fique bem frisado, porquanto eu necessito de todo o crédito para o final da minha exposição, tão misterioso e alucinante ele é”¹⁶.

Outro paradoxo: “*Toda a minha ânsia foi pois de ver o processo terminado e começar cumprindo a minha sentença*”¹⁷. Se Lúcio for inocente, por que urge a punição? Freud descreve inúmeros casos clínicos em que o paciente provoca o seu próprio sofrimento para expiar um crime. Nesse caso, poderemos confiar na confissão lúcida de Lúcio, num discurso da razão que quer descrever o irracional? Ou haverá um campo da experiência intraduzível em termos de confissão – religiosa, policial ou psicanalítica que seja? O que semanticamente se pode aceitar em Lúcio não faz sentido de um ponto de vista pragmático. O discurso falha no

¹⁴ Gonçalo M. Tavares, *A Perna Esquerda de Paris* seguido de Roland Barthes e Robert Musil, Lisboa: Relógio d'Água, 2004, p. 129.

¹⁵ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 11.

¹⁶ *Ibidem*, p. 103.

¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

lugar da lucidez: eis um sujeito no fim dos tempos (não tem vida pela frente) e num espaço indefinido (fora da prisão – ou do manicómio?, segreda-me Cleonice Berardinelli...), confessando o que não sabe para não se sabe quem. Eis tudo o que um esteta tem a dizer aos projectos de verdade positivista, moribundos, do século XIX.

Interessa também observar como termina este texto introdutório de *A Confissão de Lúcio*. Atravessarei uma extensa citação:

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

Uma coisa garanto porém: Durante ela não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente característico. Em casos como o que tento explicar, a luz só pode nascer de uma grande soma de factos. E são apenas factos que eu relatarei. Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoiçeceria, seguramente.

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 inverosímil.

*A minha confissão é um mero documento*¹⁸.

É um texto magistral: joga subtilmente com performativos em cadeia para insistir na necessidade de verdade e, ao mesmo tempo, impossibilitar qualquer certeza. Não sabemos para quem é a confissão ou qual o seu motivo, logo não podemos compreender a ânsia de verdade, a não ser como um imperativo moral kantiano, que não teria sentido em Sá-Carneiro. Simultaneamente Lúcio cria um público, convida-o a entender o que ele mesmo quer ignorar, e repete que dirá o inverosímil, salientando que não espera que acreditem nele. Coexistem assim um endereçamento mínimo para que haja discurso e uma altiva recusa da interlocução.

Será possível ler nestas circunstâncias? Aristóteles responderia que não. Como se sabe, a *Poética*¹⁹ defende o poema com enredo falso mas verosímil, contra o poema com enredo verdadeiro mas inverosímil. Provavelmente Sá-Carneiro não leu Aristóteles, mas basta esta página de *A Confissão de Lúcio* para demonstrar quão distante se define de qualquer (neo-neo-neo...) aristotelismo. Lúcio afirma: "*Só digo a verdade* – mesmo quando ela é inverosímil": regresso

¹⁸ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 13.

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, Lisboa: INCM, 1992, 1460a.

à ontologia platónica contra a técnica poética em Aristóteles? De algum modo; mas também alargamento das fronteiras do verdadeiro, no momento preciso em que já nada pode ser verdade.

A este nível, o excerto convoca também Freud, quando Lúcio diz: "*não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incomparável*". Não será a definição perfeita do trabalho de psicanálise? Mesmo a recusa de leitura dos dados serve aqui para criar a figura do analista, isto é: o analista que nós, leitores, somos obrigados a devir. Trata-se também da oportunidade para uma teoria da literatura ou uma instrução de leitura. A saber: é no pormenor que está a lucidez do texto; ou, como escreve Barthes, "A insignificância é o lugar da verdadeira significância"²⁰.

Mas a psicanálise, embora interminável, é ainda demasiado redentora. Enquanto o acesso ao recalcado reconstrói um sujeito, Lúcio diz que do seu próprio trabalho só surgiria a loucura. Eis então uma escrita incluindo em si o que não pode incluir, a literatura testando os seus limites, a loucura ameaçando a gramática. Lugar irreconhecível: "*Não estou escrevendo um romance*", "*A minha confissão é um mero documento*". Cabe ao leitor a tarefa esquizofrénica de acreditar em Sá-Carneiro, que assina um texto literário, e em Lúcio, que recusa a literatura. A verdade está dentro da ficção, em Lúcio fagocitado por Sá-Carneiro; mas Lúcio louco, por sua vez, fagocita Lúcio testemunha.

Situação insustentável. Lúcio insiste em vão: "Factos, apenas factos – avisei logo de princípio"²¹. Sabemos que não é verdade. Apenas podemos chegar ao mundo de Lúcio através de Lúcio, e por isso confundimos os seus argumentos com factos. Por isso é importante que a narrativa seja autodiegética: como diz Fernando Cabral Martins, "Por mais que o narrador faça protestos de objectividade e isenção (...) o seu ponto de vista, dado que coincide com o de uma personagem da narrativa, não pode deixar de ser parcial e deformante"²²; o mesmo ensaísta observa como Sá-Carneiro recorre a narradores hetero-, homo- ou autodiegéticos para promover efeitos de verdade ou encobrimento dela²³. Ora, a lição de *A Confissão de Lúcio* é que o modernismo interdita, doravante, qualquer olhar de fora que repusesse uma verdade factual. Nós, leitores, juízes, analistas, apenas temos Lúcio como matéria e guia: só podemos ler através deste burguês iniciado no mistério mas dramaticamente incapaz de o suster.

²⁰ Roland Barthes, "Uma relação quase maníaca com os instrumentos gráficos", in *O Grão da Voz*, Lisboa: Edições 70, 1982, p. 175.

²¹ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 43.

²² Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994, p. 231.

²³ *Ibidem*, p. 236.

Lúcio é uma testemunha inviável. Se o seu propósito é transmitir a verdade dos factos, como compreender tanto *suspense* durante a narrativa? E como conciliar a vontade de ser objectivo com o seguinte comentário, ao acabar de citar frases de Ricardo: "Porém, reflectindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo não me dissera nada disto. Apenas eu – numa reminiscência muito complicada e muito estranha – me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo devera ter dito"²⁴? Os "factos, apenas factos" são agora necessidade, apenas necessidade (aliás humana, demasiado humana...). Não o que foi, como quer o historiador aristotélico, nem sequer o que poderia ter sido, como escreve o *poietes*, mas o que deve ter devido ser, tarefa para um muito intempestivo filósofo (já não o cronista prometido nas primeiras páginas, nem o técnico aristotélico, nem o imitador platónico). Momento de transição: a testemunha torna-se criadora de mundo, a *mimesis* faz-se lógica impossível. O passado que não houve torna-se passado no presente, no solipsismo, no outrora agora, como diria Pessoa. Lúcio descreve o fantasma, não o real; mas talvez descubra também que a essência do real consiste no fantasma.

Ou então – o que houve e foi recalcado retorna, acrescentaria Freud. Pois Lúcio é cúmplice do desejo que o liga a Ricardo através de Marta, mas não o sabe ou não o pode dizer. Eis o que inviabiliza o seu testemunho: não há, nunca houve imparcialidade de Lúcio, apesar dos seus protestos de inocência. Lúcio é desejante, logo o crime está perpetrado e a cosmovisão deformada. A testemunha, posso agora corrigir, nunca é exterior ao crime, porque o crime existe na confissão: a confissão é o crime. O que faz também de nós, leitores-analistas-*voyeurs*, parte implicada, se a leitura é também desejo, e se o desejo cancela a objectividade. Por isso Lúcio faz *suspense* – não é preciso convencer o leitor, é preciso *seduzi-lo*: daí o longo *strip-tease* deste triângulo amoroso, que afinal é só um casal, ou um só narrador solipsista que cria e despe um mundo.

Todos estes jogos têm em comum não permitirem ler. *A Confissão de Lúcio* é um texto que começa com instruções de leitura rigorosas, uma atestação da atestação, mas termina no ilegível. Penso que o ilegível é um dos conteúdos do texto. Eis uma última, extensa citação:

Ao atravessarmos o vestíbulo do primeiro andar, houve um pormenor insignificante, o qual, não sei porquê, nunca olvidei: em cima de um móvel onde os criados, habitualmente, punham a correspondência, estava uma carta... Era um grande sobrescrito timbrado com um brasão a ouro...

É estranho que num minuto culminante como este, eu pudesse reparar em tais ninharias. Mas o certo foi que o brasão dourado me bailou alucinador em frente dos olhos. Entretanto não pude ver o seu desenho – vi só que era

²⁴ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 77.

um brasão dourado e, ao mesmo tempo – coisa mais estranha – *pareceu-me que eu próprio já recebera um sobrescrito igual àquele*.

O meu amigo – ainda que preso duma grande excitação – abriu a carta, leu-a rapidamente, e logo a amarfanhou arremessando-a para o sobrado... (Sá-Carneiro 1914: 121)²⁵

E ainda, um pouco depois: “Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela, Marta folheava um livro...”²⁶.

Em *Representações do Feminino na Ficção de Mário de Sá-Carneiro*, Sara Necho da Silva propõe uma decifração para a carta enigmática: “essa carta lembra [a Lúcio] uma outra que o próprio Ricardo lhe escreveu quando se separaram pela primeira vez. Lúcio refere-a de uma forma obsessiva, três vezes voltando a ela antes do desfecho da intriga (...). A sua necessidade de negar ou esconder a inexistência de Marta impede-o de precisar o seu conteúdo”²⁷. Com a *Psicopatologia da Vida Quotidiana* de Freud como pano de fundo, a autora afirma que “Esquecer as «letras de fogo» contidas na carta, mantê-la na «gaveta»” (ou no armário?) “e não exposta em cima de um móvel (...) é a missão de Lúcio até ao fim”²⁸. Por outro lado, em *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Fernando Cabral Martins lembra que Lúcio vai ganhando traços, comportamentos, opiniões de Ricardo, a ponto de enunciar frases que começaram por ser do amigo. Agora, “Ricardo falara uma vez a Lúcio da sensação de «já visto», sem que Lúcio tivesse dado a impressão de saber de que se tratava (...). Ora, nessa cena-clímax, é Lúcio que tem um «já visto»”²⁹. Qual? “é de uma carta que se trata, e de um timbre de ouro. A carta é o símbolo da correspondência (a palavra está lá) entre os dois, e o timbre é o «indício de ouro» que marca a sua intensidade. Ouro que é indício de outra realidade (...) Ouro que é o outro nome da impossibilidade (...) Ouro de que Marta (...) é feita”³⁰. Enfim, a carta torna-se “uma figura da morte – isto é, do mistério. Como num sonho, ela pode ainda substituir-se à ideia de confissão, e tornar-se, assim, metáfora do romance, que é, no seu todo, igualmente uma confissão”³¹.

Gostaria de propor mais uma leitura deste episódio. O que me surpreende aqui, em primeiro lugar, é a imotivação dos detalhes. Lúcio sabe-o, refere-o,

²⁵ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 121.

²⁶ *Ibidem*, p. 122.

²⁷ Sara Margarete Pinho Necho da Silva, *Representações do Feminino na Ficção de Mário de Sá-Carneiro*, tese de mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (texto policopiado), 2007, p. 33.

²⁸ *Ibidem*, p. 34.

²⁹ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994, p. 240.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

lança-o contra os leitores dizendo que se trata, por exemplo, de “um pormenor insignificante”. O texto introdutório já anunciou que os pormenores não seriam descurados. Ora, a aberração deste “grande sobrescrito timbrado com um brasão a ouro” é ilegível. Mesmo que Lúcio já tenha recebido uma carta do seu amigo, em tempos, não sabemos quem escreve agora esta nova carta, o que ela diz, por que razão Ricardo, tresloucado, pára para a ler. Esta carta não impede nada nem precipita nada: não tem qualquer valor funcional na narrativa, mas também não parece servir para criar o barthesiano efeito de real. Pode vir de Edgar Allan Poe mas, ao contrário da carta roubada/desviada, não parece ter importância de vida ou de morte. Pode ser uma metonímia de Marta, ou da americana fulva, também aristocrática e dourada, mas fica por explicar quem a envia neste momento. Este envelope, vindo de um filme de David Lynch, é demasiado grande e demasiado restrito. Mais: todos o lêem, menos nós. Lúcio já o recebeu e Ricardo lê-o neste instante. Mesmo Marta, parónimo sinistro de *Morta*, está a folhear um livro, que também não conheceremos.

São muitos textos ilegíveis: cartas e livros. Eles existem aqui para dizer que neste momento de desenlace, prestes a eclodir, nós nada veremos. A morte de Ricardo e o desaparecimento de Marta podem satisfazer o leitor alimentado na angústia do *suspense* mas, nesse mesmo instante, surge uma nova escrita ilegível. Apenas uma face espectacular será mostrada quando todo o restante universo volta a tornar-se obscuro. Tudo o que lemos na carta ilegível é apenas: *há o ilegível*.

Uma última palavra: nós lemos um texto que inclui textos ilegíveis. Mas não haverá também um efeito de retroacção, pelo qual *A Confissão de Lúcio* se torna, ela toda, e de uma só vez, texto ilegível? Não são apenas Lúcio e Ricardo que recebem misteriosos sobrescritos com um brasão dourado: nós, leitores, afinal, acabamos de receber um sobrescrito igual. E não adianta respondermos que este sobre-escrito chamado *A Confissão de Lúcio* é legível, ao contrário das cartas de Lúcio e Ricardo. A verdade (mas acaso ainda posso atestar que há, que direi a verdade?) – a verdade é que *a Confissão de Lúcio* é tão pouco legível, tão obscura quanto o sobrescrito nas mãos de Ricardo ou o livro nas mãos de Marta. É claro que Lúcio está escrevendo a verdade, logo está escrevendo uma novela, e é por isso mesmo que ninguém o pode ler.

Nota.

Com um título ligeiramente diferente, o ensaio “«Não estou escrevendo uma novela» – uma leitura de *A Confissão de Lúcio*” foi publicado na revista electrónica *Pequena Morte*, n.º 11, em Maio de 2008. O texto “Mário de Sá-Carneiro: 7 tentativas de apresentação” é publicado aqui pela primeira vez.

