

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Livia Mendonça de Oliveira

A Confissão de Lúcio: o amor como alegorização do duplo

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2010

Lívia Mendonça de Oliveira

A Confissão de Lúcio: o amor como alegorização do duplo

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

DEDICATÓRIA

Especialmente a minha mãe que é a pessoa mais generosa que eu conheço, aos meus tios que sempre patrocinaram os meus estudos. Não poderia deixar de prestar, também, uma singela homenagem a algumas pessoas especiais: Geisla, Milene, Fabrícia e Fernando.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do programa de Literatura e Crítica Literária.

À amiga Milene, pela revisão e apoio emocional

E especialmente ao meu orientador, Fernando Segolin, pela sabedoria, paciência e gentileza.

"Eros e Psique"
(Fernando Pessoa)

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa adormecida,
Se espera, dormindo espera,
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado,
Ele dela é ignorado,
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino -
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora,

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.

RESUMO

OLIVEIRA, Livia Mendonça de. **A Confissão de Lúcio**: o amor como alegorização do duplo, 2010. 79 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

Mário de Sá-Carneiro, autor português do início do século XX, publicou sua obra principal, **A confissão de Lúcio** em 1914. Novela poética que é uma alegoria do duplo no mito do andrógino tal como foi conceituado por Platão em **O Banquete**.

Ao evocar o tema da androginia original, Mário de Sá-Carneiro busca oferecer-nos uma visão alegórica do mito platônico do Andrógino, para dizer que cada um de nós é originalmente duplo, embora não cindidos como Platão propõe, mas inconscientes do outro e da outra parte que também nos integra. Mário de Sá-Carneiro leva tal pensamento a sua narrativa ao figurar, em Ricardo/Marta, a representação do andrógino original de Platão, em Marta/Lúcio, como metáfora da cisão; e, em Ricardo/Lúcio, o símbolo do encontro das “partes” que só se reintegram por meio do união erótica. O amor (Eros) aparece aqui então como meio, intermediário dessa recomposição alegórica. Diante dessas observações, analisamos neste trabalho o modo como Mário de Sá-Carneiro, em **A confissão de Lúcio**, trata os conceitos de amor e erotismo, como alegorização da união amorosa original, do amor (Eros) platônico, por meio das três metáforas da androginia primordial: Ricardo/Marta, Lúcio/Marta e, conseqüentemente, Ricardo/Lúcio.

Palavras – Chave: Duplo – Alegoria – Amor - Mário de Sá-Carneiro

ABSTRACT

OLIVEIRA, Livia Mendonça de. **A Confissão de Lúcio**: o amor como alegorização do duplo, 2010. 79 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

Mário de Sá-Carneiro, portuguese author of the early twentieth century, published his main work, **A confissão de Lúcio** in 1914. Short poetic novel that is an allegory of the double in the myth of the androgynous as was conceptualized by Plato in **The Symposium**. Evoking the theme of the original androgyny, Mário de Sá-Carneiro intends to offer us an allegorical vision of Platonic myth of the androgynous, to say that each of us is originally double, although not split as Plato has proposed, but unaware of the other and the other part that also integrates us. Mário de Sá-Carneiro takes that thought to his narrative when he shows in Ricardo/Martha, the representation of the original androgynous of Plato, in Marta/Lúcio, as a metaphor of division; and, in Ricardo/Lúcio, the symbol of the meeting of the “parts” that reintegrates themselves only through erotic union. The love (Eros) appears here then, as an intermediate way of the allegorical replenishment. On these observations, in this work we have analyzed how Mário de Sá-Carneiro, in **A confissão de Lúcio**, deals with the concepts of love and eroticism, as allegorization of original union of love, the platonic love (Eros), through the three metaphors of primordial androgyny: Ricardo/Martha, Lúcio/Marta and, consequently, Ricardo/Lúcio.

Keywords: Double - Allegory - Love - Mario de Sá-Carneiro.

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 10
 Capítulo I: O Amor Platônico: Eros como intermediário	
1.1 - Descrição da narrativa: pontos centrais do enredo de A confissão de Lúcio	p.16
1.2 - O Amor como intermediário: O Banquete , ou elogio ao Amor.....	p.17
1.3 Platão, Sócrates e Diotima	p.25
 Capítulo II: O Mito do duplo na literatura	
2.1 - O duplo – conceitos e caminhos históricos.....	p.32
2.2 - Manifestações do duplo e seus desdobramentos.....	p.34
2.3 – A presença do duplo em A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro.....	p.47
 Capítulo III:	
3.1 – A estrutura narrativa.....	p.52
3.2 – Arte e volúpia.....	p.60
3.3 – Ritual de iniciação: a orgia do fogo	p.64
3.4 – A relação Ricardo/Lúcio como alegoria do amor (Eros) platônico.....	p.67
 Considerações finais	p. 75
 Referências bibliográficas.....	p.76

Introdução

Mário de Sá-Carneiro, importante autor português do início do século XX, publicou sua obra principal, **A confissão de Lúcio**, num período em que a Europa passava por amplas e profundas transformações culturais e estéticas. O texto escrito em 1913, revela-se uma narrativa poética, cujas fronteiras entre prosa e poesia são eliminadas pela presença de um narrador personagem que busca uma forma para seu relato: a confissão centrada na prova da sua inocência em relação a um crime supostamente passionai.

A confissão de Lúcio, novela inicialmente publicada em 1914 e constantemente editada até hoje, foi do ponto de vista técnico, uma novela estruturada em função de um “eu” narrativo, ou seja, apresentada por um ponto de vista interno. O narrador com fortes traços subjetivos é acusado de homicídio, a partir de várias provas circunstanciais. Mas só narra os episódios após o cumprimento de dez anos de pena o que desencadeia um fio narrativo bastante complexo.

A personagem central, Lúcio, é um jovem provinciano português, estudante em Paris. Ele se envolvera em situações estranhas, nunca efetivamente explicadas. O enredo desenvolve-se por entre seus sonhos e suas impressões. A confissão se dá em uma atmosfera surreal, com alusões a perfumes, cores e sons.

Mário de Sá-Carneiro foi reconhecido, principalmente, por sua obra poética, apesar de ter, além da narrativa em estudo, uma peça de teatro chamada **Amizade**, que compôs junto com o jovem amigo Tomaz Cabreira Júnior. Escreveu também **Princípio e Céu em Fogo**, dois volumes de novelas.

A composição dessas obras deu-se entre o final do século XIX e início do XX, quando Portugal vivia uma situação de conflito, pois a monarquia fora obrigada a abandonar suas colônias por imposição do governo inglês, o que é motivo de vergonha e abalo para um sentimento de unidade nacional. Assim, as lutas pelos ideais republicanos ganham força e se concretizam politicamente em 1910. Em seguida, estabelece-se também, nessa época, na sociedade europeia, o caos pelo advento da primeira Grande Guerra Mundial, potencializado por um sentimento de

desolação e desencanto que se estabelece com o fim do entusiasmo gerado pela *belle époque*.

Traços de tal desencanto é percebido no campo literário: o Modernismo português tem seu marco inicial com a publicação da revista **Orpheu** em 1915, organizado por um grupo de jovens que buscavam superar a nostalgia dos valores passados com as novas correntes estéticas e filosóficas que emergiam na Europa. A revista contou com três nomes que se tornaram fundamentais na História da literatura portuguesa: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. A revista mostrou a necessidade de buscar novas formas de civilização e cultura, com o intuito de acabar com a estagnação em que se encontrava a cultura portuguesa.

A segunda e última edição da revista é publicada sob a direção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que, através de sua amizade e correspondência constante, buscavam a construção de um novo ideal estético. Assim, aparece o *Sensacionismo*, cujo princípio está na busca da exploração dos sentidos como forma de percepção estética. Visava, sobretudo à integração do que havia de melhor nas artes que já existiam. Para Fernando Pessoa (1966, p. 114),

[...] a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa... (PESSOA, 1966, p. 114).

As notas mais importantes sobre o Sensacionismo datam de 1916, nas quais o termo sensacionista é definido por Fernando Pessoa como sendo a substituição do pensamento pela sensação (PESSOA, 1966). O poeta português afirma:

Sentir é criar. [...] Só o que se pensa se pode comunicar aos outros.

O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer o que se sente. Basta que o outro sinta da mesma maneira. [...] (PESSOA, 1966, p. 216-217)

A sensação aparece como base do fenômeno artístico, porque somente ao tomar consciência da sensação o poeta pode lhe dar valor artístico. A partir disso, Pessoa apresenta os princípios do Sensacionismo:

1. Todo o objeto é uma sensação nossa;
2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto;
3. Toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação (PESSOA, 1966, p.137-138).

Em Sá- Carneiro essa “conversão de sensação em objeto” aparece segundo Antonio Quadros (1985, p.20) como:

[...] *um sensacionismo intuicionista*, atingindo frequentemente o absurdo para melhor revelar a singularidade do seu olhar e vivência. (QUADROS, 1985, p.20) (Grifo nosso).

A estética sensacionista e a literatura do “eu” são presenças marcantes no início do século XX, e acompanharam nossa leitura de **A confissão de Lúcio**, com o objetivo de tocar também outra questão importante: a busca da Alegoria do amor (Eros) platônico como base de construção da narrativa. Assim como o Mito do Andrógino, presente em **O Banquete de Platão**, a prosa de Mário de Sá-Carneiro narra a busca pela metade perdida, pela completude que sacia e transforma o ser por meio da sensibilidade.

Em **O Banquete**, os convidados são desafiados a fazer um elogio a Eros (Amor). Aristófanes, em seu elogio, conta que havia nos primórdios, três gêneros humanos: o feminino, o masculino e um composto dos dois primeiros, chamado andrógino.

Esses seres tinham uma força tão grande que acabaram desafiando os deuses e, por isso, foram partidos em dois. Após essa divisão, os seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes, quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre (Platão, 2006, p.105).

Já **A confissão de Lúcio** conta uma história que envolve os temas do amor, morte e erotismo a partir da relação de Lúcio com o casal Marta e Ricardo. A narrativa parece transfigurar-se em uma alegoria do **Banquete**, em que a busca de uma espécie de metamorfose pelos sentidos direciona toda voz narradora. A

novela é narrada em primeira pessoa por Lúcio, amigo íntimo de Ricardo, que lhe oferece a mulher, Marta, como intermediária da relação amorosa entre os dois. Marta passa a ser a ponte que liga os dois amigos. Eles revelam um desejo movido por um impulso de completude, mas que não pode ser satisfeito em virtude de barreiras físicas, determinadas pelo próprio corpo, e culturais, determinadas pela sociedade da época.

A possibilidade e impossibilidade, o poético e o narrativo, o amor e o erotismo, a alma e o corpo, o masculino e o feminino, o autor e o narrador, o leitor e a personagem, a razão e a emoção, eis alguns dos temas tratados em **A confissão de Lúcio**, duplicando e unindo os amantes num texto que provoca o leitor, buscando temas que desestabilizam uma visão acomodada.

Pela construção da alegoria do amor presente na narrativa, conceitos como a heterossexualidade e homossexualidade são fontes de questionamento, já que falamos da união de almas e não de corpos. Segundo a leitura que propomos toda alma é constituída tanto do elemento feminino quanto do masculino.

Para a Psicologia Analítica (JUNG, 1995, p. 22), o arquétipo da *anima* (termo em latim para *alma*), constitui o lado feminino no homem, e o arquétipo do *animus* (termo em latim para *mente* ou *espírito*), constitui o lado masculino na psiquê da mulher. Ambos os gêneros possuem aspectos do sexo oposto, não só biologicamente, através dos hormônios e genes, como também, psicologicamente, por meio de sentimentos e atitudes.

Tendo em vista o mito do andrógino, Sá-Carneiro constrói a história de Lúcio e Ricardo para falar do duplo e da importância do erótico como meio de recompor e restaurar a antiga unidade perdida do ser humano. Para Bataille (1987), o erotismo se articula em torno de dois movimentos opostos: a busca de continuidade e da permanência por parte dos seres humanos. A tentativa de permanência para além de um momento fugaz aponta para o caráter mortal de todo ser, e sua impotência diante da inexorabilidade da busca de permanência, pois todos carregam consigo uma espécie de *nostalgia da continuidade perdida*.

Essa continuidade/descontinuidade encontra-se também, para Sá-Carneiro no movimento da própria arte. Para ele a expressão artística se realiza em função de

um impulso semelhante ao da busca da totalidade do ser, para além do um instante fugaz, e com o objetivo de alcançar a união com o universo:

A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor e apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer (Branco, 1984, p.13).

Em **A confissão de Lúcio**, as personagens centrais Ricardo e Marta parecem divididas entre as que têm consciência desse processo de continuidade/descontinuidade, enquanto Lúcio não. A narrativa se desenvolve com o fato de Ricardo tentar levar Lúcio a se transformar em um ser consciente de sua androginia original e ser capaz, na condição de artista, dar corpo sensível as suas obras, além de dotado de tal, ser capaz de viver relações amorosas (eróticas) com seres do sexo masculino e/ou feminino.

Ao evocar o tema da androginia original, Mário de Sá-Carneiro oferecer-nos uma visão alegórica do mito platônico do Andrógino, para dizer que: cada é originalmente duplo, embora não cindidos como Platão propõe, mas inconscientes do outro e da outra parte que também nos integra.

Mário de Sá-Carneiro leva tal pensamento à narrativa ao figurar em Ricardo/Marta a representação do andrógino original de Platão, em Marta/Lúcio como metáfora da cisão, e Ricardo/Lúcio símbolo do encontro das “partes” que só se reintegram por meio do união erótica. O amor (Eros) aparece aqui então como meio, intermediário dessa recomposição alegórica.

Diante dessas observações, procuramos analisar, neste trabalho, o modo como Mário de Sá-Carneiro, em **A confissão de Lúcio**, trata os conceitos de amor e erotismo, enquanto princípios básicos de construção narrativa. Em busca de e lucidativas da referida questão.

Em sua exposição na, narrativa, desse pensamento, Mário de Sá-Carneiro atribuía a Ricardo/Marta a representação do andrógino original de Platão, considera Marta/Lúcio como a metáfora da cisão, e Ricardo/Lúcio símbolo do encontro das “partes” que só reintegram por meio dá união erótico. O amor (Eros) aparece aqui como meio, intermediário dessa recomposição alegórica.

Diante dessas observações, procuramos analisar neste trabalho, o modo como de Mário de Sá-Carneiro, em **A Confissão de Lúcio**, trata os conceitos de amor e erotismo, enquanto princípios básicos da construção da própria narrativa. Em busca de respostas elucidativas da referida questão estruturamos a dissertação em três capítulos. No primeiro, abordam-se os conceitos de amor e erotismo na obra **O Banquete** de Platão, e como tais conceitos se apresentam e sofrem transformação na obra de Mário de Sá-Carneiro. O segundo capítulo refere-se a alguns pontos fundamentais sobre a formação do mito do duplo na literatura e suas possíveis formas de manifestação na **Confissão**. O terceiro capítulo faz uma leitura de A Confissão de Lúcio, segundo três momentos: a análise estrutural dos elementos da narração e do enredo, a leitura da primeira parte da novela como um ritual de iniciação de Lúcio, e da segunda parte como alegorização da união amorosa original, do amor (Eros) platônico, por meio das três metáforas da androginia primordial: Ricardo/Marta, Lúcio/Marta e, conseqüentemente, Ricardo/Lúcio.

Capítulo I - O Amor Platônico: Eros como intermediário

1.1- Descrição da narrativa: pontos centrais do enredo em A confissão de Lúcio

A Confissão de Lúcio é considerado um dos melhores textos escritos por Mário de Sá-Carneiro. A obra é admirada por sua elaboração narrativa além de um dos exemplos mais eloqüentes de elaboração do duplo. Nesta obra, o narrador personagem Lúcio escreve sua carta de confissão sobre um crime do qual foi acusado e condenado a dez anos de prisão, por ter assassinado seu melhor amigo, Ricardo de Loureiro. Cumpriu sua pena em silêncio, por julgar que, na época em que ocorreu o crime não acreditariam em sua versão devido às circunstâncias obscuras e absolutamente ilógicas que envolviam o fato. Desse modo, Lúcio faz o relato de seu passado, procurando entender a relação que teve com Ricardo e Marta, e finalizando com referências a sua atual situação de condenado por um crime que não cometeu.

O protagonista Lúcio Vaz é um jovem português que vive em Paris, num período em que a boemia estava vinculada à vida intelectual, aliada a imagens de luxúria, e experiências eróticas. Viera de Lisboa, por volta de 1895, para estudar direito e logo conhece Gervásio Vianova, um escultor também lisboeta que o introduz na sociedade literária e artística, de Paris, na qual gravita a milionária Americana. A última oferece uma grande festa, para a qual é convidado. Na festa, é apresentado a Ricardo de Loureiro que só conhecia através de obras, e logo se tornam grandes amigos. Pouco tempo depois não se fala mais de Gervásio, apenas noticiando-se, mais para o fim da obra, o seu suicídio.

A intimidade entre Lúcio e Ricardo cresce, estabelecendo-se entre ambos um vínculo forte de amizade. Subitamente, depois de dez meses de extrema identificação entre um e outro, Ricardo retorna a Portugal, o que faz com que a amizade, até então ali partilhada no dia a dia, culmine na separação e isolamento dos dois amigos, pelo período de um ano. Por estar com a saúde abalada e financeiramente falido, Lúcio retorna a Lisboa. Ao se reencontrar com Ricardo, é informado, para sua surpresa de seu casamento com Marta.

O perfil da mulher bela e enigmática, antevisto por Ricardo quando de suas conversas e confissões a Lúcio em Paris, presentificam-se na sua atual esposa, Marta. A atração do protagonista-narrador por tal mulher é imediata. Ao relacionar-se com ela, Lúcio sente-se culpado por estar traindo o amigo; e isto se agrava ainda mais quando sabe que Marta tem outro amante, o russo Sérgio Warginsky. Ciente de que Ricardo também sabia do caso amoroso entre sua esposa e Warginsky, mas não manifestava nenhuma reação ou abalo, fica indignado pela falta de orgulho do amigo. O conflito entre os valores morais e o ciúme conduz Lúcio à angustia, e conseqüente retorno e tentativa de isolamento em Paris.

Santa-Cruz de Vilalva, grande empresário português, requisita a Lúcio sua peça teatral *A Chama*, para montagem em Lisboa. Sem maiores explicações e repentinamente, Lúcio retorna a Lisboa com uma nova idéia para o último ato, mas procura Vilalva somente três dias após sua chegada. Sua nova idéia causa conflito com o empresário, levando à suspensão dos ensaios e conseqüente isolamento de Lúcio de seu círculo de amigos lisboetas. Por fim Lúcio a atira ao fogo sua obra inacabada. Depois vaga pela cidade durante semanas, sem sequer pensar em voltar a Paris. Casualmente, depara-se com Ricardo. Tendo-o ouvido por breve tempo, Lúcio faz seu desabafo, externando sua decepção e revolta com relação ao comportamento do amigo. Ricardo propõe-lhe então explicar o mistério de sua total inação. Vai então à casa do amigo, e quando chegam ao quarto de Marta, que em pé, diante de uma janela, não tem tempo sequer de se voltar, Ricardo desfecha-lhe um tiro à queima roupa, Marta cai sem vida. Porém, Lúcio logo percebe Ricardo e a seus pés aparece apenas o revolver ainda em brasa. Marta desaparece como que por encanto. Lúcio entra em estado de pavor, e só retoma consciência quando se encontrava já preso. Sua vida desabara no instante em que Ricardo morreu, e a prisão aparece-lhe como um refúgio em relação ao mistério e irreabilidade de tudo o que havia ocorrido.

1.2 O Amor como intermediário: O *Banquete*, ou elogio ao Amor

O Amor, sua natureza e seus efeitos têm sido analisados e experienciados por homens e mulheres, em diferentes períodos históricos e em diversos momentos da

própria história da literatura. Por se caracterizar como um sentimento universal, isto é, presente em todas as culturas e povos, criaram-se, ao longo do tempo, múltiplas formas de se vivenciar e conceituar o Amor e a experiência amorosa.

A Literatura contribuiu de maneira ímpar para a profusão de textos e noções sobre o Amor. Desde a famosa e recorrente história de amor impossível entre Romeu e Julieta, eternizada por Shakespeare, à estranha e inverossímil relação amorosa de Lúcio, Ricardo e Marta, em **A confissão de Lúcio**. O Amor e seus correlatos (sexo, erotismo, paixão, desejo) têm sido amplamente discutidos e são assunto para inesgotáveis reflexões e estudos. Hoje contamos com ideias popularizadas do que seria, por exemplo, o “amor romântico”¹ e, mais recentemente, o “amor líquido”, conceito desenvolvido por Zigmunt Bauman com relação ao amor na sociedade contemporânea².

Mas apesar de ser corrente o uso dessas expressões, há, em alguns casos, o deslocamento do seu sentido inicial. É o que acontece com a ideia generalizada de “amor platônico” pois é comumente entendido como amor idealizado, aquele que não se concretiza no plano da realidade. A imagem comum e consensual contida na expressão “amor platônico” diz respeito a um amor impossível, caracterizado pela ausência de qualquer relação sexual marcado pela distância intransponível do ser amado. De Amor como desejo irrealizável, de um bem que nunca se alcança, à concepção do Amor como elo de ligação, como um intermediário entre os homens e os deuses, desenvolvido por Platão em **O Banquete**, há um grande deslocamento conceitual.

Buscaremos aprofundar as noções de Amor, ou Eros, em relação com seus correlatos, a saber, desejo, erotismo e sexo, contidos no já mencionado diálogo, com o intuito de aclarar as conexões entre a ideia de Amor e a relação amorosa tal

¹ No livro **O Amor como Paixão** (1991) Luhmann investiga a construção social do sentimento amor e sua codificação pela literatura.

² Embora não caiba nos limites desse trabalho, é interessante apresentar, em linhas gerais, o que o autor entende por “amor líquido”. Em seu livro *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Bauman tem como objetivo mostrar a aplicabilidade da teoria da modernidade líquida à explicação e compreensão dos relacionamentos estabelecidos entre homens e mulheres na contemporaneidade. De acordo com o autor: “a misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos, é o que este livro busca esclarecer, registrar e apreender” (Bauman, 2004: 8).

como apresentada na narrativa elaborada por Mário de Sá Carneiro. O Amor (Eros) pode ser entendido como elo que permite a unificação e conciliação dos contrários, a comunhão e o contato da multiplicidade sensível com a unidade do ser.

Em **O Banquete**, obra filosófica escrita entre 387 e 371 a.C., Platão, por meio das falas de convidados de um banquete oferecido por Ágaton, apresenta sua concepção de Amor/Eros. Este texto é, juntamente com *Lísis* e *Fédon*, construído por diálogos em que o filósofo tem como tema principal o amor.

Os banquetes eram prática antiga entre os gregos, mas há muito tempo a conversação filosófica durante eles não era realizada. Obedeciam a regras claras: primeiro o *deipnon*, isto é, a refeição, depois o *potos*, que consistia em uma bebedeira, na qual acontecia o *symposion*, ou discursos, principal característica do banquete.

Os banquetes ganharam um caráter completamente novo com Platão, que criou uma relação em comum entre sua escola filosófica, transformando-os em uma forma de sociabilidade entre mestres e alunos (JAEGER, 1994, p. 12).

A obra tem seu início com a fala de Apolodoro, narrando a um conhecido a história que escutou de Aristodemo sobre um banquete na casa de Ágaton, poeta reconhecido pelo seu poder de oratória. O anfitrião convida algumas das mais renomadas personalidades da Grécia para um banquete em sua casa, como forma de comemoração de sua vitória em um concurso de tragédia. Dentre os convidados, figuravam Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Sócrates e, por fim, Alcibíades.

Composto por três partes, o texto de Platão dá a voz, num primeiro momento, a cinco convivas do grande banquete. Na segunda parte, ouvem-se os discursos de Sócrates e Diotima e, por último, o de Alcibíades. Apesar da ênfase – a partir da reprodução do discurso de Diotima – atribuída à fala de Sócrates, neste diálogo não existe uma personagem central, uma vez que, à exceção das mulheres e das flautistas, todos os presentes participam do simpósio proposto.

Erixímaco, baseando-se em conversas anteriores com Fedro, concorda com a opinião do amigo sobre a inexistência de discursos em louvor ao deus do Amor. Por isso, propõe a todos os convidados que façam um elogio a Eros, esse deus “esquecido” dos poetas. De imediato todos aceitam falar sobre o Amor, e se estipula que cada qual deveria beber o tanto que quisesse ou se quisesse.

O primeiro a falar é Fedro, jovem amante da arte dos discursos, que de certa forma representa a figura do literato. Tem como base para sua fala as palavras de Homero e Hesíodo, para os quais o amor é o deus mais antigo e o mais honroso, sem progenitores, isto é, foi o primeiro deus a surgir, logo após o Caos e a Terra. Em sua exposição, ressalta a antiguidade, a relevância e o poder do amor para se obter a felicidade em vida e mesmo depois da morte. O Amor é entendido como um deus e não como um sentimento, tese muito difundida na época. Além disso, é o mais honrado e poderoso dentre os deuses.

Das palavras de Fedro é possível observar a identificação entre amor e o belo, identificação que perdurará nos discursos dos demais convidados, sendo refutado apenas por Diotima/Sócrates. No decorrer dos outros discursos, fica clara a distinção de dois elementos relacionados com o Amor: apesar de ser um deus, o amor parece estar relacionado, sempre, com outra pessoa. Logo, a realização do amor pressupõe duas pessoas, dois corpos: uma que exerce o papel do amante, e a outra na posição do amado.

Para Fedro, apenas quem ama sabe morrer pelo outro, o que comprova a superioridade do amante sobre o amado. Este será um dos pontos retomados e revistos no diálogo entre Sócrates e Diotima, para os quais Eros é o amante e não o amado.

Essa distinção entre amado e amante diz respeito a forma como as relações sociais estavam estruturadas na Grécia e pressupõe comportamentos diferentes, quanto à posição que se assume na relação amorosa. Como se sabe, a prática da relação amorosa entre homens era muito comum entre os gregos e não tinha o significado negativo que ainda hoje se atribui ao termo homossexualidade. A homossexualidade na Grécia antiga não pode ser considerada do mesmo modo como atualmente a concebemos, sua situação social e cultural específica. A “verdade do desejo” não se prendia à preferência pelo homem ou pela mulher, nem a determinações de gênero. Parece-me que subordinar a formação da identidade à inclinação sexual é algo totalmente estranho ao imaginário grego, que também não opunha o amor pelos rapazes ao amor pelas mulheres.

Nesse sentido, a referência se estabelece no sentido de um relacionamento entre dois homens em termos de amor masculino. O termo “homossexual” está sendo hoje cada vez mais questionado em virtude de sua origem médica e de seu

caráter de perspectiva positivista, entendido muitas vezes como manifestação patológica, o que pode ser potencializado pela origem etmológica da palavra: composta de duas palavras com origens diversas, uma grega e a outra latina. Já se fala na possibilidade de uma troca de termo, como, por exemplo “homoerotismo”.

Uma vez concluída a fala de Fedro, o próximo a se pronunciar é Pausânias, político responsável por introduzir uma das ideias mais difundidas sobre o Amor: o seu caráter duplo. De acordo com o orador, Eros possui uma dupla origem: uma descendente de Afrodite Pandêmia, a popular, e outra provinda de Afrodite Urânia, a celestial. Assim, o amor possui uma dupla face, cada uma delas com valores próprios: uma celeste, tratada positivamente, e outra popular, negativamente considerada. Se Eros possui uma dupla constituição – humana e divina - cabe aos amantes e amados escolherem a melhor forma de amar. E a forma usual é a de exaltar o Eros celestial, na medida em que este representa o amor por homens, logo, a mais nobre e elevada forma de amor.

Assim, os inspirados pelo Eros celestial, caracterizado, na prática, pela relação amorosa entre um homem maduro e um jovem, reconhecem e escolhem o amado de natureza mais forte e mais inteligente. O Eros divino, ao contrário do amor pelas mulheres, não visa à procriação, estando restrito ao princípio masculino e por conta disso, é associado à força, à inteligência, aos princípios de antiguidade, à virtude e ao amor duradouro. Já o Eros popular (ou humano) está ligado à presença do feminino e aparece associado à fraqueza, à falta de inteligência, à novidade e à violência de um amor propenso ao vício e à procriação.

Diante da duplicidade do Amor, mesmo no amor por jovens pode ocorrer o Eros popular, quando o amante só revela interesse pelo corpo do outro amado e não se preocupa com sua formação e educação. Há uma condição pedagógica suposta na relação amorosa entre o homem maduro e o rapaz, pois esta possui uma finalidade filosófica: deve conduzir o rapaz à virtude, deve torná-lo melhor e conduzi-lo à sabedoria. Aqui a ideia é a de que somente o amor que conduz à virtude é belo é, assim como o amor aos rapazes é o único que tem condições de realizar tal sentido de sabedoria.

Da mesma forma, o Eros celestial não é totalmente e sempre voltado para ações benéficas, pois pode desviar-se para uma prática viciosa e corrompida. Isto nos mostra que o valor de Eros não está nele mesmo, mas é resultado de uma ação

boa e bela ou de uma ação má e feia. Isso equivale dizer que não é a ação em si que é bela, mas o modo como ela é realizada, aquilo que ela proporciona ao homem e, principalmente, ao rapaz. Cabe ao amado aquiescer e ceder ao amante.

Elaborado a partir de tal duplicidade, o Amor, tanto na sua constituição, como nos comportamentos que desperta, direciona o discurso de Pausânias: em consonância com a visão grega do amor masculino, há um Eros masculino, voltado para a relação amorosa entre homens, considerado, superior por estar associado à sabedoria; e um Eros voltado para a relação amorosa com mulheres, reduzido à reprodução física e à beleza corpórea.

O Eros da Afrodite celeste: não participa do feminino, mas unicamente do masculino, e por isso é o amor dos mancebos. É o amor da deusa mais velha, e por isso não se excede na concupiscência, e é por essa razão que os adeptos deste Eros preferem o sexo masculino e nele amam o que por sua natureza é mais forte, mais inteligente. (PLATÃO, 2006, p.108)

Além disso, procura mostrar que o ato de amar e o Amor não são ambos imediatamente belos e dignos de louvor, mas apenas quando levam a amar belamente, já que:

Um só caminho então resta à nossa norma, se deve o bem amado decentemente aquiescer ao amante. É com efeito norma entre nós que, assim como para os amantes, quando um deles se presta a qualquer servidão ao amado, não é isso adulação nem um ato censurável, do mesmo modo também só outra única servidão voluntária resta, não sujeita a censura: a que se aceita pela virtude. Na verdade, estabeleceu-se entre nós que, se alguém quer servir a um outro por julgar que por ele se tornará melhor, ou em sabedoria ou em qualquer outra espécie de virtude, também esta voluntária servidão não é feia nem é uma adulação. É preciso então congraçar num mesmo objetivo essas duas normas, a do amor aos jovens e a do amor ao saber e às demais virtudes, se deve dar-se o caso de ser belo o aquiescer o amado ao amante.

Quando com efeito ao mesmo porto chegam amante e amado, cada um com a sua norma, um servindo ao amado que lhe aquiesce, em tudo que for justo servir, e o outro ajudando ao que o está tornando sábio e bom, em tudo que for justo ajudar, o primeiro em condições de contribuir para a sabedoria e demais virtudes, o segundo em precisão de adquirir para a sua educação e demais competência, só então, quando ao mesmo objetivo convergem essas duas normas, só então é que coincide ser belo o aquiescer o amado ao amante e em mais nenhuma outra ocasião. Nesse caso, mesmo o ser enganado

não é nada feio; em todos os outros casos porém é vergonhoso, quer se seja enganado, quer não (Platão, 2006, p.15).

Da sua exposição conclui-se que Eros pode irradiar-se em uma multiplicidade de objetos e de graus hierárquicos, bons e maus, humanos e divinos. Por conseguinte, cabe ao ser humano escolher e agir de forma responsável, com o objetivo de vivenciar de forma total e coerente as formas do erotismo masculino no que tange à virtude.

Ao observar a relação afetiva/intelectual que se vai estabelecendo entre Lúcio e Ricardo, pode-se dizer que os dois amigos se unem movidos pelo Eros celestial, mantendo uma relação amorosa pela forma já apresentada. Já o Eros popular será exercido por Lúcio e Marta. Tal movimento se dá de maneira complementar, o que interliga as três personagens da narrativa num triângulo amoroso, no qual a relação sexual entre os homens não se realiza na prática, mas apenas no nível puramente intelectual, de certa maneira ideal.

Erixímaco, médico para quem o amor é fruto da arte, a partir do conceito de duplo presente no Amor, mantém a divisão, já proposta quando faz uso de termos que se referem ao termo “saudável” e “mórbido” Erixímaco amplia a extensão do amor ao afirmar que este se manifesta nos homens, nos animais, no divino, nas plantas e em tudo o que é parte do cosmos.

A potência universal de Eros se confirma por sua presença nas almas dos homens, que cultivam o próprio amor pela beleza ao amarem assim como a beleza presente nos discursos, objetos e nos corpos dos animais. Também é uma potência capaz de criar laços entre as diferentes artes e entre os homens e os deuses. Neste, ponto, Erixímaco antecipa o conceito de Eros como intermediário, tal como é defendido por Platão e explicitado aos convidados pela fala de Diotima e Sócrates.

De um modo geral, pode-se caracterizar a visão de Amor de Erixímaco como sendo

(...) múltiplo e grande, ou melhor, universal é o poder que em geral tem todo o Amor, mas aquele que em torno do que é bom se consoma com sabedoria e justiça, entre nós como entre os deuses, é o que tem o máximo poder e toda felicidade nos prepara, pondo-nos em condições de não só entre nós mantermos convívio e amizade, como também com os que são mais poderosos que nós, os deuses (Platão, 2006, p.19).

Quando chega sua vez de discursar, Aristófanes chama a atenção para o poder do amor e introduz um aspecto importante no discursos de elogio ao Amor. Se os oradores anteriores enalteceram as virtudes do Amor, Aristófanes, célebre escritor de comédias, pretende discorrer sobre a sua natureza segundo sua particular perspectiva. Para isso recorre ao mito do andrógino: a humanidade fora constituída, inicialmente, por três gêneros e não somente por dois, como se supõe. Assim, no início da vida humana, havia o gênero masculino, descendente do sol; o feminino, originário da terra; e um terceiro, comum a esses dois, descendente da lua. Esses seres duplos reuniam em sua constituição características do feminino e do masculino. Eram bifrontes, possuíam quatro braços e pernas, quatro orelhas, dois órgãos genitais e dois rostos, cada qual em lados opostos.

Por serem os mais fortes e vigorosos e desafiarem os deuses, Zeus em represália, corta-os cada um em dois, separando-os em duas metades. As partes mutiladas passam, então, a ansiar por suas metades tão desesperadamente que chegam a morrer de fome e de inércia, longe de suas respectivas outras partes, caracterizando-se como seres que se definem pela falta e não pela suficiência. Quando há o encontro, envolvem-se com as mãos e enlaçam-se estreitamente, no ardor de se fundirem.

Foi, pois, devido a essa cisão que nasceu o impulso que impele homens e mulheres a se procurarem constantemente, com o objetivo de reconstituírem a unidade primordial. Na fala de Aristófanes, Eros aparece, pois, na sua essência, como um impulso de fundo metafísico, que, em última instância, nos reconduziria ao ser original, uno e absoluto, próximo formalmente da divindade.

Aristófanes defende a tese da reconciliação, por meio do mito do andrógino, que faz do amor a procura persistente da metade perdida. O Amor assume, nessa fala a condição de desejo e de procura da natureza humana, isto é, o amor aparece como restaurador de uma unidade perdida. Em poucas palavras, juntar o que foi separado é como o requisito essencial de realização do amor.

Aristófanes nos mostra também que não são só as necessidades físicas que precisam ser satisfeitas: a busca de que cada ser humano pelo seu outro não é apenas uma impulso de natureza sexual. Quando o ser dividido reencontra sua

metade perdida, ele reconquista a intimidade, amizade, amor, inteiração, qualidades que se relacionam com o mundo ideal do qual foi exilado ao ser cindido.

Tomando a palavra, o poeta trágico e anfitrião do banquete, Ágaton chama a atenção para o fato de nenhum dos oradores, que já fizeram o elogio a Eros, terem falado sobre a sua natureza, restringindo seus discursos a apresentar os dotes e virtudes do Amor. Seu relato, porém, revela forte tendência para o idealismo. Ao contrário do que anunciara no início de sua exposição, acaba por fazer um elogio à perfeição de Eros, caracterizando-o como o mais feliz e o melhor dentre os deuses, por ser o mais belo. Além disto, Eros é delicado e tem uma constituição úmida, uma vez que, se assim não fosse, não seria capaz de se amoldar a toda forma possível, nem poderia entrar em todas as almas. Ademais, o Amor comporta virtudes como: justiça, temperança, coragem e sabedoria.

No discurso dos cinco primeiros palestrantes do simpósio a figura de Eros apresenta-se com duas conotações: uma mais vulgar, mais carnal e corpórea e outra mais celeste, mais etérea, mais espiritual. Logo, percebe-se a presença constante do duplo como forma de caracterizar o Amor, composto de duas partes, essencialmente opostas. A positiva está ligada ao lado divino, celestial, ao passo que a negativa está ligada ao lado humano, popular, do homem comum, apesar de Agatão chamar a atenção para a necessidade de se ressaltar a natureza de Eros, é somente com o discurso de Sócrates que Eros é retratado como filho da pobreza e da fortuna.

1.3 Platão, Sócrates e Diotima

Após apresentar diferentes, mas confluentes visões sobre o Amor, Platão através da fala de Sócrates, deixa perceptível, enfim, sua própria concepção. Ao contrário do que os oradores anteriores trataram, Sócrates apresenta a seus ouvintes uma visão bem mais descontraída e perspicaz do que as que foram apresentadas anteriormente sobre o Amor.

Para isto, o próprio Platão ressalta a noção usa o duplo, pois, nos seus diálogos, fala pela voz de Sócrates. Em O Banquete, exhibe seu lado feminino, ao criar Diotima que, neste caso, é sua outra voz.

Diotima que aparece agora no diálogo é uma fantasia de Sócrates sob a qual, sem irritar os seus amigos do banquete, ele poderá livremente dizer o que deseja. Sócrates prefere, pois, fazer o seu discurso atribuindo-o a uma mulher de Mantinéia. Hoje está banida a hipótese de que Diotima teria sido uma personagem histórica. Sob o nome de Diotima o que de fato Sócrates faz é seu próprio discurso. Toma assim um disfarce hábil e com ele faz-se modesto e ensina modéstia aos seus companheiros de “symposion” que, como se viu, não parecem ser grandes cultores da simplicidade e da modéstia (Platão, 2006. p. 25).

Cabe ao filósofo, pois, a função de difundir as ideias de Diotima, uma vez que, o simpósio até então tinha se limitado ao que os homens pensavam sobre o Amor.

Assim, podemos pensar que a própria filosofia é o discurso do amor: o duplo leva ao conhecimento, só se conhece através do outro. Daí Sócrates e Platão usarem a palavra de outro para vincularem suas ideias

Na exposição do diálogo entre Diotima e Sócrates, a fala da sacerdotisa aparece como contendo a verdade sobre o Amor. É com seu discurso que, enfim, se descobre a origem de Eros: é filho de Poros ou Recurso (representando a riqueza, a plenitude e a completude) e de Penia ou Pobreza (indigência, errância e falta). Nascido de um par de opostos, da pobreza e da riqueza, o Amor foi concebido no dia em que Afrodite nasceu. .

Por conter em sua constituição elementos opostos, o Amor possui uma capacidade infindável de estabelecer relações, que é sua própria natureza. Isso faz com que ele sempre tenha o papel de intermediário e Diotima busca demonstrar a Sócrates a natureza mediadora de Eros. Para tanto, começa seu discurso desmistificando a ideia de que o Amor em si mesmo, bom e belo, uma vez que entre os opostos há sempre um meio termo. Mostra ainda ao renomado filósofo que entre a beleza e feiura, sabedoria e ignorância, bom e mau, há sempre um intermediário, o que equivale dizer que essas distinções devem ser tratadas relacionalmente, não podendo ser tomadas como algo absoluto, pelo menos não na multiplicidade do sensível. Em seu discurso, fica claro que beleza, sabedoria e bondade estão implicadas, articuladas e condicionadas por relações proporcionais e determinadas.

Disso pode-se afirmar que o Amor, ao contrário do que até então se havia dito no **Banquete**, não é um deus, mas sim um semideus, por possuir elementos da divindade e também traços humanos. Eros é visto como intermediário e se insere na

relação que se estabelece entre o corpo e a alma; teoria e prática, mortal e imortal, homem e deuses, podendo propiciar à alma a contemplação do próprio real, tornando-se sensível a ela. A alma, por sua vez, pode tocar no real através do amor. Eros, enquanto intermediário, é a imagem da alma que liga o mundo sensível ao mundo inteligível, o impulso ao conhecimento e à contemplação.

O Amor, nessa acepção, deve ser pensado em termos relacionais e não absolutos, subordinado que está à relação com aquilo de que ele é amor. Eros deve ser pensado como relativo, já que é amor de alguma coisa, por mediar à relação entre quem ama e quem é amado. Eros, ao contrário dos deuses, é carente daquilo que deseja e, desse modo, não pode ser aquilo de que carece, deve, antes, ansiar por isso. Assim, Eros não pode ser um deus, mas um *daímon* que está entre o deus e o homem. É, pois, um intermediário entre os imortais e os mortais, dono de um poder extraordinário capaz de ligar os dois pólos e mantê-los coesos e conciliados.

Quando pensamos na **Confissão de Lúcio**, isto aparece com clareza. Ao entregar a mulher ao amigo, como forma de realizar o próprio desejo e buscar um sentido através do amor, Ricardo desperta em Lúcio um sentimento de repugnância e asco. Lúcio não consegue, num primeiro momento, entender o comportamento de Ricardo. Julga-o com os olhos da moral vigente na sociedade de seu tempo, isto é: como poderia o próprio marido permitir que a mulher tivesse relações extra-conjugais, ainda por cima, com seus amigos? O que Lúcio ignora, de que Ricardo demonstra ter plena consciência, é que, ao usar sua esposa Marta para o papel de mediadora, ligando Lúcio e os outros homens ao seu próprio desejo. É através de Marta, das relações amorosas que ela mantém com seus amantes, que Ricardo manifesta seu ideal de Amor, o que está próximo do conceito de Amor discutido em **O Banquete** de Platão.

Escrita no começo do século XX, a novela **A confissão de Lúcio** está situada em um outro contexto social e político, bem diferente do vivido pelos convivas de **O Banquete** platônico. As relações amorosas e sexuais entre homens já estão imbuídas de valores pejorativos e contraditórios, o que não acontece entre os gregos, descritos por Platão. É importante salientar, mais uma vez, que a noção de amor e de sexo entre pessoas do mesmo sexo, hoje amplamente difundida sob o rótulo de homossexualidade, não tinha a mesma conotação na sociedade grega. A relação entre dois homens na Grécia antiga era muito comum e aceita pela

sociedade porque estava associada às práticas de autoconhecimento, isto é, aos cuidados de si, sendo a temperança a atitude ideal a ser buscada. Foucault, em **Historia da sexualidade 2 – o Uso dos prazeres** (1998), analisa como a atividade e os prazeres sexuais foram problematizados nas obras dos filósofos e médicos gregos, e mostra que não havia entre eles gregos a preocupação em definir práticas sexuais normais, anormais ou patológicas, como acontece depois com o cristianismo, mas sim em refletir sobre o uso dos prazeres em função de uma certa maneira de ocupar-se do próprio corpo:

A reflexão moral dos gregos sobre o comportamento sexual não procurou justificar interdições, mas estilizar uma liberdade: aquela que o homem “livre” exerce em sua atividade. Daí o que pode passar, à primeira vista, por paradoxo: os gregos praticaram, aceitaram e valorizaram as relações entre homens e rapazes e, contudo, seus filósofos conceberam e edificaram, a esse respeito, uma moral de abstenção.[...] Eles jamais conceberam o prazer sexual como um mal em si mesmo ou podendo fazer parte dos estigmas naturais de um pecado; e, contudo, seus médicos se inquietaram com as relações entre a atividade sexual e a saúde, e desenvolveram toda uma reflexão sobre os perigos dessa prática. (FOUCAULT, 1998, p.89)

Como se nota, as relações entre homens e rapazes eram entendidas não como algo ruim em si mesmo, ou patológico, mas como uma possibilidade de se exercer a liberdade, desde que respeitando os limites do corpo.

Ainda citando Foucault, em seu livro **A História da Sexualidade 1: a vontade de saber** (1999), o autor busca entender os mecanismos que possibilitaram essa mudança de perspectiva da sociedade grega para a moderna. Ao contrário do que muitos imaginam, com o cristianismo a relação estabelecida com o sexo não foi a de repressão ou de censura, mas sim de estímulo. A partir do século XVII, inicia-se, porém, um processo de explosão de discursos sobre o sexo. As pessoas (através das confissões) são chamadas a dizer tudo sobre sexo, suas fantasias, práticas e desejos, com o intuito de se descobrir e catalogar as sexualidades periféricas, classificando as sexualidades em normais e patológicas. É neste contexto que surge o termo homossexual.

Esta nova caça às sexualidades periféricas provoca a *incorporação das perversões* e *nova especificação dos indivíduos* [...] o homossexual do século XIX torna-se um personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é

morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no final das contas, escapa à sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas conditas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre (FOUCAULT, 1999, p. 43).

Com isso, sabe-se que nem sempre as relações sexuais e afetivas entre homens foram vistas de mesma forma. O termo homossexual, tal como conhecemos hoje, foi criado no século XIX e, aos poucos, foi definindo o status da pessoa, ou seja: o fato de um homem se relacionar amorosamente e sexualmente com outro homem é o elemento central que define o modo como a sociedade irá classificá-lo e determinar a forma como será tratado. Para Sócrates, o Amor aparece como destituído de valor, pois não é, em si mesmo, nem positivo nem negativo:

Diotima: -Mas não é só isso. Deves te abster também de concluir que o que não é belo, é feio, e o que não é bom, é mau! Concedes que Eros não é bom nem belo, mas não podes saber o motivo pelo qual ele é feio ou mau. Deve haver entre esses extremos um intermediário (PLATÃO, 2006, p.138).

No entanto, tem a capacidade de transmitir as ordens dos deuses aos homens, pois como os homens os deuses também não são auto-suficientes e não se bastam a si mesmos. É por meio do Amor que a ligação com outro é estabelecida, aportando a cada um aquilo de que tem necessidade e atendendo, assim, a seus desejos e carências.

Diotima: _ A ele cabe interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses; a uns, as orações e os sacrifícios; a outros, os mandamentos e as recompensas das preces. Seu lugar é entre os dois, e por isso preenche o vazio que há entre uns e outros. (PLATÃO, 2006, p.139)

Esse princípio de ligação tem uma dupla função: de um lado, ligar as coisas e os seres horizontalmente; de outro, estabelecer a relação entre ser e devir, mortal e imortal. Nas palavras de Diotima, o amor é amor daquilo que é belo e bom, sendo seu objeto a aquisição do que é bom e belo.

Diotima: Bem; e quanto a Eros, concordas em que, por faltar-lhe justamente o que é bom e belo, ele deseja essas coisas? (PLATÃO 2006, p.138)

Dessa forma, os homens amam o Bem e amam ter consigo o Bem para sempre. Outro ponto de grande importância, no diálogo de Sócrates e Diotima, é que,

...cabe à mulher desvendar a verdade sobre o Amor. Mas apesar de valorizar a mulher a ponto de lhe oferecer grande destaque no discurso de Diotima, que assume na boca de Sócrates, ares de verdade, é o amor masculino que é privilegiado por Platão. É a presença do belo objeto que desencadeia o processo erótico e, em última instância, também o filosófico (Macedo, 2001, p.35).

Ao privilegiar o amor masculino Platão está de acordo com o papel social atribuído à mulher e aos jovens na sociedade grega: a mulher deveria ficar restrita ao ambiente doméstico, ao domínio do privado, mantendo com o homem uma relação de subserviência. A relação amorosa entre homens e mulheres visava, acima de tudo, à reprodução da espécie e a relação sexual, portanto, ligada diretamente ao Eros popular.

Por fim, ouvi-se o discurso Alcibiades. Célebre político ateniense que aparece só no final do simpósio, tem sua fala afetada pelo excesso de bebida e em seu discurso, é o único que não faz um elogio ao Amor propriamente, mas sim ao amado. Enamorado e rejeitado por Sócrates, Alcibiades enuncia não os dons e benefícios do amor, destacando, ao contrário, os infortúnios e a dor que o amor pode trazer.

Conforme já dissemos, a concepção de Amor apresentada por Platão em seu **Banquete** distancia-se da visão do senso comum sobre o “amor platônico” que é visto como um sentimento idealizado, impossível de se concretizar. Na sua teoria sobre o Amor, não se deve separar amante e amado, como o fez Ágaton, pois amante e amado formam um só, sem subordinação ou assimetria. Segundo Dion Davi Macedo:

O amor instaura entre os seres humanos, não uma luta desigual pela posse do objeto amado, mas uma erótica fundada na habilidade de ambos se transfigurarem e alcançarem os degraus mais altos da paixão amorosa e do desejo e, com mais forte razão, do conhecimento e da contemplação (Macedo, 2001, p.74).

Amado e amante buscam a totalidade do Belo e do Bem, isto é, buscam a totalidade do ser e não apenas uma relação de completude mútua, como acontece no mito do andrógino, exposto por Aristófanes. A totalidade visada aqui não é a soma de metades de dois indivíduos, duplos anteriormente separados, mas o todo do ser. A natureza humana se reconhece e se realiza na busca do belo e do Bem.

O belo constitui uma mediação com o Bem, porque o belo desperta o desejo amoroso e o liga ao Bem. Isso porque o belo é a única ideia cuja apreensão não é puramente intelectual, mas acessível, sobretudo, aos sentidos. O Amor surge como o mediador entre o sensível e o inteligível. Sua realização está ligada à procriação e à geração no belo, como também à sabedoria e à filosofia.

Platão, ao configurar e propor uma série de passagens cumulativas em **O Banquete**, formula uma estilização do amor masculino. O drama dos amantes é desejar esse saber e essa beleza que os conduz ao verdadeiro, recolhido através da iniciação erótica. Isso sugere um movimento que vai do amor aos belos corpos para o amor às belas almas, e daí para o amor à ciência e à beleza. A ascese contida no **Banquete** tem um caráter educativo e exprime o deslocamento do sentimento amoroso de estágios particulares à universalidade do próprio belo. Este deslocamento é a preparação da alma para a revelação da beleza em si mesma, fato que ocorre quando a alma se volta para a contemplação do belo ideal.

CAPITULO II - O Mito do duplo na literatura

2.1 - O duplo – conceitos e caminhos históricos

O duplo é uma questão presente desde as mais antigas lendas e narrativas e aparece com frequência em diversos autores da literatura mundial. Hoje, é um tema abordado sob múltiplos enfoques, nas mais diversas perspectivas, tanto na literatura, quanto em outras áreas, como cinema, artes plásticas etc.

De maneira geral, ele busca a representação dos antagonismos próprios do ser humano, as dicotomias que se manifestam ao longo da existência. Uma de suas formas mais antigas pode ser encontrada no *Gênesis*, o primeiro livro do **Velho Testamento**, no qual Deus retira uma parte do homem e a transforma em mulher, gerando seu duplo feminino.

Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher; e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada. Portanto, deixará o varão o seu pai e a sua mãe e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne. E ambos estavam nus, o homem e a sua mulher, e não se envergonhavam (GÊNESIS,2,3. 2001).

A origem do mito do Amor como duplo pode ser encontrada, como já vimos no **Banquete**, de Platão, em especial na de fala de Pausânias, para o qual o Amor possui uma dupla origem, sendo uma descendente da Afrodite Pandêmia, a popular, e a outra proveniente de Afrodite Urânia, a celestial.

É coisa bem conhecida de todos nós que Afrodite e Eros são inseparáveis. Se houvesse uma só Afrodite, haveria necessariamente um só Amor. Mas não é assim. Há, com efeito, duas Afrodites; logo, deve haver dois Eros também!

Pode-se-ia duvidar que existam duas deusas? Há uma Afrodite, a mais velha, que não tem mãe e é filha de Urano _ e a ela damos o nome de Urânia; e há outra, a mais moça, que é filha de Zeus e Dione _ e a ela chamamos Paudemiana, a Popular. (PLATÃO, 2006, p.107).

Já no discurso de Aristófanes, o caráter duplo se evidencia no mito do andrógino, exposto no primeiro capítulo:

Outrora a nossa natureza era diferente da que é hoje. Havia três sexos humanos e não apenas, como hoje, dois: o masculino e o feminino _ mas acrescentava-se mais um, que era composto ao mesmo tempo dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: andrógino.

Este animal formava uma espécie particular e o nome hoje não passa de insultuoso epíteto.

Além disso, os homens possuem formas redondas, tinham costas e flancos a seu redor, quatro mãos quatro pernas, duas faces semelhantes sobre um pescoço redondo, uma só cabeça para esses dois rostos opostamente colocados, quatro orelhas, dois órgãos de geração, e tudo mais na mesma proporção. (PLATÃO, 2006. p.120).

De todo modo, as representações do duplo no imaginário são muitas, bem como as formas artísticas que ele adquire: a alma, o fantasma, o retrato, o sósia, o animal, o anjo da guarda, a imagem no espelho, o reflexo na água, o disfarce, a sombra, a imagem captada pelo quadro/retrato/fotografia, o que pode ser uma aspecto do próprio mito na literatura e nas várias artes. Segundo as palavras de Latuf Isaias Mucci,

Dupla forma simbólica de representação, a mitologia e a literatura exibem exemplos, paradigmas, ícones do duplo, configurando um repertório inesgotável, que só tende, com a história das culturas, a ampliar-se, num processo de significação sempre em aberto (MUCCI, 2006, p.2).

Entretanto, durante um período histórico, o duplo foi concebido como representação da homogeneidade. Esta concepção se estendeu da Antiguidade até o século XVI, período em que o homem era tido como uno, com consciência e identidade unitárias. Neste âmbito, o duplo correspondia ao idêntico. As figuras de sócias e gêmeo, por exemplo, estiveram presentes, de acordo com Adilson Santos (2009), na obra de autores como Plauto e Shakespeare.

É interessante notar que nas manifestações artísticas da sociedade ocidental predominou, da Antiguidade à Renascença, o modelo de um único sexo – o masculino. Seu oposto, o feminino, aparece apenas em versão imperfeita do original. A mudança de perspectiva só ocorreu no final do século XVIII, com a

invenção da noção, hoje tão corrente, de que o ser humano é dividido em dois sexos, masculino e feminino, cada qual materializado num corpo único (LAQUEUR, 2001, p. 39).

No final do século XVI, a noção de duplo passa a se configurar como oposição dialética, representando o múltiplo, o heterogêneo, abandonando a concepção clássica de manifestação do homogêneo. Já no século XVII, a grande transformação se dá com a noção binária de sujeito-objeto, o que passa a simbolizar a desagregação da personalidade unitária.

Somente no final do século XVIII é que o conceito de duplo se configura como tema utilizado de forma recorrente. O século XIX busca, então, simbolizar a divisão do “eu”. Por isso, o sujeito passa a ser o centro das discussões e da própria representação artística, sobretudo no que concerne às obras do romantismo. De modo recorrente, as narrativas românticas articulam-se por temáticas desenvolvidas a partir da duplicidade do “eu”. Desta feita:

Uma das primeiras denominações do duplo é o de alter ego. (...) O termo consagrado pelo movimento do romantismo (alemão) é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade (SANTOS, 2009, p.52).

A subjetividade atribuída à construção de duplo fica evidente, no próximo subitem deste capítulo, pelas diversas maneiras de elaboração da duplicidade nos textos literários.

2.2 Manifestações do duplo e seus desdobramentos

Adilson Santos (2009) menciona que o duplo, a partir de uma citação de Juan Bargallo Carraté, assume a concepção de oposição entre contrários na literatura ocidental. Desta forma, o duplo aparece como oposição no pensamento de Platão e

Heráclito, no mito de Édipo, também na crítica moderna, como na psicocrítica freudiana.

Carraté ainda ressalta que a aparição do *outro* no duplo representa o vazio do ser humano, sua indigência e tentativa de se preencher por meio de outra pessoa, isto é, sua necessidade do *outro*. Alguns autores, como Edgar Morin e Otto Rank, realizaram pesquisas em torno da questão do duplo no imaginário dos povos, utilizando, para tanto, fontes advindas do folclore, de tradições, costumes religiosos e superstições.

Otto Rank menciona a recorrente presença da sombra e dos temores, temores estes que têm origem em tabus considerados “primitivos”. A sombra, neste caso, assumia significado sinônimo ao de alma, de modo que qualquer dano causado à sombra, conseqüentemente, atingiria também seu possuidor. Para Edgar Morin, o duplo acompanha o vivo, duplicando-o durante sua existência, cotidianamente, pois o acompanha em seu reflexo, nos seus sonhos, no seu eco e na sua sombra.

Tendo em vista os ritos e tabus primitivos, o reflexo sobre a água mantém basicamente os mesmos significados contidos na sombra. Logo, perder o reflexo significaria a morte, considerando que perder o reflexo, conseqüentemente, significa o mesmo que perder a alma.

Os rituais de magia eram realizados com uso de espelhos, em que os mortos podiam ser invocados, o futuro podia ser descoberto e as almas capturadas. Considerando a crença na correspondência entre imagem e alma, o medo pelos danos causados à própria imagem, é também correspondente ao que ocorre com esculturas e fotografias. De acordo com a análise de Rank, o duplo é fruto da angústia diante da morte, da consciência da finitude do “eu”, daí a crença na existência de uma alma imortal e na constituição dual do ser humano, com uma parte imortal e outra mortal.

[...] a crença na alma originou-se do desejo de vencer este medo, e daí sobreveio a divisão da personalidade em duas partes, uma mortal e outra imortal. Estas duas partes, uma que aparece e desaparece, enquanto a outra é visível continuamente, são semelhantes, ou pouco se diferem – corpo e sombra (RANK, 1939, p.100).

A presença do duplo, nesse caso, opera como uma forma de negação da morte, uma comprovação da imortalidade humana.

Santos menciona que em momento posterior à crença na existência da alma, o duplo assume outra conotação, adquirindo uma faceta negativa e assustadora, configurando-se como “proclamador da morte”. Tal dicotomia evidencia dualidades que permeiam os seres humanos:

Além dela, a dualidade humana também se expressa nas seguintes dicotomias: masculino/feminino, homem/animal, mortal/imortal, bem/mal, razão/sentimento, razão/instinto, consciência/inconsciência, sanidade/loucura, vício/virtude, bom gênio/mau gênio, objetivo/subjetivo etc (SANTOS, 2009, p. 60).

A temática do duplo está presente de modo intenso em outras áreas além da literatura, como na arte cinematográfica, na música e artes plásticas. Clément Rosset, em **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**, estuda alguns exemplos de manifestação do tema fora da expressão literária.

Na pintura, o autor aborda a célebre tela O ateliê, de Vermeer. Na música, ele examina três grandes obras do início do século XX: “Petrouchka, de Stravinski, O amor feiticeiro, de Manuel de Falla sobre um argumento de Martinez Sierra, e A mulher sem sombra, de Richard Strauss sobre libreto de Hofmannsthal” (1998, p.75).

Podemos considerar que as histórias em torno do duplo refletem sensações de mistério e insegurança ao trazerem à tona questões que problematizam o ser humano, e o dividem em eu pensante e eu pensado.

Desta maneira, é possível afirmar que a oposição igual/diferente é traço componente da formação e consolidação da identidade humana. O duplo, portanto, por meio da literatura, passa a representar e explicitar as contradições do homem e da sociedade, bem como os antagonismos presentes no próprio humano. Assim:

Não importa o prisma em que se mire o tema do duplo, ou as tipologias de quaisquer outros autores que a ele se dedicaram, este tema se mostra ligado primordialmente à dicotomia – corpo/alma – própria da condição humana. Será sempre um tema de referência à questão da identidade humana e ao motivo da finitude, seja qual for o enfoque trabalhado: multiplicação, divisão, físico ou psíquico, transformação, chegada da morte, personalidades ocultas ou outras circunstâncias (LAMAS, 2004, p. 66).

De acordo com Jung, a própria descoberta e existência do inconsciente já implica, por si só, a possibilidade de existir dois sujeitos em cada pessoa. Tal fragmentação é denominada pelo autor como sendo “a maldição do homem moderno”. O tema, configurado em sua dimensão trágica e como obsessão na literatura romântica do século XVIII, é re-significado no contexto moderno. O duplo, portanto, é componente que incita e provoca, seja qual for a forma, de modo que a relação entre os dois elementos raramente é confortável, podendo ser até mesmo obsedante, o que pode sugerir hostilidade.

Anne Richter menciona o caráter intimista do não dizível, contido na noção do duplo. Neste âmbito, está presente a nostalgia de algo que não existiu, do absoluto e da unidade, nostalgia esta que passa a se configurar em uma espera frustrada, considerando que o eu não encontra a si mesmo, sendo este um “estranho íntimo e desnorteante”. E virtude disto, o encontro com o duplo muitas vezes não é bem sucedido. A autora faz alusão à dualidade existente na literatura fantástica e seus desdobramentos, como as imagens de sombra, miragem, espelho, animais, entre tantas outras transformações incontáveis, que levam em consideração.

Já Edilson Santos (2009) menciona que a relação com o *outro* pode ocorrer de diferentes formas, assumindo diversos desdobramentos, de acordo com o julgamento do “eu”, tais como: protetor ou ameaçador; opositor ou inimigo; substituto perfeito; ser complementar ou auxiliar, dentre outros. Tal relação pode se efetuar de duas maneiras distintas: o duplo *positivo*, no qual se estabelece uma relação de cumplicidade e identificação; e o duplo *negativo*, em que não há semelhança no agir, pensar e sentir. Desta maneira, o autor aponta para a existência de dois tipos de duplo: o exterior e o interior. O primeiro se constitui enquanto componente extrínseco ao “eu”, de modo que o segundo tipo se configura como próprio “eu”.

As noções de alteridade e identidade são partes integrantes da realidade constitutiva do ser humano, assim como as relações estabelecidas entre o “eu” e o “outro”. Por outro lado, a alteridade é a maior responsável pela constituição da identidade, de modo que o reconhecer a si mesmo e o viver em sociedade pressupõem o reconhecimento do “outro”, da diferença.

Ainda a respeito das modalidades do duplo, especificamente sobre o duplo exterior, Santos afirma que este ocorre quando há o confronto entre indivíduos diferentes, de regiões diferentes, enfim, entre estranhos.

A alteridade, a relação com o outro acarreta uma identificação, podendo o indivíduo significar o *outro* enquanto seu duplo. Trata-se de um processo de identificação que se inicia no exterior, mas caminha para o interior. Já o duplo interior ocorre quando o *outro* se estabelece no interior do sujeito e não em seu exterior. Este segundo “eu” se configura como simbolização de um conflito psíquico, ou melhor, de uma cisão interna.

O indivíduo expressa no duplo, este segundo “eu”, suas aflições, angústias, medos e ansiedades. A presença deste segundo “eu” é fato que pode ter como consequência a loucura ou morte, ao passo que este assume grande autonomia, de modo que o indivíduo que o criou se sente ameaçado. Deste modo:

A relação com o *outro*, seja ele interno ou externo, favorece a percepção do estrangeiro que nos habita, pois esse contato provoca o retorno do indivíduo sobre si mesmo, na tentativa de se entender. É por isso que o tema duplo na literatura desconstrói identidades. O duplo desfaz a idéia de completude, destrói a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade (SANTOS, 2009, p. 76).

Ao citar Julia Kristeva, Santos problematiza a questão do estrangeiro e do estranho que há dentro de cada indivíduo, da divisão interna que sempre se busca solucionar. Compreender e aceitar o estrangeiro, o outro, desencadeia um processo que pode ir da repulsa à atração pelo diferente, considerando o caráter inexplicável do duplo, o qual se estabelece concomitantemente na diferença e na igualdade. O estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação, mas:

[...] Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. [...] O meu mal-estar em viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência – dinâmica maior da alteridade, do amor/ódio pelo outro, da estranheza constitutiva do nosso psiquismo – que, a partir do outro, eu me reconcilio com a minha própria alteridade-estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. [...] Como poderíamos tolerar o estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos? (KRISTEVA, 1994, p. 190-191)

A partir dos conceitos de Freud, Santos ainda afirma que o estranho, tendo em vista o duplo, carrega um componente familiar ao conhecido, sendo este um *alter* interno que pode vir à tona no consciente do indivíduo. De acordo com tal enfoque, o

tema do duplo pode ocorrer em personagens considerados idênticos, bem como no caso de um indivíduo que se identifica com o “outro” a ponto de desconhecer seu próprio “eu”.

Ainda detendo-se em Freud, o autor menciona que o duplo persiste nos indivíduos e, embora tenham superado antigas crenças a respeito do duplo, há ainda resquícios destes pensamentos presentes em cada um:

Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de estranheza que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do “duplo”, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem (FREUD, 1976, p.102-103).

Assim, as novas crenças adquiridas pelos indivíduos não são suficientes na explicação dos problemas inerentes, de modo que resquícios como o medo da morte e do retorno dos mortos não conseguem ser superados, mas são recorrentemente concretizados em imagens. Desse modo, todos estes medos podem emergir a qualquer momento, de modo a desestabilizar o próprio sujeito.

De acordo com Otto Rank, é possível encontrar, nas figuras e mitos da literatura, moderna a presença de concepções arcaicas do “eu” e da alma. A presença de certas figuras em obras literárias, como a sombra ou o reflexo, evidenciam a presença do duplo na literatura, ainda enquanto um tema propriamente mítico. Assim, o duplo aparece como representação de aspectos negativos, como o mal e a angústia. Santos utiliza a fala de Nicole Fernandez Bravo para evidenciar que o desejo/sonho da imortalidade e a recusa da morte têm ligação direta com o narcisismo, explicitando a relação intrínseca entre angústia da morte e amor a si mesmo. Desta feita:

(...) as representações literárias do assunto sobre a dupla personalidade (...) demonstram, com clareza poucas vezes alcançada, pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é a personalidade, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende (SANTOS, 2009, p. 80).

Na questão do duplo é recorrente a supressão dos limites entre realidade e imaginação, sendo que diversas indagações emergem do conflito entre mundo objetivo e subjetivo, tais como: quem é o “eu” e quem é o “outro”; quais os limites entre loucura e razão; qual o limite entre o real e o imaginário, dentre outros.

A recusa do real e a dificuldade de admitir a realidade são fatores pesquisados por Rosset na investigação dessa problemática. A duplicação do real, ou melhor, a criação do duplo, na concepção do autor, opera como uma maneira de proteção, uma válvula de escape da realidade sufocante, insuportável.

[...] a idéia da dupla personalidade (sob todos e quaisquer pontos de vista) se originou completamente do amor à própria personalidade” (1939:124) e sua presença na literatura dá-se “quer sob uma forma direta, quer desfigurada” (1939:125). Para o autor, “as representações literárias do assunto sobre a dupla personalidade [...] demonstram, com clareza poucas vezes alcançada, pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é a personalidade, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende (ROSSET, 1939:128).

Além disso, há diversas formas que podem representar o afastamento deste real, como a loucura, o suicídio, a atitude de cegueira voluntária. Porém, a ilusão é tida como a forma mais corrente de alheamento em relação ao real. Assim, a ilusão pode transformar uma só coisa em duas, dando origem ao duplo.

A existência do duplo é impulsionada pela angústia da “não existência”, da “não realidade”, como um desdobramento de própria personalidade. Pode-se, dessa forma, utilizar o exemplo da literatura romântica, em que a angústia, no romântico manifesta-se como busca de algo externo para reconciliá-lo consigo mesmo, na medida em que a *não confiança em si é reforçada*. Portanto, liquidar o duplo representa a morte, o fim, a perda total. Para Rosset, este ato significa o *retorno de si a si mesmo*, a unicidade irreduzível do indivíduo, o inevitável.

Como é possível notar, uma das características principais do duplo é o antagonismo, que se projeta de diferentes formas, com as dicotomias

racional/selvagem, belo/horrível, casto/depravado, bem/mal, equilibrado/louco, dentre outras.

O duplo pode ser compreendido enquanto uma consciência que se multiplica, sendo assinalado na literatura moderna, especificamente na narrativa fantástica, como uma personificação das contradições humanas e sociais. Da mesma maneira, o duplo pode representar as fronteiras entre o racional e o irracional, o real e o supra-real, entre vida e morte, dentre outros pólos ambíguos, operando, outrossim, como uma reação humana à relação entre o psíquico e o mundo objetivo. De acordo com Lamas:

A jornada do ser humano pela vida é pautada pela aguda consciência das angústias e principalmente da dicotomização – matéria e espírito – do homem contemporâneo, já que um dos maiores problemas do homem moderno é a fragmentação acentuada na entrada do terceiro milênio. E, por conseguinte, as dificuldades que se apresentam para realizar o potencial pleno de cada um (2004, p. 44).

Ivete Vidigoi Souza (2003) ressalta algumas características da simbologia sobre da imagem no espelho enquanto duplo, o que pode evidenciar muitas de suas significações. A autora explica a relação intrínseca entre o espelho e a revelação da identidade do indivíduo. Deste modo, o indivíduo utiliza o espelho como seu duplo, já que espera, neste caso, a experiência de se ver como as outras pessoas o vêem.

O espelho, de acordo com a autora, pode ser entendido segundo uma metáfora da questão do eu, bem como de sua identificação. O espelho é objeto presente em diversos mitos, sempre como representação do duplo. Exemplos fortes dessa idéia são: os mitos de Narciso, que representa um caso de amor impossível, já que a paixão de Narciso é por ele mesmo; e o mito grego de Dionísio; ambos caracterizados pela presença do espelho.

Ao observar a si mesmo, o homem usa o espelho como um seu duplo. O duplo tem existência atestada pela sombra que acompanha cada um e pela duplicação do indivíduo pelo reflexo na água ou pela imagem. Diante do espelho, o homem vive a experiência ímpar de se ver como o veem as outras pessoas. Não nos ouvimos, sentimos ou vemos senão como um “outro” projetado e alienado de nós mesmos. (SOUZA, 2003. p.4).

Nos dois mitos citados, o espelho divide a unidade original da identidade de cada um, representado um vilão, responsável pela divisão/desunião. Ivete Vidigoi ainda faz alusão a diversos outros mitos relacionados à questão do duplo, chegando à análise de diferentes autores sobre suas concepções em torno da noção do duplo. Ao citar Edgar Morin, a autora menciona a crença dos indivíduos em um duplo, um *alter ego*, que os acompanha durante toda a vida, como algo que tem o poder de sobreviver à morte, o que bem representa uma espécie de negação da própria morte. “No entanto, este movimento postula o caráter do espírito humano que não conhece sua intimidade a não ser exteriormente a si” (2003, p.21).

Jacques Lacan, por sua vez, na teoria do *Estádio do Espelho*, afirma que a identificação da criança com sua própria imagem é fator que condiciona as outras identificações que estabelecerá com os demais indivíduos. O autor menciona que a criança, em seu estágio inicial de desenvolvimento, não estabelece distinções claras entre o seu corpo e o de sua mãe. Dessa forma, não se reconhece enquanto um sujeito unificado, por não manter nenhum centro de identidade. Nesta mesma fase, a criança percebe sua imagem no espelho como um ser real, externo a ela própria. Tal percepção permanece até uma próxima fase na qual a criança reconhece que sua imagem/reflexo no espelho não é um ser real, mas, antes, uma imagem. Neste momento, a criança já passa a se perceber como um indivíduo, um ser unificado, inserida em um processo de reconhecimento de si.

Autores como Goimard consideram que a literatura por si só é um duplo, pois imita de maneira enganosa a realidade. Ao adotar o duplo como tema, a literatura acaba por falar de si mesma. Assim, a literatura seria uma construção simbólica da realidade, o espelho do real, configurando-se, conseqüentemente, como uma das representações do duplo. Por essa via, a literatura atualiza e reinventa a questão do duplo, que tem caracterizado e marcado pontualmente o desenvolvimento da literatura como um todo. A maneira como a temática do duplo se instaura está, portanto, relacionada ao período histórico em que se inscreve, ao contexto cultural em que se insere o indivíduo, bem como às características estilísticas do autor.

2.3 – Exemplificações do duplo nos textos literários

Edilson Santos, no livro **Um périplo pelo território do duplo** (2009), apresenta obras de diversos autores em que é patente a existência do duplo. De acordo com o autor, é possível citar a obra de Adalbert Von Chamisso, em que aparece a presença da sombra como representação do duplo na história de um homem que oferece sua sombra ao diabo em troca de fortuna. E. T. A. Hoffmann assume a história de Chamisso e lhe dá continuidade com o mesmo personagem. Já a obra de Hans Chistian Andersen, intitulada **A sombra**, de 1847, relata a história de um indivíduo à mercê das vontades de sua própria sombra.

O nariz, de Nicolay V. Godol, de 1835, a temática do duplo é representada pela história de um homem que perde seu nariz, que assume vida própria à revelia de seu “dono”. Em Guy Maupassant, em **O Horla**, de 1887, o duplo é representado por meio de um personagem que passa a não mais ver sua própria imagem no espelho. De forma distinta, o duplo é representado pela pintura de um retrato em **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde, de 1890. O personagem principal se apaixona por sua imagem, fato que se desdobrará na representação de sua decadência moral pelo próprio retrato. Na obra de Alexandre Dumas, **Os irmãos corsos**, de 1841, o duplo é representado pela história de dois irmãos gêmeos que nasceram unidos e tiveram seus flancos separados, podendo, porém, sentir as mesmas emoções e dores.

Já a figura do sócia é representação do duplo no conto **William Wilson**, de Edgar Allan Poe, de 1839. Nesta obra, é relatada a história de um personagem que, quando criança, entra em contato com outro garoto, absolutamente semelhante a ele. Outra obra fundamental é **O duplo**, de Fiódor Dostoievski, de 1846, apresenta um personagem que, sentindo-se perseguido por todos à sua volta, nota a presença de um sócia seu e acaba por notar que este era ninguém menos do que ele próprio.

O duplo é representado pela metamorfose, na obra **O médico e o monstro**, de Robert Louis Stevenson, de 1886, que relata a vida de um homem médico respeitado por todos, porém atormentado por desejos depravados e escusos. Com a intenção de viver sua dupla identidade, o personagem descobre uma droga que faz emergir seu outro “eu”, oculto e desconhecido.

Ivete Vidigoi Souza (2003) menciona a recorrência da temática do duplo na chamada literatura fantástica, bem como em outros segmentos, de acordo com a relação que este estabelece com outros temas. A autora menciona a obra **Através**

do espelho, de Jostein Gaarder, que relata a história de uma menina prestes a morrer e que dialoga com sua imagem ao espelho, a qual lhe propicia diversas indagações e reflexões a respeito de questões existenciais.

A questão do desdobramento do eu também pode ser encontrada como tema literário em diferentes autores da literatura brasileira, como Álvares Azevedo, Machado de Assis, Guimarães Rosa, bem como em contos fantásticos de autoria de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles. Na Literatura latino americana como um todo, o tema do duplo está envolto pelo amplo uso da imaginação na construção literária, representando, sobretudo, o dualismo sujeito-sujeito e sujeito-objeto, e o mundo contemporâneo em sua dimensão caótica e esfacelada.

No tocante ao tema do duplo na literatura brasileira, Mauricio César Menon (2009) oferece importantes informações para a análise desta questão. O autor menciona **A Mortalha de Alzira**, obra pouco conhecida de Aluísio Azevedo. No livro, o duplo aparece de maneira peculiar na história de um padre criado por outro padre. É então nos sonhos do personagem que a cortesã aparece, num primeiro momento, com a imagem da Virgem Maria, para só depois assumir o rosto da cortesã.

No livro **Esfinge**, de Coelho Neto, o duplo é representado pelo andrógino, em um personagem, cuja cabeça, com feições femininas, aparece costurada a um corpo masculino. Assim, o dilema vivido pelo personagem é a indefinição de sua própria sexualidade, devido a suas características físicas ambíguas. Dessa forma, após a exposição dos diversos exemplos da inserção da temática do duplo na literatura, é possível citar Menon:

Física ou psicológica, a manifestação da duplicidade pode estar contida em uma única personagem que se apresenta de forma desdobrada ou projetada numa segunda, um outro que corresponda de forma antagônica a um primeiro. Nesse caso, além do perfil antitético, há também uma forte identificação entre esses opostos, pontos em comum que os unem em torno de certos propósitos (2009, p. 732).

Diversos aspectos inerentes à temática do duplo na literatura são relevantes para a compreensão de seus desdobramentos. Além de suas características simbólicas, alguns aspectos formais relacionados a questões metodológicas da própria teoria da literatura podem estar filiados ao duplo, como o intertexto, o simulacro, a paródia, a mimesis, a estilização, a representação, a paráfrase, o

plágio, a estilização e a citação. Neste âmbito, a inserção dessa temática na literatura está acompanhada do uso das quatro principais figuras de linguagem, sendo elas: a ironia, a metonímia, a sinédoque e a metáfora.

Latuf Isaias Mucci (2006) ressalta que é a alegoria que permite que um escritor represente uma abstração por meio de algo concreto, ou seja, concretize entidades abstratas, fazendo uso de figuras, imagens, pessoas, dentre outras. A partir de Massaud Moisés, Mucci afirma que o aspecto material opera como uma maneira de disfarçar e dissimular o aspecto ficcional, moral ou ideal.

Etimologicamente, a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra. (...) Podemos considerar alegoria toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional (MOISES, 1985, p.15).

A própria literatura atua no campo da conotação, carregada de ambigüidades, relacionando-se com as características inerentes ao duplo, fato que contribui para que o texto literário possa sempre ser perpassado por leituras atemporais. Outros aspectos importantes a serem ressaltados estão ligados à inserção do duplo no âmbito do discurso narrativo. Dessa forma, na narrativa, quem fala é o narrador e não o autor, porém o narrador é apenas mais um ser ficcional inventado pelo autor.

O narrador é um personagem, uma espécie de metamorfose do autor, pois independente do ser real que o criou, é um ser ficcional autônomo. O narrador pertence a um mundo imaginário e o autor a uma realidade histórica; e, por isso, muitas vezes, o olhar do autor não segue o do narrador. Logo, o narrador é a personificação da idéia do texto, pois o foco narrativo representa o único olhar do texto, não havendo outros “olhares”. Pode-se, então, considerar que o autor se esconde, se mascara por detrás de uma voz narrativa, de um personagem. Citando Booth, Souza afirma que o autor não desaparece completamente do texto, estando em cena como um “autor implícito”. Maria Lúcia Dal Farra explica:

Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido.

Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferencia por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a

distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (FARRA, 1999, p.20).

Este pode aparecer, nas narrativas, distintas: manipulando sua máscara, na primeira ou na terceira pessoa. Quando ocorre na terceira pessoa, o narrador é oculto, neutro e onisciente. Como um ser onipresente, o narrador está em todos os lugares da trama e sabe tudo sobre os personagens e mais que eles. Já o narrador em primeira pessoa é a forma mais utilizada na literatura fantástica, pois este também assume papel de personagem, podendo, de certa forma, “mentir”.

É possível citar também o discurso narrativo dialógico, em que há a confluência de vozes formando o diálogo implícito na própria construção narrativa. De modo oposto, o discurso narrativo monológico oferece um personagem controlado pelo autor, já que não tem voz própria, o que torna predominante a voz do autor.

Observemos o que diz Bakhtin:

No plano monológico, a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: Ela age, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites de seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico do autor para ela. Essa imagem se constrói no mundo do autor, objetivo em relação à consciência da personagem, a construção desse mundo, com seus pontos de vista e definições conclusivas, pressupõe-se uma sólida posição exterior, um estável campo de visão do autor. A autoconsciência da personagem está inserida num sólido quadro – que lhe é interiormente inacessível – da consciência do autor que determina e representa e é apresentada no fundo sólido do mundo exterior. (1997, p. 43).

Por meio da análise da narrativa é possível encontrar a subjetividade dos autores e as duplicidades irredutíveis, presentes nas personalidades inseridas nas obras. Assim, pode-se afirmar que:

As personagens (...) não são apresentadas como subjetividades que persistem idênticas a si mesmas, mas como personalidades que congregam duplicidades irredutíveis, que se debatem perpetuamente entre a ascensão e a queda, a grandeza e a miséria, o sublime e o grotesco. Não só as personagens, mas também os narradores e os próprios textos são metáforas das ambivalências carnavalescas (SOUZA, 2003, p. 39).

2.3 - A presença do duplo em **A Confissão de Lúcio** de Mário de Sá-Carneiro

Após a apresentação das principais características inerentes à questão do duplo, bem como de diferentes concepções em torno do assunto e seus diversos momentos nas obras literárias, buscaremos demonstrar a presença do duplo em **A Confissão de Lúcio**. A seguir, serão analisados traços da presença do duplo na narrativa de Mario de Sá-Carneiro.

É notável que Mário de Sá-Carneiro, escritor peculiar dentre às vanguardas modernistas europeias no início do século XX, tem sua obra inserida em uma estética literária denominada Sensacionismo. Tal corrente estética prima pela busca da síntese de tudo, pela união em si de todas as formas de arte.

Esta nova estética foi cunhada pelo autor, juntamente com Fernando Pessoa, e preconizava o sentir enquanto princípio fundador de seu pensamento. De um modo geral, Sá-Carneiro desenvolveu formas expressivas pessoais, capazes de manipular com destreza elementos diversos, como sinestésias inusitadas. Para Massaud Moises, Sá Carneiro:

Poeta sempre e acima de tudo, inclusive nas obras em prosa, Sá-Carneiro plasmou pela primeira vez em Língua Portuguesa realidades até então insuspeitas. Para tanto, violentou a ineficaz e espartilhante gramática tradicional e passou a usar uma sintaxe e um vocabulário novos, que lhe permitissem manipular formulas expressivas absolutamente pessoais, plásticas, maleáveis e aptas a surpreender o fluxo das ondas oníricas, o vago, o alucinado, as febres, o incêndio dos sentidos, a desmaterialização das coisas, a materialização das sensações, os sentimentos mais abstrusos e sutis, as sinestésias mais inusitados, as associações mais inesperadas. (1980, p.308)

O erotismo, na obra do autor, aparece imerso em um movimento dual: por um lado há o caráter mortal dos seres humanos, a impossibilidade de se evitar a morte e, por outro, há a busca pela continuidade dos indivíduos, uma busca pela tentativa de permanência. A busca de permanência se dá devido à saudade/nostalgia da continuidade perdida de cada um (BATAILLE, 1987. p.29). Dessa forma, pode-se afirmar que a expressão artística se dá em decorrência de um impulso em direção à totalidade do ser e, conseqüentemente, de sua permanência.

Especificamente a narrativa de **A confissão de Lúcio**, em que há a confluência dos traços anteriormente mencionados, pode-se ressaltar que Sá-Carneiro retoma a problemática do mito da cisão humana, a temática do duplo. De acordo com Araújo (2009), as questões de ambiguidade emergem no livro configurando uma busca pela essência das coisas.

As questões de ambiguidade na obra *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, referentes às oposições físicas e espirituais, entronizadas pelos personagens e neles constituídas, podem ser interpretadas como advindas da problemática metafísica, como o que busca a essência das coisas (ARAÚJO, 2009, p.70).

Outra questão contida no livro que pode ser citada é a problemática psicológica, em sua dimensão de estudo do espírito humano. Desta feita, Araújo menciona que, partindo de um contexto sobrenatural e fantasioso, Sá-Carneiro volta-se para o seu interior em busca de uma auto análise psíquica,

Como exemplo maior disso, tem-se como princípio originário da obra, da confissão, uma verdade inverossímil, um crime “sobrenatural” cometido por Lúcio, e, sua escritura, como processo posterior – após os dez anos de clausura-, uma tentativa racional de elucidação dos fatos, uma análise psicológica do ocorrido. (ARAÚJO, 2009, p.70)

Questões de casos psicológicos, como o “duplo”, o “eu”, o “outro” e o “tripartido”, são evidenciadas por meio do triângulo amoroso existente entre os personagens Ricardo, Marta e Lúcio, que é envolto por questões amorosas e de amizade. Tais casos são evidenciados na figura de Marta, considerada pela autora enquanto criação e extensão de Ricardo, que cria a personagem com a intenção de realizar seu desejo, sua possessão, por Lúcio. Portanto,

Consciente dos riscos na constatação de um processo de espetacularidade entre vida e obra na análise do texto literário, pode-se ousar dizer, a essa altura, que em *A Confissão de Lúcio* de Sá-Carneiro está sugerido como autor, a essa altura, em Lúcio Vaz, e refratado como personagem no duplo e em Marta. Lúcio e Ricardo, fragmentos de um, utilizam Marta, o feminino de Ricardo, como recurso para satisfação dos seus anseios. Mas almeja-se o impossível, desejos metafísicos de incorporar um ao outro, de possuir, dando valor extremo ao mistério, e ao mesmo tempo, gerando repulsa por ser estranho e inaceitável, conduzindo à morte (ARAÚJO, 2009, p.71).

De acordo com Araújo, é possível encontrar no livro de Sá-Carneiro traços da estrutura tripartite da psiquê, conforme Freud a concebeu. Tal estrutura é composta por três instâncias mentais: o “id”, o “ego” e o “superego”. A primeira, o “id”, corresponde à vida inconsciente, se passa em nosso interior, relacionando-se às pulsões de vida e de morte. Já o “ego” realiza a mediação entre os conflitos relacionados à instância psíquica e entre ambiente e indivíduo, sendo ligado, sobretudo, à vida mental. Representando uma instância repressora, o “superego” simboliza a censura moral e os “bons costumes”. Ao realizar uma comparação de tais instâncias com os personagens da novela de Sá-Carneiro, Araújo menciona a seguinte correspondência: Lúcio seria a projeção do “ego”, ao passo que aceita a realidade, controlando seus impulsos. Já Ricardo pode ser entendido como “superego”; de modo que Marta seria correspondente ao “id”, em que não há o domínio da consciência e sim o domínio do prazer e do desejo.

Marta surge na trama correspondendo à necessidade de se efetivar a posse de Lúcio por Ricardo. Araújo alude à possibilidade de se encontrar o outro em Marta, considerando que a personagem, ao evaporar, carrega também consigo Ricardo, o que faz Lúcio permanecer no plano real, constituindo-se, por sua vez, em uma espécie de morto vivo.

É possível notar na obra a figura de Marta como um ser dúbio, concebida em diversos momentos de maneira diferente, ora criadora, ora destruidora da vida, companheira ideal ou encarnação do mal. Quando se relacionava com Marta, Lúcio notava que o beijo e as feições dela lembravam Ricardo, fato que o deixava perplexo:

Assim, uma tarde de verão, lanchávamos no terraço, quando Marta de súbito _ num gesto que, em verdade, se poderia tomar por uma simples brincadeira agarotada _ me mandou beijá-la na fronte, em castigo de qualquer coisa que lhe dissera.

Hesitei, fiz-me muito vermelho; mas como Ricardo insistisse, curvei-me trêmulo de medo, estendi os lábios mal os pousando na pele...

E Marta:

_ Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não sabia dar um beijo... Não tem vergonha? Anda, Ricardo, ensina-o tu...

.....

O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentir-o da mesma maneira. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.92-93).

Pode-se entender que as divisões duais entre o eu ideal e o eu real geram outras identificações, em um processo em que ambos se fundem, mas também se excluem. Assim, Ricardo-Marta e Lúcio conseguem se unir, mas tal união ocorre por pouco tempo, pois logo ocorre a cisão desta relação, com a morte do poeta e a prisão de Lúcio.

O amor, portanto, nasce da amizade entre Ricardo e Lúcio, de modo que Marta parece ser uma criação de Ricardo, como seu prolongamento feminino, para que este pudesse possuir Lúcio:

Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A!... criei-A... Els é só minha _ entendes? _ é só minha!... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós dois... Ah! E desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto _ retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar _ como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei _ tu ouves? _ foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. É só com espírito te possui, materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo! (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.127).

O outro, o duplo (Marta), é criado justamente para que o amor possa unir a ambos. O próprio crime de Ricardo, o qual consuma seu suicídio, significa também a morte metafórica de Lúcio, que passa a viver na prisão, em um exílio dentro de si próprio. Desta maneira, ao suicidar-se, Ricardo conduz Lúcio (e Marta) à morte:

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 à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real _ apenas um sono mais denso... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 135).

Ricardo é levado à criação de Marta devido à impossibilidade de se relacionar amorosamente com outro indivíduo do mesmo sexo. É problematizada, neste âmbito, a questão da oposição feminino/masculino, a qual é forjada por meio de uma sexualidade híbrida, que surge na trama como forma de solução alternativa para a união de indivíduos do mesmo sexo.

Dessa forma, Ricardo-Marta pode ser significado como a essência, o que se procura se encontrar na travessia dos contrários, e Lúcio como a aparência, enquanto indivíduo desperto, mas superficial. Na busca de si mesmo, Lúcio se perde em seu labirinto, evidenciando a dispersão de seu “eu”, a desagregação de sua identidade.

Apesar dessa relação amorosa conturbada entre os três personagens, que culmina na morte propriamente dita de Ricardo e Marta e na morte, em vida, de Lúcio, o que poderia ser visto como uma simples relação extraconjugal é, na verdade, a possibilidade de realização de um sentimento arrebatador (e recíproco) de amor, amizade, compreensão e admiração, entre dois homens.

A figura da mulher aparece na novela como possibilidade de realização, no plano do real, desse sentimento cultivado pelos dois homens. Dessa forma, Mário de Sá Carneiro utiliza-se da noção de duplo e do mito do andrógino desenvolvido por Aristófanes, no **Banquete** de Platão de modo a atualizá-lo.

Na obra do autor português, o “outro” parece ser capaz de completar a natureza humana, não formado pelo seu oposto (o feminino), mas sim pelo masculino. Mas de que maneira a completude se dá pelo igual, e não pelo diferente? A presença feminina não é negada, pois aparece através de Marta, que não sabemos se existiu ou não. Criação de Ricardo ou não, Marta constitui o lado feminino de Ricardo? O feminino parece se revelar na obra de Mário de Sá Carneiro como o intermediário, o elo de realização do desejo e do afeto de dois homens. Nesse ponto, Marta (ou o feminino) cumpre um papel similar ao desempenhado por Eros, de acordo com a visão de Platão.

A análise dessa construção alegórica do mito do andrógino é analisada no capítulo terceiro desse trabalho, juntamente com os elementos que estruturam a narrativa de Mário de Sá-Carneiro.

CAPÍTULO III – A confissão de Lúcio: Alegoria do Amor Platônico

3.1 - A estrutura da Narrativa

Após a apresentação das principais questões relativas ao do duplo, bem como das diferentes concepções em torno do tema e suas múltiplas manifestações na literatura, buscaremos demonstrar a presença do duplo em **A Confissão de Lúcio**.

Mário de Sá-Carneiro, escritor peculiar no contexto das vanguardas modernistas europeias do início do século XX, acabou-se envolvendo com uma nova forma de expressão estético literária que Pessoa denominou Sensacionismo. Tal corrente estética prima pela busca de uma espécie de síntese sinestésica do real e pela união de todas as formas de arte.

Esta nova estética, cunhada pelo autor, juntamente com Fernando Pessoa, preconizava o sentir enquanto princípio fundador de seu pensamento. De um modo geral, Sá-Carneiro desenvolveu formas expressivas pessoais, capazes de manipular com destreza elementos diversos, como sinestesias inusitadas. Para Massaud Moisés:

Poeta sempre e acima de tudo, inclusive nas obras em prosa, Sá-Carneiro plasmou pela primeira vez em Língua Portuguesa realidades até então insuspeitas. Para tanto, violentou a ineficaz e espartilhante gramática tradicional e passou a usar uma sintaxe e um vocabulário novos, que lhe permitissem manipular fórmulas expressivas absolutamente pessoais, plásticas, maleáveis e aptas a surpreender o fluxo das ondas oníricas, o vago, o alucinado, as febres, o incêndio dos sentidos, a desmaterialização das coisas, a materialização das sensações, os sentimentos mais abstrusos e sutis, as sinestesias mais inusitados, as associações mais inesperadas. (1980, p. 308)

O erotismo, na obra do autor, aparece imerso num movimento dual: por um lado há o caráter mortal dos seres humanos, a impossibilidade de se evitar a morte e, por outro, há a busca pela continuidade dos indivíduos, pela tentativa de permanência. A busca de permanência se dá devido à saudade/nostalgia da continuidade perdida de cada um. Dessa forma, pode-se afirmar que a expressão artística se dá em decorrência de um impulso em direção à totalidade do ser e, conseqüentemente, de sua permanência.

A intrincada narrativa de **A confissão de Lúcio** é composta por oito capítulos, estruturados em torno de subdivisões e pausas significativas, marcadas por uma disposição gráfica elaborada, por espaços duplos, asteriscos ou linhas pontilhadas. A narrativa tem seu início a partir dos esclarecimentos de um narrador autodiégetico, que relata suas próprias experiências como personagem central da história, além de expor os motivos que o levaram a revelar tardiamente sua visão particular do que participou. Declara que o que é narrado, mesmo que pareça inverossímil, é a mais pura verdade:

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

A minha confissão é um mero documento (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.17).

A narrativa é articulada pela memória, que constantemente evoca cenas do passado de modo disperso. As pausas e asteriscos podem ser interpretados como estratégias para a divisão temática e como marcações da passagem do tempo, como se o narrador só estivesse fixado, vislumbrado esquematizações e fragmentos do que lhe ocorreu:

Marta, essa desaparecera, evolara-se em silencio, como se extingue uma chama...

Aterrado, soltei um grande grito – um grito estridente, despedaçador – e, possesso de medo, de olhos fora das órbitas e cabelos erguidos, precipitei-me numa carreira louca... por entre corredores e salões... por escadarias...

Mas os criados acudiram.

.....

.....

... Quando pude raciocinar, juntar duas ideias, em suma: quando despertei deste pesadelo alucinante, infernal, que fora só realidade, a realidade inverossímil – achei-me preso num calabouço do governo civil, guardado à vista por uma sentinela... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.130).

O mistério e o indefinido são confirmados e intensificados pelas linhas pontilhadas, ampliando ainda mais as dúvidas sobre o que efetivamente aconteceu.

Em **A Confissão de Lúcio** as pausas são estratégicas, ou seja, há momentos em que o texto silencia e o espaço em branco da folha exige a presença do leitor. O

aspecto simbólico alegórico da história e a necessidade de intérprete ficam bastante evidentes já no prólogo, quando o narrador, dirigindo-se a um narratário virtual, afirma:

Em casos como o que tento explicar, a luz só pode nascer de uma grande soma de fatos. E são apenas fatos que eu relatarei e desses fatos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente (SÁ-CARNEIRO, 1995. p. 352).

Entre os estudiosos de Sá-Carneiro há uma discussão sobre o gênero literário no qual se enquadra **A Confissão de Lúcio**. Maria Aliete Galhoz considera o texto uma novela, outros como Dieter Woll, José Régio e Cabral Martins simplesmente como uma narração. Como a obra do autor é polissêmica já apartir de sua estrutura, acreditamos que toda a obra do escritor pode ser classificada, como pertencente ao gênero lírico, dada a predominância mesmo em suas narrativas de aspectos característicos da expressão poética, como por exemplo a recorrente presença de um Eu.

Outro aspecto que torna o texto estudado bastante complexo em sua elaboração é a relação autor/narrador/leitor. Em uma narrativa que evidencia a presença de fragmentos autobiográficos, os domínios da realidade e da ficção, do autor narrador se confundem e se misturam, como acontece no trecho, abaixo transcritos da própria **Confissão**:

Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. Vagabundo da minha mocidade, após ter tentado vários fins para a minha vida e de todos igualmente desistido sedento de Europa, resolvera transportar-me à grande capital (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.19).

Se pensarmos no discurso confessional do poema/novela carneriano, podemos formular a seguinte hipótese: **A Confissão de Lúcio** é sobretudo, uma síntese alegórico-poética do pensamento estético de Sá-Carneiro.

Há fatos que põem em relação direta **A confissão de Lúcio** e a vida de Mário de Sá Carneiro. Ambos começaram a estudar direito e desistiram, foram a Paris subsidiados pela família e se revelam apaixonados e fascinados cidade. Ao leitor comum, num primeiro momento, a novela pode parecer meramente um documento pessoal de expressão de ideias e fatos, e não uma obra de arte de cunho ficcional.

Mas é aí que encontramos o trabalho autoral. É na organização estrutural da novela que o autor aparece sem fundir-se com o narrador em primeira pessoa, mas sim, dialogando com ele por meio através de seu próprio discurso.

A confissão de Lúcio tem seu início com uma epígrafe de Fernando Pessoa. O texto pessoano refere-se a questões sobre o mistério da duplicidade do ser, que, aliás percorre toda, oferecendo-nos, assim, de antemão uma chave para sua leitura: “[...] *assim éramos obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio se o incerto outro viveria...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 350). Nela o autor já parece apontar para um caminho possível, como que direcionando o leitor para uma forma de ler o relato que virá a seguir.

A epígrafe de Fernando Pessoa sintetiza tanto a estrutura da obra carneriana quanto o projeto estético de Mário de Sá-Carneiro, pois explicita a duplicidade que irá percorrer o texto, desde as personagens, até a própria escritura, que nunca é clara, mas sempre dúbia e nebulosa. De forma, o leitor ao tomar contato com o texto, já a partir da própria maneira como opera estruturalmente seu texto, obriga o leitor a fazer escolhas, ou mesmo impõe a dúvida como forma de (in)conclusão.

A recorrente dificuldade em separar o eu do outro, pode ser vista a partir do poema do próprio Sá-Carneiro. É possível perceber o diálogo com a epígrafe de Fernando Pessoa, pois ao citar a escritura do outro, acaba por voltar a sua própria escritura. Assim demonstra na construção do texto sua própria visão e conceito de arte e vida. 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 (SÁ-CARNEIRO, 1998).

Tal questão pode ser vista na **Confissão**. Ao dar corpo físico a Marta, para a concretização de seus desejos de posse, Ricardo cria um meio de ligação com os outros “eus”, integrados em seu próprio ser.

Marta é Ricardo enquanto consciência psíquica e textual que busca manifestar-se mediante seu desdobramento em outra personagem que igualmente o represente e também participe da narrativa. Através do encontro físico/psíquico Ricardo consegue concretizar suas amizades e trazê-las para si. A necessidade de criação de Marta é exemplificada nesse trecho:

Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A! criei-A... Ela é só minha, entendes?, é só minha! Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós dois... Ah!, e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto retribuir-to: mandei-a ser tua! !(CARNEIRO, 1998, p.410-411).

Com ela, uma comunhão entre corpo e alma torna-se viável:

Mas estreitando-te ela, era eu próprio que te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar – como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei, tu ouves? Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com espírito te possuí, materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo! (CARNEIRO, 1998, p.410-411).

Neste sentido, Marta pode ser vista como um desdobramento efetivo de Ricardo, uma espécie de ponte que possibilitará o encontro amoroso e erótico com Lúcio. A narrativa tem seu início no momento em que Lúcio explica o porquê de sua declaração tardia de inocência:

[...] eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar minha inocência”. “Talvez não me acreditem. Decerto que não acreditam. Mas pouco me importa (SÁ-CARNEIRO, 1995. p. 351).

O narrador tem como marca e característica discursiva a constante exposição de uma justificativa antes mesmo de fazer seu relato, pois o personagem Lúcio parece não ter consciência do que de fato ocorreu no dia em que aparentemente foi responsável pela morte de seu amigo Ricardo. No trecho citado, o conflito presente na fala do narrador oferece indícios de que seu discurso não condiz com a história relatada, gerando, assim, um constante embate inscrito na própria na elaboração discursiva contraditória do narrador.

O autor aparece no texto de Sá-Carneiro no próprio descrédito que o narrador demonstra ter por seu relato. Tal descrédito é percebido em vários momentos, através de situações e imagens pautadas por omissões e desencontros, pontuado por certo tom folhetinesco e cômico. A comicidade velada é nítida como nesse trecho, em que o narrador descreve o momento da morte de Ricardo:

E então foi o Mistério... o fantástico Mistério da minha vida... Ó assombro! Ó quebranto! Quem jazia estiraçado junto a janela não era Marta_não!_, era o meu amigo Ricardo... E aos meus pés_sim, aos meus pés! Caíra o seu revolver ainda fumegante!... (SÁ-CARNEIRO, 2002. p. 412).

A sensação trágico-cômica dá um duplo tom ao relato, o que torna o texto um espaço aberto que pode ser preenchido livremente imaginativo uma refinada ironia aflora da confusão provocada pela estranha ambiguidade do relato.

Segundo Bakhtin, a duplicidade está na própria relação entre autor e narrador: “Por trás do relato do narrador nós temos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador e, além disso, sobre o próprio narrador” (BAKHTIN, 1988, p.118). Seguindo esta linha, pensamos que o trecho citado acima representa duas vozes parcelas, a do narrador e sua verdade absurda, e o do que trata ironicamente essa verdade.

O recurso da comicidade irônica e debochada é constante nos trechos que apontam para o domínio do autor. Nestes, o outro é reconhecido com clareza quase direta, “destronando”, para usar um termo de Bakhtin, a fala de um narrador patético, incapaz de reconhecer em sua própria fala a verdade que busca. Tal questão provoca constantemente o confronto entre discursos narrativos.

Na manhã seguinte ao acordar, lembrei-me de que o poeta me dissera esta estranha coisa:

_ Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi a tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu ultimo verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... Ah! Não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, foi *uma sensação de orgulho*.

Porém, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não 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 tido (SÁ-CARNEIRO, 1995. p.81).

Na descrição que Lúcio faz de seu amigo Gervásio Villa-Nova, percebe-se uma crítica às vanguardas do início do século XX e aos absurdos que algumas delas apresentavam como arte, provocando:

Era um dos seus *scies* de Gervásio Villa-Nova: elogiar uma pseudo-escola literária da última hora – o Selvagismo, cuja novidade residia em seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de várias cores, numa estrambótica disposição tipográfica. _Também_ e eis o que mais entusiasmava o meu amigo – os poetas e prosadores selvagens, abolindo a idéia, ‘esse escarro’, traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopéias bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa alguma... (SÁ-CARNEIRO, 2002. p.355).

A dupla orientação provocada pela descrição por parte do narrador das *pseudo* vanguardas busca fazer uma crítica aos modismos da época, e evoca o conceito proposto por Bakhtin de bivolalidade do discurso narrativa:

[...] a palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes [...] Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal é sempre internamente dialogizado” (BAKHTIN, 1979, p.127).

Seguindo o mesmo parâmetro de duplicidade, são inseridos outros textos na narrativa carneiriana, como os de Balzac, Oscar Wilde e outros do próprio Sá-Carneiro, estabelecendo-se um diálogo entre as referências externas e internas. As referências são deformadas para que possam se inserir em outro corpo, dentro de outro discurso.

Em determinado momento de **A confissão de Lúcio**, um desafio é proposto ao protagonista: a exacerbação dos sentidos, por meio da volúpia e intensidade de sensações, para que consiga sair de seu estado de ceticismo e letargia. Para isso, Ricardo tenta levar Lúcio a vivenciar experiências plenas e, como poeta, dar corpo sensível a suas obras. Mas o narrador, sem condições de perceber o que lhe foi proposto, faz apenas um relato do que ele mesmo julga inverossímil em relação ao assassinato de Ricardo Loureiro e ao

desaparecimento de Marta. O texto apresenta um embate de idéias no plano do dentro da descrição que o narrador faz dos acontecimentos. Por vários momentos, a narrativa é invadida por teses autorais sobre literatura, estética, cultura, amor e erotismo. Mas Lúcio, enquanto personagem não é capaz de entender essas reflexões, que são, na verdade, do autor no âmbito de sua própria obra.

Sem essa compreensão, só resta ao narrador o conflito, o choque com os acontecimentos que relata, pois se nega a ler as entrelinhas numa recusa constante de ver com clareza o que lhe foi oferecido. Essa voz que nega e afirma dentro da narrativa trava por consequência uma luta também com o leitor: será que ele é capaz de perceber o que o narrador não percebe? Por vários momentos o leitor é convidado a refletir:

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

Mas o que ainda uma vez, sob a minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas digo a verdade _mesmo quando ela é inverossímil (SÁ-CARNEIRO, 2002, p. 352).

Lúcio, na introdução a sua confissão, justifica ao leitor que seu relato será incoerente, mas que o leitor tomará por verdade o que achar plausível e o convida a interpretar os fatos. Assim, dá-lhe o poder de análise e a oportunidade de passar pela transformação que ele mesmo não alcançou. Seu relato, porém, revela uma consciência plena, embora rejeitada como absurdo, do significado múltiplo e sensacionista do que chamamos realidade.

Na obra **Problemas na poética de Dostoievski**, Bakhtin esclarece a diferença entre o romance monológico e dialógico, apontando os graus de interferência do autor na obra:

A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, onde é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma de seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico; a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz destas definições acabadas à revelia.

Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências eqüipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos mas precisamente essas consciências dos outros com seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (pois a essência delas reside precisamente nessa inconclusibilidade) (BAKHTIN, 2002, p. 68).

Na confissão de Lúcio, essa *inconclusibilidade* das consciências permite o questionamento da própria proposta autoral da obra. Mario de Sá-Carneiro apresenta um texto no qual o embate entre narrador-personagem e o autor virtual é tão inconcluso quanto a própria história, permanecendo em aberto para as consciências que participam do jogo textual.

3.2 – Arte e volúpia

Para melhor adequação da análise da obra, optamos por dividi-la em duas partes distintas: a primeira abrange o relato que vai até o encontro de Lúcio e Ricardo e que termina com a festa da americana; a segunda começa após o ritual da orgia do fogo e segue até o fim da narrativa. Faremos neste sub-item a análise da primeira parte, na qual Lúcio se revela alheio a experiências amorosas ou sensíveis, denotando uma espécie de negação da erótico.

A imagem nuclear e estética de Lúcio é a do *dandy* cosmopolita, artista incompreendido da modernidade, que vive em Paris a perambular pelo mundo de cafés, bulevares e casas de teatro. Gervásio Vilanova atua na narrativa como seu guia pelas rodas de artistas da época, mas sem se considerar pertencente ao mesmo grupo de artistas do amigo. Como se pode ver:

Ah! Como Gervasio tinha razão, como eu no fundo abominava essa gente – os *artistas*. Isto é, os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes; que falam petulantemente, que se mostram complicados de sentidos e apetites, artificiais, irritantes, intoleráveis. Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior.

Mas, na minha incoerência de espírito, logo me vinha outra idéia: “Ora, se os odiava, era ao final por os invejar e não poder nem saber como ele...”

Em todo o caso, mesmo abominando-os realmente, o certo é que me atraíam como vício pernicioso (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 358).

Lúcio descreve Gervásio como um “grande artista falido, ou antes, predestinado para a falência”, “seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico”, protótipo do “artista, sombranceiro e esguio”, com seu “corpo de esfinge, talvez, em noite de luar” (SÁ-CARNEIRO, 1995. p. 353). Na descrição da personagem, a ambiguidade do ser e da narração já toma vulto definido, pois o narrador nos leva a uma sensação de nítida confusão de imagens: a Gervásio são atribuídas características masculinas e femininas no mesmo corpo, e a narrativa parece desviar o foco da visão, provocando- nos a sensação de que estamos vendo no mesmo ser.

No momento em que Gervásio apresenta a Americana a Lúcio, num café em que se encontrava um grupo de artistas e admiradores da arte, Lúcio volta a fazer referência à duplicidade esfíngica de tudo o que o cercava:

Entretanto as cadeiras haviam-se deslocado e, agora, o escultor sentava-se junto da americana. Que belo grupo! Como os dois perfis se casavam bem na mesma sombra esbatidos – duas feras de amor, singulares, pertubadoras, evocando mordoradamente perfumes esfíngicos, luas amarelas, crepúsculos de roxidão. Beleza, perversidade, vício e doença (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 357).

A esfinge na mitologia é um monstro fabuloso com rosto de mulher, corpo de leão e asas de ave de rapina, que costumava propor enigmas, devorando todos aqueles que não os decifrassem. Gervásio e a Americana são aqui apresentados como seres mistos e compostos, novamente um misto de masculino e feminino.

As representações simbólicas, no texto de Sá-Carneiro, desdobram-se simultaneamente, desde a epígrafe de abertura até a última página da narrativa. Desde o momento em que Lúcio inicia a sua narração até o encontro com Ricardo há uma teorização paralela da proposta sensacionista de arte, definida por Sá-Carneiro como a concretização da voluptuosidade na arte.

A Americana torna-se porta-voz de uma estética concebida pelo autor, na qual a literatura está ligada, ou deve estar ligada, a uma experiência corporal, que toda obra arte deva ser uma tentativa de captar o mundo através do corpo físico e psíquico. Daí o fato de a voluptuosidade ser tomada não como um conceito de Arte, mas como uma Arte específica, Diz a Americana :

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 cultivam nesse espírito. Venham cá, digam-me: fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia (...) Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos úmidos em carícias repugnantes, viscosas (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 356).

O prazer que provém do erotismo é transposto para o fazer artístico e vai tornando-se necessária uma nova relação com o objeto artístico. Para isto, é preciso ter uma consciência plena desse corpo sensorial, que Lúcio não apresenta na narrativa, apesar de ter um espírito sensível e predisposto à utilização desses elementos em suas obras. Lúcio está posicionado como representação da parcela de leitores e escritores que ficam à margem, no plano superficial da arte, sem experimentar ou explorar o fazer artístico com os sentidos.

Possivelmente, a arte para Sá-Carneiro é capaz de reconstituir por breve momento a unidade perdida miticamente evocada por Platão no **Banquete**. Vista deste ângulo, a novela de Sá-Carneiro se propõe como um duplo do conhecido diálogo platônico. Para Dion Macedo, tanto na literatura quanto na filosofia:

...o Eros é discutido como elemento de ligação, de completude, de reconstituição do ser humano com sua metade divina, espiritual, e princípio de geração do belo e do bem. Impulsionando o diálogo entre o humano e o divino, mas também entre os próprios homens. (MACEDO, 2001, p.15).

O signo Eros só pode cumprir essa função de intermediar, se situado no presente. No caso de Lúcio, Eros apresenta-se latente, mas não é capaz de se libertar nem de libertar o personagem, pois estes enquanto narrador, revela extrema insegurança em relação ao que narra. Permanece na dúvida, na busca teimosa e cega do que realmente se passou, e por isso oscila, questiona, declara que o relato é inverossímil, justamente para que de alguma maneira convença o leitor a si mesmo de que é o contrário do que parece. Até seu encontro com Ricardo, Lúcio revela-se totalmente apático em relação a tudo o que diz respeito à Arte, visto por ele apenas como espaço da fantasia. É o que demonstra o diálogo com Gervásio:

Na Porta Maillot, tomamos o tramway para Montparnasse, começando Gervásio:

_ Então, Lúcio, que lhe pareceu a minha americana?

_ Muito interessante.

_ Sim? Mas você não deve gostar daquela gente. Eu compreendo bem. Você é uma natureza simples, e por isso...

_ Ao contrário _ **protestava eu em idiotice** _, admiro muito essa gente. Acho-os interessantíssimos. E quanto à minha simplicidade...

_ 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, terrível...

Eu sorria apenas. Estava já acostumado. Sabia bem o que significava tudo aquilo. Isto só: *Arte*. (Grifo nosso) (SÁ-CARNEIRO, 1998)

Apesar de demonstrar algum sarcasmo com relação a Gervásio, Lúcio se mostra sem vontade de reagir ou expressar corretamente sua opinião, pois seu pensamento não se conclui, pois é interrompido sem que esboce nenhuma reação. Essa apatia percorre o relato do narrador até seu encontro com Ricardo na noite da festa da Americana, intitulada *A orgia do fogo*, que leva Lúcio a uma espécie de transe, a vivenciar um alucinado ritual de passagem.

Para Maria Aliete Galhoz, 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 entrevista. Alegoria traduzida no triângulo inexistente do autor – o eu -, Ricardo de Loureiro, - o outro Marta – alma do outro mas criada para o amor que afinal uma eu e o outro – reduz-se à suspensão final do irresolúvel. O outro, a projeção anímica do outro, foram sacrificados para continuar a preservação do eu. Mas, condicionando apenas a si-proprio, o eu define-se como incompleto e o círculo, que se fechou, recomeça: ou refaz a aventura e percorre de novo o reconhecimento de um elo entre o eu, percebido real, e o outro, adivinhando ideal, aceitando o perigo de confundir os limites proibitivos de ambos: ou abdica, reconhecendo-se embora como um morto que persiste. (SÁ-CARNEIRO, 1963, p.87-88)

A partir dessa iniciação é que a narrativa de Sá-Carneiro desenvolve efetivamente a alegoria do mito platônico do andrógino representado por Lúcio, Ricardo/Marta.

3.3 - Ritual de Iniciação: a Orgia do Fogo

Os rituais tem a pretensão de introduzir seus iniciados em uma nova fase como explica Mircea Eliade quando diz que,

[...] a maior parte das provas iniciáticas implicam de maneira mais ou menos transparente, uma morte ritual se seguiria uma ressurreição ou novo nascimento. O momento central de toda iniciação vem representado pela cerimônia que simboliza a morte do neófito e sua volta ao mundo dos vivos. Mas o que volta à vida é um homem novo, assumindo um modo de ser distinto. A morte iniciática significa ao mesmo tempo o fim da infância, da ignorância e da condição profana” (1958: 12).

A festa na casa da Americana caracteriza-se como um marco divisório dentro da narrativa, por representar o momento do encontro efetivo de Ricardo e Lúcio. O ritual de iniciação transporta Lúcio para um mundo sensual e sensacionista, que se configura com físico sensorial e materializada da voluptuosidade como arte e do corpo como espaço/palco onde se encena uma linguagem que não diz a sensação, mas que se confunde com a própria sensação que é.

Uma grande sala elíptica, cujo teto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por colunas multicolores em mágicas volutas. Ao fundo, um estranho palco erguido sobre esfinges bronzeadas, do qual – por degraus de mármore rosa – se descia a uma larga piscina semicircular, cheia de água translúcida. Três ordens de galerias _ de forma que todo o aspecto da grande sala era o de opulento, fantástico teatro (SÃ-CARNEIRO,1995, p.58).

Todo esse cenário de fantasia descrito pelo personagem narrador leva, também, o leitor a entrar nessa atmosfera de sonho e torna possível que nesse ambiente, coisas irreais aconteçam como num passe de mágica. A voluptuosidade como arte não é mais mentira ou ficção, mas o próprio real no corpo do signo.

Aqui se inicia um momento diferente na narrativa. O tom experimental predomina e tudo é indicado como possibilidade: a voluptuosidade na arte, a duplicidade original, começam a ser colocadas em prática. Diz a Americana :

Depois da ceia, é o espetáculo _ o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas idéias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos,

aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em outro! (SA-CARNEIRO, 1995, p.28).

A partir desse ponto a simbologia da água e do fogo são chaves para a leitura da obra. A metáfora do fogo em Sá-Carneiro é recorrente e faz parte da estética baseada na sensação que ele constrói na **A confissão de Lúcio**. A presença do fogo aparece por diversas vezes: Ricardo escreve *Brasas*, Lúcio escreve *A chama*, a festa da Americana é chamada *A orgia do Fogo*. Para Clara Rocha (2002): “[...] o fogo é uma metáfora do paradigma estético, onde o vago e o intenso aparecem como qualidades primordiais, o ar e fogo são elementos de suporte metafórico”. (ROCHA, 1990, p.15). O trecho abaixo evidencia tal afirmação:

No palco surgiram três dançarinas. Vinham de trançam soltas – blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes. Téneus gazes rasgadas lhes pendiam das cinturas. Nos ventres, entre as blusas e as gazes, havia um intervalo – um cinto de carne nua onde se desenhavam flores simbólicas.

As bailadeiras começaram as suas danças. Tinham as pernas nuas. Volteavam, saltavam, reuniam-se num grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.362).

Não foi a visão da nudez das emissárias do sexo que despertou o imaginário sexual de Lúcio, mas sim o sonho que essas bailarinas promoveram. Contudo, o fogo é um elemento fundamental. Na *Orgia do Fogo*, a água e o fogo convivem quase sexualmente numa relação de contrários que vai culminar, simbolicamente, na morte:

... Ao som de uma música pesada, rouca, longínqua – ela surgiu, a mulher fulva...

E começou dançando...

Envolvia-a uma túnica branca, lestanda de amarelo. Cabelos soltos, loucamente. Jóias fantásticas nas mãos; e os pés descalço, constelados...

Ai, como exprimir os seus passos silenciosos, úmidos, frios de cristal; o marulhar da sua carne ondeando; o álcool dos seus lábios que, num requinte, ela dourara – toda a harmonia esvaecida nos seus gestos; todo o horizonte difuso que o seu rodopiar suscitava, nevoadamente...

Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa o fogo ateara-se...

Vício a vício a túnica lhe ia resvalando, até que, num êxtase abafado, soçobrou a seus pés... Ah! Nesse momento, em faze à maravilha que nos varou, ninguém pode conter um grito de assombro...

Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados – num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlate a querer-se dar ao fogo...

Mas o fogo repeli-a

Então, numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo – terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas..

Vencedora, tudo foi lume sobre ela...

E, outra vez desvendada – esbraseada e feroz, saltava agora por entre labaredas, rasgando-as: emaranhando, possuindo, todo o fogo bêbado que a cingia.

Mas finalmente, saciada após estranhas epilepsias, num salto prodigioso, como um meteoro – ruivo meteoro – ela veio tombar no lago que mil lâmpadas ocultas esbatiam de azul cendrado. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 35)

Então foi a apoteose:

Toda a água azul, ao recebe-la, se volveu vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume em seu redor...

... Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranqüilas, mortas também... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 35)

A imaginação narrativa de Sá-Carneiro transmite aqui a sensação de um ser que vive em sonhos, em meio a fantasmáticas do seu desejo reprimido. Lúcio, ao descrever a performance da Americana, busca levar juntamente com ele a um transe iniciático o que faz da relação com o outro a própria comunhão com aquilo que é duplicado. O relato apresenta grande poder visual e sensitivo. Para Fátima Gomes,

Nesta orgia, o fogo é sexualizado, penetra na água, possui-a, mas é possuído pela “fera nua”, de cabelos cor de fogo. Nesta encenação fantástica de luxúria, o fogo é fálico, possui e é possuído pela bailarina e, por fim, possui a água, que “se volveu vermelha de brasas”, quando a bailarina em fogo nela mergulhou. A imagem final da bailarina flutuando nas águas “tranquilas, mortas também” reenvia-nos para o isomorfismo da água e da morte, mas com uma particularidade importante que é introduzida pela ação do fogo.

Este “fogo bêbado”, que se impõe tão vivamente como um fogo sexual, transfigura-se no fogo purificador que sacrifica, “numa ara misteriosa”, a bailarina que “serpenteava” tentadoramente: o fogo purificador consome, simbolicamente, a bailarina, que é recebida pelo outro elemento purificador, a água. Esta “orgia do Fogo”,

sensual e provocadora, mais uma vez exalta, a virtude dos valores espirituais que a caracterizam (GOMES, 2006, p.185).

O Fogo é o meio de ascensão para esse mundo de transcendências é sinônimo de superioridade e distinção, como se verifica, por exemplo no seguinte trecho: “Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.37).

Logo, o fogo em Mário de Sá-Carneiro não serve tanto para expressar o calor da paixão ou a combustão do amplexo carnal, mas precisamente, o ideal amoroso da fusão. Assim, por diversas vezes desenvolve, nas suas narrativas ou nos poemas, a idéia de um encontro entre dois amantes que de tão perfeito os unisse numa só alma. Esta comunhão total só seria possível através duma fusão (mais uma vez a metáfora do fogo está implícita) volatilizante e purificadora.

3.4 – A relação Ricardo/Lúcio como alegoria do amor (Eros) platônico

Apresentados por Gervásio, Lúcio e Ricardo logo se identificaram pelo gosto literário e estilo de vida muito parecidos. Ambos eram artistas, não trabalhavam, não tinham família, frequentavam os mesmos lugares, divertiam-se com as mesmas coisas. Seguiam o ideal de *dandy* tal como exposto anteriormente. Ricardo assim se descreve sua versão de um cotidiano que fuja de padrões convencionais:

Dentro da vida prática também nunca me figurei. Até hoje, aos vinte e sete anos, não consegui ainda ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso... E nem mesmo cheguei a entrar nunca na vida, na simples Vida com V grande – se prefere. É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dívida, uma nódoa – que todos consideram e que no entanto em parte alguma é admitido (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.25).

A vida de Ricardo era feita de incoerências e a maior delas fica explícita quando ele declara seu desejo de ser mulher:

E lembra-me um desejo perdido de ser mulher _ ao menos para isto: para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas,

muito brancas, e escoarem-se, frias, sob um lençol de linho...(SÁ-CARNEIRO, 1995. p.32)

Ricardo já demonstra em suas falas e reflexões uma consciência muito forte da androginia, da dualidade, do conflito original do ser humano. Assim, transmite a Lúcio suas inquietações e desejos ocultos, na tentativa de convencê-lo ao questionamento:

De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro – desse encontro que marcou o princípio da minha vida?

Ah! Sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.45)

Para Ricardo a vida só pode existir como arte, ou seja, num espaço utópico em que a ficção se encerra e onde seus desejos, sonhos e delírios podem concretizar-se:

Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis _são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorrem sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, quando elas nascem, já venham literalizadas... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.42).

A literatura é um palco de possibilidades, nela é possível minimizar a mediação entre sujeito e objeto, porque a palavra literalizada é capaz de tornar objeto uma sensação e um signo, numa nova sensação, tal como o erotismo dos corpos traz a sensação plena da reconstituição androgênica. Para Ricardo, então, o erótico é arte, e arte é sempre erótica, porque ambos são fonte de saciedade e plenitude:

A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir!

... forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo (SÁ-CARNEIRO, 1995. p.56).

Deixar-se possuir pelo Eros é promover a reintegração do corpo cindido com sua parte outra. Ricardo propõe que a união amorosa se estabeleça para que sua alma se integre com a alma do outro, num movimento de completude:

... assalta-me sempre um desejo violento de as morder na boca! Quantas vezes não retraí uma ânsia de beijar os lábios de minha mãe...

Entretanto estes desejos materiais _ ainda lhe não disse tudo _ não julgue que os sinto na minha carne; sinto-os na minha alma. Só com a minha alma poderia matar as minhas ânsias enternecidas. Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que advinho estimar – e assim satisfazer, isto é, retribuir as minhas amizades (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.59).

Em **A confissão de Lúcio**, Sá-Carneiro alegoriza, por meio dos pares Ricardo-Marta e Lúcio-Marta, o encontro entre ambos os sexos (masculino e feminino) no mesmo corpo. Procura ressaltar que o desejo ou a lembrança da androginia é inerente a todos nós e que a busca pelo outro é um movimento inato que quer se eternizar, embora só possa se concretizar por breves instantes na consumação da posse erótica do outro, seja essa posse entre homem e mulher ou entre seres do mesmo sexo. Assim, as personagens seguem um padrão descritivo de dualidade, como vimos na descrição feita por Lúcio de Gervásio, e agora na de Ricardo:

As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – feminilizado, eis a verdade – e, detalhe que mais me impressionou, a cor dos seus cabelos esbatera-se também. Era mesmo talvez desta última alteração que provinha, fundamentalmente, a diferença que eu notava na fisionomia do meu amigo – fisionomia que se tinha difundido (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.60).

As descrições dúbias e imprecisas aparecem desde o início da narrativa, mas após a festa da Americana tornam-se mais intensas e afetam também a própria estrutura do texto de Sá-Carneiro. A partir do momento em que as personagens Lúcio e Marta se encontram, arma-se uma cena que simula a passagem do narrador e o do leitor por um portal capaz de leva-los a um mundo irreal, mas contraditoriamente instalado na realidade, mundo intervalar, onde tudo pode acontecer. É o que nos parece revelar este trecho:

Cheguei. Um criado estilizado conduziu-me a uma grande sala escura, pesada, ainda que jorros de luz a iluminassem. Ao entrar, com efeito, nessa sala resplandecente, eu tive a sensação que sofreremos se, vindos do sol, penetramos numa casa imersa em penumbra.

Fui pouco a pouco distinguindo os objetos... E, de súbito, sem saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado em um sofá, conversando com o poeta e a sua companheira... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.60).

Após essa entrada num mundo de possibilidades questionáveis, mas ilimitadas, a novela passa a revelar seu propósito de estabelecer entre as três personagens centrais, Lúcio, Marta e Ricardo a uma alegorização do mito do andrógino, tal como proposta por Platão em **O Banquete**. Lúcio passa a ser testado, intuído, levado a participar de situações que o levem a tornar-se consciente de sua androginia.

Ricardo é o deflagrador desse processo e oferece, a Lúcio e ao leitor durante toda a narrativa, questionamentos e situações destinadas a despertar a metamorfose para o efetivo encontro entre autor e leitor, narrados necessária para o efetivo encontro entre autor e leitor, narrador e personagem, Lúcio e Marta, Lúcio e Ricardo, enfim, entre o Eu e seu Outro plenificador, entre ficção e realidade:

Na manhã seguinte ao acordar, lembrei-me de que o poeta me dissera esta estranha coisa:

_ Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi a tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu ultimo verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... Ah! Não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, foi uma sensação de orgulho. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.81).

No mesmo momento em que Ricardo não consegue ver seu reflexo no espelho, Lúcio e Marta encontravam-se para viver mais uma de suas tardes de encontro amoroso. O toque, o cheiro, o prazer vindo do erotismo dos corpos faz com que Lúcio se sinta saciado.

A alegorização que figura o encontro entre Ricardo/Marta, Marta/Lúcio e Ricardo/Lúcio remete-no às três situações de Androginia original, tal como exposta por Platão e já discutida no capítulo um desse trabalho.

Mário de Sá-Carneiro coloca em Ricardo/Marta a formação do andrógino original de Platão, em Marta/Lúcio a metáfora da cisão, e Ricardo/Lúcio o encontro das “partes” que se reconstituem por meio do encontro erótico. O amor (Eros) aparece aqui então como meio, intermediário dessa recomposição alegórica. Nota-se a alegoria aqui é entendida como expressão de uma idéia através de uma imagem, um quadro, um ser vivo. Metáfora expandida com significado diverso daquele diretamente enunciado.

Sá-Carneiro utiliza então tanto a alegoria para pôr em concreto sua noção de Eros e de Androginia. Essa noção remete a **O Banquete** de Platão, mas com a diferença de que o Eros em Sá Carneiro não expressa a procura ativa do androginato, mas o desejo de consciência desse androginato original. O que segundo Fátima Gomes é um:

[...] regresso ao estado de indiferenciação própria da infância, anterior à consciência (a “queda” adâmica, à escala do indivíduo). Daí a diversificação dos gêneros(...), no fundo, um meio de anular a diferenciação sexual. Dá também a proliferação, a par da imagem da mulher voraz, de mulheres “neutralizadas”, mulheres cuja identificação sexual não se evidencia: são as amas, a real e as imaginárias; são as bailarinas anônimas, marcadas pela ambigüidade da descrição física, descrição que, neste caso, nos pode fazer entrever o hermafroditismo de algumas estátuas gregas de sexualidade ambígua; ou então, são as amantes que são só voz, amantes de “carne inexistente”. O mito do andrógino, a fusão ou indivisão inicial do feminino e do masculino, revela-se na obra de Sá-Carneiro pelo desejo de regresso a um estado indiferenciação uterino e sintetiza-se no complexo da “criança eterna” (2006, p.39).

A descrição das três bailarinas de **A confissão de Lúcio** é exemplo disto: a primeira tinha as “pernas talhadas em aurora”; a segunda “tinha o tipo característico da adolescente pervertida” e as suas pernas eram “escalavradas de músculos, de durezas- masculinamente”; e a terceira evocava “misticismos” e morte. As três simbolizam, na ambigüidade de sua indiferenciação genérica e sexual o encontro entre os grandes momentos da vida humana: *começo* (aurora), *meio* (adolescência pervertida e a maturidade muscular e densa) e fim (misticismos e morte).

O desejo de “regresso ao útero” e o “complexo da criança eterna” são ícones dessa mutilação que o nascer impõe, ao provocar a separação da constituição esférica e integrante que é a relação mãe e filho na gestação.

Essa falta original para Sá-Carneiro é tão extremada que leva todo ser humano a buscar por anulá-la. Daí nossa intensa insatisfação, que só alcança saciedade por breves momentos: na relação erótica e no movimento voluptuoso e integrador da arte. Principalmente na literatura que é o lugar onde a palavra tem a pretensão de eliminar o caráter mediador de todo signo, capaz de promover a comunhão e o contato da multiplicidade sensível com a unidade do ser.

A obra de Sá-Carneiro constrói, ou melhor, desconstrói essa mediação ao dar plasticidade sinestésica a suas descrições. Cria encontros verbais que transformam os objetos e seres não em imagens, mas em pura sensação. Expressões como *Prazer arrepiado, vago calafrio de beleza, poema de bronze, beijos úmidos, água translúcida, cores ululantes, aroma denso de crime, vício platinado, carne esplendida de sol* são junções que nos permitem encapsular a multiplicidade sensacionista do real na casca de noz do verbo sintetizador.

A narrativa é amplamente permeada de sinestesias em movimentos simultâneos que conduzem o leitor a vivenciar o conflito, o desejo, a dúvida, o medo, o amor, a angústia e todas as sensações que o narrador relata ter sentido. Permite, assim, que o leitor possa entender o relato que o próprio narrador nunca entendeu, lavando o ir muito além do que o texto diz, passado pela transformação proporcionada pela exacerbação dos sentidos, que Lúcio, no final, reprime e recusa ao se revelar incapaz de reconhecer seu duplo original no par andrógino Ricardo/Marta.

Na fala da Americana, a experiência física da sensação é comparável ao prazer que provém do sexo,

Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – mas de desejos espiritualizados de beleza – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas na água de um regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes elétricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar! (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.24).

A adjetivação impressionista do trecho acima caracteriza um estilo, em que a figura dominante é a sinestesia. Para que multiplicidade do instante seja encapsulada, o autor utiliza cores e efeitos tonais, também uma espécie de pontilhismo verbal em que substantivos e adjetivos fragmentam o real, fazendo dela um complexo imaginativos em que realidades diferentes se conjugam e o concreto e o abstrato se fundem sensacionisticamente.

A própria narrativa em **A confissão de Lúcio** é, como já dissemos, duplicada, e suas personagens cindidas conscientes dessa divisão das personagens. Alguns conscientes dessa duplicidade inerente a todo ser humano, como Ricardo/Marta e outros inconscientes como Lúcio. Uma personagem que se torna ponto de discórdia entre a mensagem que Ricardo pretende passar a Lúcio, que é Sérgio Warginsky.

Sérgio permeia a narrativa de Lúcio como um incômodo constante todo vez que citado,

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sérgio Warginsky. Alto e elançado, o seu corpo evocava o de Gervásio Vila-Nova, que, há pouco, brutalmente se suicidara, arremessando-se para debaixo de um comboio. Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar — os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. Os seus olhos de penumbra áurea, nunca os despregava de Marta — devia-me lembrar mais tarde. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta. (Esta sensação bizarra, aliás, só depois é que eu reconheci que a tivera. Durante este período, pensamentos alguns destrambelhados me vararam o espírito) (...)

Sérgio tinha uma voz formosíssima — sonora, vibrante, esbraseada. Com a predisposição dos russos para as línguas estrangeiras, fazendo um pequeno esforço, pronunciava o português sem o mais ligeiro acento. Por isso Ricardo se aprazia muito em lhe mandar ler os seus poemas que, vibrados por aquela garganta adamantina, se sonorizavam em auréola.

De resto era evidente que o poeta dedicava uma grande simpatia ao russo. A mim, pelo contrário, Warginsky só me irritava — sobretudo talvez pela sua beleza excessiva —, chegando eu a não poder retrain certas impaciências quando ele se me dirigia (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.62).

Lúcio demonstra aqui certa inveja, despeito e ciúme de Sérgio, por ser tão belo e por ele ter a atenção e o carinho de Ricardo. A beleza de Sérgio provoca desejo: desejo do belo que para Platão e para Sá-Carneiro, constitui uma mediação

com o Bem, porque o belo atrai o desejo amoroso. Isso porque o belo é a única ideia cuja apreensão não é puramente intelectual, mas acessível, sobretudo, aos sentidos.

Lúcio ao concluir que Sérgio também é amante de Marta e que supostamente Ricardo sabe de todas essas “traições”, afasta-se numa tentativa de negar toda relação que mantiveram através de Marta. Sérgio passa a ser um quarto elemento que reforça e obriga Ricardo a mostrar a união original já que Lúcio se recusa a despertar. O conflito entre a consciência e inconsciência é finalizado com a entrada de Sergio e obriga Ricardo a deflagrar sua proposta de possuir os amigos a quem ele dedicava ternuras e afetos através de Marta. Não só a Lúcio, mas todos a quem ele desejasse.

O texto de Sá-Carneiro apresenta uma construção da Alegoria do Eros Platônico para dizer que o erótico além de recompor por breves momentos a unidade perdida no nascimento é também um movimento da arte. Que a arte como expressão sensorial é também construção erótica impulsionada pelo desejo.

Considerações finais

Ao longo de nossa análise, pudemos constatar que, Mário de Sá-Carneiro elaborou em **A Confissão de Lúcio** uma alegoria do amor Platônico utilizando o conceito de duplicidade inerente a todo ser humano e presente no mito do andrógino.

Notamos que vários estudos já abordaram a novela de Sá-Carneiro como exemplo do duplo na literatura, mas sem se deter nesta alegorização do amor (Eros) como mediador entre essa duplicidade que abrange as personagens e também o texto carneiriano.

Nossa análise expôs como essa construção faz parte de um projeto estético preconizado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro denominado sensacionismo ou estética da sensação, já que para Sá-Carneiro o fundamento de toda arte é aproximar o leitor do texto por meio da construção de sinestésias destinadas a sensibilizar a palavra e, assim, eliminar a mediação entre sujeito e objeto.

A obra do autor é polissêmica já a partir de sua estrutura, no qual encontramos aspectos do gênero lírico, dada a predominância de traços característicos da expressão poética, mesmo em suas narrativas.

Na elaboração da alegoria, do amor pelo duplo, Sá-Carneiro, transporta o conceito de androginia para as personagens centrais da narrativa por meio dos pares Ricardo-Marta e Lúcio-Marta, e procura ressaltar que o desejo ou a lembrança da androginia é inerente a todos nós e que a busca pelo outro é um movimento inato, que quer se eternizar, embora só possa se concretizar por breves instantes na consumação da posse erótica do outro, seja essa posse entre homem e mulher ou entre seres do mesmo sexo.

A mesma sensação de saciedade promovido por Eros na relação amorosa é apreciado como movimento da arte. Constatamos que na proposta de Sá-Carneiro a estética da sensação é promovida também pelo erótico, por levar o observador/leitor a experienciar a atenuação mediadora da palavra, o que provoca um quase identificação do objeto contemplado com o signo.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Fiorella Ornellas de. **Do duplo à abjeção**: uma leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássica e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP-SP, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BERNADINELLI, Cleonice. **Mário de Sá-Carneiro**. Rio de Janeiro: Agir editora, 2005.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Mário de Sá-Carneiro: aqueloutro. **Coloquio de Letras**, Lisboa, n. 117-118, 1990.

CARPINTEIRO, Maria das Graças. **A novela Poética de Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Tipografia Albano Tomás dos Anjos, 1960.

CASTEX, François. Mário de Sá-Carneiro e a Gênese da Amizade. Liv. Almedina, Coimbra, 1971.

CORSO, Josiele Kaminski. **No limiar do outro, o Eu** – a temática do duplo em O Homem Duplicado de José Saramago. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

ELIADE, Mircea. **O Reencontro com o Sagrado**. Ed. Nova Acrópole, Lisboa, 1993.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____ **História da sexualidade II: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1990. Vol XVII.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GALHOZ, Maria Aliete. **Mário de Sá-Carneiro.** Lisboa: Editorial Presença, 1963.

GOMES, Fátima Inácio. **O imaginário sexual na obra de Mário de Sá- Carneiro.** Lisboa: Imprensa Oficial, 2006.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JUNG, Emma. **Animus e Anima.** São Paulo: Cultrix. 1995.

LAMAS, Berenice Sica. **O Duplo em Lygia Fagundes Telles: um Estudo em Literatura e Psicologia.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LANCASTRE, Maria José. **O esfinge gorda: para uma reconstrução do auto-retrato de Mário de Sá-Carneiro através de sua poesia.** In: _____. O eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro. Lisboa: Quatzal Editores, 1992.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEITE M. Chiappini, Lígia. 1991. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática.

LUHMANN, Niklas. **O Amor como Paixão.** Para a Codificação da Intimidade. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

MACEDO, Dion Davi. **Do elogio à verdade.** Um estudo sobre a noção de Eros como intermediário no Banquete de Platão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

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

MENON, Maurício César. **A Questão do Duplo em Duas Narrativas Brasileiras**. In: *CELLI* – Colóquio de estudos lingüísticos e literários. Maringá, 2009.

MOISES, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1980.

MORIN, Edgar. 1988. **O homem e a morte**. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa-América.

MUCCI, Latuf Isaias. **O Jogo Espetacular do Duplo**. In: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso. Ano 3 – N° 4, Janeiro a Junho, Três Corações: Unincor, 2006.

PAIXÃO, Fernando. **Narciso em Sacrifício**. São Paulo: Ateliê, 2003.

PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa**. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**: volume único. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PIEIDADE, Ana Nascimento. **A questão estética em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

RÉGIO, José. **Ensaio de interpretação crítica**. 2 ed. Porto: Brasilia editora, 1980.

RÉGIO, José. **O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro**. In: _____. Ensaio de interpretação crítica. 2 ed. Porto: Brasilia Editora, 1980.

ROCHA, Clara. Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo. **Colóquio-Letras**, Lisboa, 1990.

ROCHA, Clara. **O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Cartas a Fernando Pessoa**. Lisboa: Edições Ática, 1979.

SANTOS, Adilson. **Um périplo pelo território do duplo**. In: Revista Investigações. Vol. 22, nº 1, UFPE, 2009.

SOUZA, Ivete Vidigoi. **O “Eu” Através do Espelho**. Trabalho de Aproveitamento do Curso de Especialização em Literatura da Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Centro de estudos portugueses. Semana de estudos Sá-Carneiro. **80 anos de Dispersão e de A confissão de Lúcio**. Belo Horizonte, 1994.

WOLL, Dieter. **Realidade e idealidade na lírica de Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Imprensa universitária. Editorial Estampa, 1994.