



ISPA | Instituto Superior de Psicologia Aplicada

O Eu e o Outro:
**CONSIDERAÇÕES SOBRE O DUPLO
N'A CONFISSÃO DE LÚCIO DE
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

PATRÍCIA A. ALVES LOURENÇO

Orientador de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR FREDERICO PEREIRA

Coordenador do Seminário de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR FREDERICO PEREIRA

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Professor Doutor Frederico Pereira, cuja orientação tornou este trabalho possível. Mais do que isso, quero agradecer-lhe por ter tornado o seu (e em parte *nosso*, também) Seminário de Dissertação numa *janela de liberdade* que se abre – num movimento contínuo e não-acabado – para o livre pensamento, para a audácia de expor ideias que não tenham de limitar-se a reiterar *pensamentos-já-pensados* e para realizar monografias sobre temas que nos apaixonam, que nos fazem sentir de forma mais intensa, mais veemente e, quiçá, até excessiva... Mas que, sobretudo, nos impelem para a *vida* com o magnetismo que só as grandes paixões possuem.

De seguida gostaria de agradecer à Mestre Carla Roque e Cunha por diversas razões. Primeiro, pela paixão partilhada por Mário de Sá-Carneiro, infelizmente não tão comum quanto desejaria. Em segundo, pela disponibilidade para conversar e trocar pontos de vista sobre o autor em estudo. E, claro, pelas longas conversas que souberam a breves instantes.

Agradeço aos meus pais pelo apoio e paciência que demonstraram e, claro, pela possibilidade de concretizar este trabalho. E, ao Tomás, pelo apoio, força e motivação que me ajudaram a nunca desistir. Pela disponibilidade para ouvir as minhas ideias e dúvidas mesmo quando não era possível fazer a distinção entre ambas (o que foi a maior parte do tempo) e ajudar-me a pensar sobre elas. Por ter passado dois anos a ouvir-me falar sobre Mário de Sá-Carneiro e ainda se ter revelado disponível para fazer a revisão do texto.

RESUMO

O presente artigo deriva do meu estudo prévio *Entre Narciso e Mário de Sá-Carneiro: Deambulações em torno de um outro narcisismo* e pretende constituir uma síntese sobre o estudo do duplo na obra *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro. O duplo, tema central e recorrente da obra deste autor, surge relacionado com a temática da identidade e será relacionado com o mito de Narciso e o narcisismo. Os textos *The Uncanny*, de Freud, *Don Juan et le double*, de Otto Rank e *Narcissisme de Vie, Narcissisme de Mort*, de André Green, permitirão fazer esta articulação.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro, duplo, narcisismo.

ABSTRACT

This article derives from my previous study *Among Narciso and Mário de Sá-Carneiro: Notes on another narcissism* and intended to be a summary concerning the study of the double in the work *Lúcio's Confession*, of Mário de Sá-Carneiro. The double, central and recurring subject in this author's work, is related to the theme of identity and will be linked to the myth of Narcissus and narcissism. The link will be established through Freud's *The Uncanny*, Otto Rank's *Don Juan and the double* and André Green's *Narcissism on Life and Death*.

Key-words: Mário de Sá-Carneiro, double, narcissism.

ÍNDICE

1. Mário de Sá-Carneiro entre o Eu e o Outro: Considerações iniciais	1
2. O Duplo e o Narcisismo na Psicanálise e na Literatura	2
3. Mário de Sá-Carneiro e os Outros: O Duplo n'A <i>Confissão de Lúcio</i>	9
4. Matemática de Narciso: O jogo do desdobramento na Psicanálise	21
5. Considerações finais	22
6. Referências	25

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO ENTRE O *EU* E O *OUTRO*: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[...] A luz total era uma projecção da própria luz – em outra luz, seguramente, mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo. Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos. E não receio avançar muito afirmando que ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tacto. Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso nós deixaríamos de a ver. E depois – eis o bizarro, o mais esplêndido – nós respirávamos o estranho fluido. (CL¹, p.29).

Esta é a história de uma viagem pelos caminhos onde as palavras se encontram com as mãos e os olhos de quem lê. E sobre o momento erótico da fusão entre as páginas onde se tece o texto e a pele sequiosa do leitor, donde resulta a concepção das infinitas leituras que se constroem em torno de uma mesma obra. Este ensaio é fruto de um desses encontros.

Mário de Sá-Carneiro, temporalmente situado no Primeiro Modernismo Português e considerado o “Mestre” deste movimento², foi ele próprio um reinventor de Narciso, recriando o mito no mortífero elemento aquático da sua ficção. Nascido a 19 de Maio de 1890, numa época de cruzamento entre as retaguardas e as vanguardas estéticas³, entre o Decadentismo e o Simbolismo finisseculares e o Modernismo e o Futurismo, parece assumir-se como herdeiro das primeiras e discípulo das segundas, não se situando consensualmente numa escola única e em tempo nenhum⁴. Interessava-lhe apenas a Literatura. A Literatura em geral e *a sua* em particular. Foi autor de novelas, poemas e algumas peças. Nascido em Lisboa, depressa se terá cansado da terra pátria e, qual herói épico, partiu à procura das terras da interioridade, dos oceanos do *eu* e dos *outros*. “Doente-de-Novo”⁵, Paris foi o seu local de

¹ Como o presente artigo consiste num estudo d’*A Confissão de Lúcio*, todas as transcrições da obra aqui mencionadas serão indicadas com as iniciais CL e o número da página a que referem. A referência completa da obra constará da lista de Referências e poderá ser encontrada no final do artigo.

² Foi deste modo que José Régio se referiu a Mário de Sá-Carneiro na sua tese de licenciatura intitulada *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa* (1925): “São estas [*Orpheu, Portugal Futurista, Contemporânea, Athena*] as revistas em que melhor ou pior se tem afirmado o Modernismo português. *E é nelas também que nos aparece o nome do Mestre – Mário de Sá-Carneiro*” (cit. por Lisboa, 1990, p.215). Em 1941 a tese de José Régio viria a ser editada pela Editorial Inquérito, com o título *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*.

³ A este propósito, José Augusto Seabra (1990) refere que “dividido entre o decadentismo-simbolismo e o modernismo, entre as retaguardas e as vanguardas estéticas do início deste século, numa palavra, entre o mundo passado e a vir, ele [Mário de Sá-Carneiro] falhava assim o próprio presente, desintegrando-se numa *dispersão* do ser no tempo” (p.5).

⁴ Também Carla Roque e Cunha (1996) não foi indiferente ao carácter híbrido das produções do poeta: “A obra de Mário de Sá-Carneiro assume-se como uma síntese de várias poéticas. Nenhuma designação estereotipada e perfeitamente estanque lhe pode assentar, pois ela constitui-se como uma amálgama – no que reúne de Sensacionismo, Interseccionismo e até Romantismo” (p.7).

⁵ Esta expressão foi usada por Sá-Carneiro no poema “Além-Tédio”: “E doente-de-Novo, fui-me Deus” (“Além-Tédio”, 1913, in *Poemas Completos*, 2001b, p.42).

eleição. Atraído pela efervescência da cidade, que fervilhava com as obras de Rimbaud, Apollinaire, Marinetti e Picasso. De Paris passou a corresponder-se de forma sistemática com Fernando Pessoa, o seu “amigo de alma”⁶, relatando as novidades literárias e artísticas que ia conhecendo.

Tendo sido um dos precursores – ou talvez o grande precursor – dos movimentos de vanguarda em Portugal, raramente se lhe atribui esse mérito. Indeadidamente, na nossa opinião. Não obstante, a sua Obra, imbuída de um magnetismo impar, fascina e seduz. Solar, a luz que dela emana ameaça ferir-nos os olhos sem que, contudo, consigamos desviar o olhar. E, qual crianças a tentar fixar o astro-rei, ofuscados pela luz, tudo o que conseguimos captar são sombras, formas, tonalidades. Esta luz imensa, do mesmo modo que seduz também nos inquieta. Neste mundo nada é unívoco e todas as formas e sombras são presididas pelo *mistério*.

Além da luz, neste autor encontramos outra imagem fundamental: *o espelho*. A obra parece *espelhar* a vida. Sublinho espelhar porque tudo se passa num jogo especular: o autor, perdido em si mesmo “como se fosse labirinto”, procura-se na e pela escrita onde, através do espelho das palavras quer descobrir o *outro*. Mas, tal como Narciso, o espelho – ao invés do encontro – trouxe a impossibilidade de se reunir a esse outro que é um *outro-de-si*.

Foram quatro os temas que, no estudo prévio da Obra de Sá-Carneiro, continuamente se repetiram e me conduziram ao mito de Narciso: o duplo, o feminino, a circulação do desejo e, por fim, o triunfo tanático. Neste artigo irei debruçar-me sobre o primeiro – *o duplo*.

O DUPLO E O NARCISISMO NA PSICÁLISE E NA LITERATURA

A relação entre o duplo e o narcisismo foi desde cedo notada na Psicanálise. Impossível ser de outro modo ou não fosse o objecto da Psicanálise a psique humana e o duplo uma figura desde os tempos primitivos a ela inerente. O Romantismo Alemão trouxe um florescimento do tema do duplo e, curiosamente ou não, mais ou menos em simultâneo, também a Psicanálise surgiu com a proposta de um desdobramento da consciência, isto é, o inconsciente como o seu duplo sombrio, capaz de perseguir o lado consciente do sujeito através da produção de sonhos, de actos falhados e de sintomas.

⁶ Esta expressão foi usada por Maria José Lancastre (1984) para o título da edição italiana das cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa.

O duplo constitui uma representação do ego capaz de assumir formas várias: sombra, reflexo, retrato, sócia ou gémeo. Estas representações, que se encontram presentes no animismo primitivo como extensão narcísica, começaram por representar uma garantia de imortalidade mas, posteriormente, acabaram por tornar-se um prenúncio de morte, uma instância crítica e até perseguidora. Alguns poetas conseguiram, através da representação do duplo, exprimir a ameaça que a morte representa para um ego que por ela sente a sua vida ameaçada. Hoffmann alude a este tema em quase todas as suas obras e, em algumas das mais importantes, é mesmo o tema dominante. Alguns exemplos de autores fiéis a esta temática foram Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Alfred de Musset, Fiodor Dostoievsky, Oscar Wilde e Gérard de Nerval.

Foi Otto Rank quem primeiro começou por estudar a representação do duplo na Psicanálise. Essa análise, publicada em 1914⁷, incide sobretudo em duas vertentes: uma antropológica e outra psicopatológica. De acordo com a perspectiva antropológica, o duplo aparece omnipresente enquanto representação da alma e como garantia de sobrevivência. Permite, de igual modo, compreender o sacrifício, a incorporação canibalística do filho pelo pai, na medida em que o filho projectou nele a imagem ou sombra do pai. O duplo está, ainda, na origem dos tabus e o autor nota a evolução entre a reivindicação narcísica de imortalidade e aceitação da continuidade genésica dos pais pelas crianças, o que está na origem do totemismo.

A perspectiva psicopatológica é, por sua vez, abordada a partir de determinadas obras e da personalidade singular dos seus autores. Deste modo, os escritores em cujas obras o duplo se manifesta revelam diversos pontos de união. Primeiro, todos eles apresentam aquilo que ele designou como “um certo estado patológico da personalidade” que parece estar além da personalidade neurótica que comumente se admite existir em cada artista. Além de padecerem de doenças do foro nervoso, também consumiam de forma entusiasta substâncias capazes de produzir alterações da consciência: bebidas e estupefacientes. Esta predisposição psicológica para os problemas nervosos e mentais parece ter originado, nestes escritores, um interesse e focalização invulgarmente fortes em si mesmos, permanecendo concentrados nos seus sentimentos e angústias. Daqui decorre uma determinada forma de estar na vida e no

⁷ Existem duas versões ligeiramente diferentes do trabalho de Otto Rank sobre o duplo: a versão original, *Der Doppelgänger*, publicada em 1914 na revista *Imago* e editada posteriormente em 1925 pela Psychoanalytischer Verlag, e uma outra edição em língua francesa, *Don Juan: Une étude sur le Double*, publicada pela Denoel em 1932, na qual o autor procedeu a algumas alterações face ao texto original, de forma a adaptá-lo a um outro estudo, igualmente publicado pela primeira vez na *Imago*, em 1922, denominado *Die Don Juan Gestalt*. O texto consultado para o presente estudo é referente à edição de 1932.

mundo onde o amor parece impossível, o que acaba por potenciar esta disposição introspectiva relativamente ao próprio eu.

Todavia, acrescenta o autor que a personalidade do escritor não é suficiente para compreender porque é que o escritor optou por representar a problemática do duplo nas suas criações. Importa também perceber o que, a um nível antropológico, está na origem desta representação e que talvez seja a razão que permite explicar a harmonia existente entre o escritor e o leitor, mesmo quando tal motivo se revela tão inquietante para quem lê.

O motivo do duplo, independentemente da forma como se apresenta, assume-se como principalmente relacionado com a alma e a morte não sendo, na sua origem, estranho à temática do narcisismo. As mitologias segundo as quais o mundo seria uma criação auto-contemplativa de um deus ao espelho, assim como as produções literárias onde o problema da morte e o narcisismo (mais ou menos dissimulado) parecem surgir lado a lado, apontam para a importância desta relação.

Esta disposição amorosa pelo próprio Eu só é possível porque, ao mesmo tempo, os sentimentos de defesa encontram uma saída no ódio e na crença do Duplo. O Narciso encontra-se numa situação equívoca defronte do seu próprio Eu. Ele ama-se, mas sente uma revolta contra este amor exclusivo. Esta revolta manifesta-se sob duas formas, em primeiro com medo e desgosto do próprio reflexo o vemos no herói fictício do romance que lê Dorian Gray e na maior parte dos heróis de Jean-Paul; depois, pela perda da sombra ou da imagem. Mas neste caso, como o mostram os relatos de numerosas perseguições, o reflexo ou a imagem não se perdem completamente, mas, pelo contrário, estas imagens tornam-se mais fortes, mais pessoais, mais poderosas, o que prova precisamente o interesse exagerado pelo próprio Eu. Assim a contradição aparente explica-se quando se vê que a perda da sombra ou da imagem pode ser representada como uma perseguição, uma luta com esta sombra ou com esta imagem. (Rank, 1932/2005, p.58).

O duplo, que frequentemente se torna um elemento perseguidor, acaba por conduzir a personagem à qual se encontra ligado à loucura e, muito regularmente, ao suicídio. O que aqui está em causa, explica Rank, são ideias paranóicas de perseguição. Para isso o autor socorre-se da explicação apresentada por Freud: a predisposição narcísica que está na raiz da paranóia. Neste quadro encontramos a presença de manifestações de megalomania e uma focalização no ego do próprio sujeito ao invés de um investimento objectal. As obras literárias onde surge a loucura da perseguição despoletada pelo duplo (e aqui incluímos a obra de Sá-Carneiro) confirmam esta concepção de Freud, revelando que o principal perseguidor é, na verdade, o próprio ego do sujeito, outrora o mais amado e contra o qual se dirige agora a instância auto-censora.

O duplo também pode apresentar-se sob a forma de um irmão rival, contra o qual surgem sentimentos de raiva e até desejos de morte. Todavia, interpretar esta situação como resultado da rivalidade pelo amor da mesma mulher – a mãe – seria, na opinião de Otto Rank, uma

interpretação limitada. O duplo apresenta uma natureza subjectiva, não sendo mais do que a projecção do conflito psíquico do sujeito consigo mesmo. Neste sentido, a formação do duplo corresponde a um acto de libertação pelo qual se paga o preço do medo do reencontro. Todavia, para que esta problemática tenha lugar é necessário que exista uma disposição psicológica capaz de criar este conflito e a sua projecção.

Um dos aspectos que permite entender o sentimento persecutório associado ao duplo é o facto de, muitas vezes, este surgir associado a um forte sentimento de culpabilidade que leva o herói a não tomar sobre ele a responsabilidade de certas acções do seu eu e a atribuí-las a um outro eu, a um alter ego que parece surgir marcado pelo elemento demoníaco. As tendências e disposições sentidas como condenáveis e repreensíveis são separadas do ego e incorporadas neste duplo para que o herói possa continuar a sua existência sem demasiadas responsabilidades. Outras vezes, o duplo pode aparecer como um bom conselheiro ou pode assumir directamente o papel de consciência.

Freud, à semelhança de Rank, também não foi indiferente a esta temática e referiu-se a ela no seu artigo de 1919, *A Inquietante Estranheza* (1919/1981d). Aqui refere-se a um sentimento de inquietante estranheza que está ligado ao desde sempre conhecido e familiar, mas que despoleta sensações de inquietação e estranheza porque corresponde a um conteúdo recalcado que retorna.

Também a presença do duplo, isto é, o aparecimento de personagens que devido à sua aparência semelhante são sentidas como idênticas, permite despoletar esse sentimento de inquietante estranheza. Nestas personagens é comum a partilha de processos psíquicos, numa espécie de telepatia que permite que ambas compartilhem conhecimentos, sentimentos e experiências que pertenceriam não a si mas à outra. Este processo de identificação extrema, quer se trate de uma duplicação, de uma clivagem ou de uma substituição egóica, origina um retorno relativamente constante do mesmo, do idêntico e semelhante, quer pela repetição dos mesmos traços fisionómicos quer pela repetição dos mesmos pensamentos e comportamentos, o que poderia despoletar o tal sentimento de inquietante estranheza.

Citando o trabalho de Otto Rank, Freud alude ao significado de que o duplo se reveste: uma protecção contra a destruição do ego, capaz de sobrepor-se ao poder da morte. Posteriormente, a própria alma, com a sua natureza imortal, seria o primeiro duplo do corpo mortal. A criação desta duplicação constitui-se como uma defesa contra o aniquilamento e contra a angústia de morte. Na origem destas representações estaria o amor ilimitado por si mesmo, decorrente do narcisismo primário que domina a vida psíquica da criança. Todavia, ao superar esta fase, modifica-se o significado do duplo e a mensagem de que é portador –

com base na garantia do prosseguimento da vida, tornou-se o inquietante e ameaçador arauto da morte.

O duplo, explana Freud (1919/1981), não desaparece necessariamente em simultâneo com o narcisismo primário, pois é passível de evoluir e adquirir um novo conteúdo à luz dos estádios posteriores de desenvolvimento do ego. No ego começa gradualmente a desenvolver-se uma instância específica com funções de auto-observação e auto-censura. Esta instância censora é capaz de opor-se ao restante ego, tratando-o como um objecto. Esta capacidade auto-censora permite atribuir um novo conteúdo à velha representação do duplo, e parece estar presente nesta capacidade auto-crítica algo do já superado narcisismo dos tempos primitivos.

Todavia, além dos conteúdos inadequados e reprovados por este censor moral, podem ser incorporados outros conteúdos na figura do duplo. Aspirações, anseios, desejos: todas as inúmeras possibilidades não concretizadas do destino, das quais a fantasia não consegue desprender-se porque intimamente continua a desejá-las. E todas essas ambições do ego que não se realizaram em consequência de adversidades diversas, assim como todas as decisões tomadas contra a própria vontade individual e que oferecem a ilusão do livre arbítrio.

Finalizada a sua reflexão em torno do duplo, Freud (1919/1981d) concluiu que o sentimento de algo inquietantemente estranho a ele associado apenas pode derivar do facto de este ser uma construção referente a uma fase psíquica primitiva já superada, onde teve, todavia, um significado mais benigno. O duplo tornou-se numa imagem assustadora da mesma forma que os deuses, após a queda da religião a que pertenciam, se transformaram em demónios.

Apesar da relação entre o duplo e o narcisismo desde logo ter sido notada na Psicanálise, a primeira fonte a estabelecer de forma directa esta relação é a obra literária *As Metamorfoses*. Afinal, o duplo é o *outro* que Narciso contempla no espelho da água. Ovídio (cc.3-8/2006) enfatiza a natureza dual da história de Narciso, mais até do que a beleza à qual é imediatamente associado.

Narciso era filho do desejo violento do rio Céfiso pela ninfa Liríope – que este enlaçou na sua corrente e que, prisioneira das suas águas, violentou. Liríope, maravilhosamente bela, engravidou deste encontro e deu à luz uma criança também ela dotada de uma rara beleza, capaz desde o seu nascimento de ser amada pelas ninfas. Quando a sua mãe consultou o áugure Tirésias sobre a vida do seu filho, a resposta deste foi que ele viveria longos anos se não se conhecesse (“si se non nouerit”, v.348, p.144) deixando, assim, entrever o seu futuro.

Narciso possuía uma beleza tão ofuscante que jovens de ambos os sexos se enamoravam dele sem que, todavia, algum fosse capaz de despertar a sua atenção. Nem mesmo Eco – em quem Narciso encontrou a prefiguração do seu duplo no reflexo da água – foi capaz de comovê-lo.

Eco – aquela que não sabia mais do que devolver o som das palavras dos outros porque vítima do castigo de Juno⁸ – também se inflamou por ele. E se dura foi a sentença que vitimou Eco, mais cruel foi, contudo, o seu amor por Narciso. Eco por todo o lado seguia os seus passos sem perdê-lo de vista mas não podia, contudo, dirigir-lhe a palavra. Como havia, então, de fazer para que o jovem que nunca olhava para ninguém, lhe prestasse atenção? E quanto mais o observava, mais inflamada se sentia, mais desejava aproximar-se daquele ser de tamanha beleza e ser capaz de seduzi-lo com as suas palavras, como outrora fora possível. Agora, no entanto, a sua natureza dizia que não podia ser ela a primeira a falar. Não a proibia, apesar de tudo, de atender as palavras de Narciso e de enviar-lhe as suas, ainda que meras repetições.

Um dia, porém, surgiu-lhe a oportunidade. Perdera-se o jovem do seu grupo e perguntou: “Ei! Está aí alguém?” (v.380, p.147). “Alguém” (v.380, p.147), respondeu Eco, arrebatada. Oculta pelas árvores, ele não podia vê-la. E então, enganado pela ilusão de uma voz respondendo à sua, o jovem diz: “Vem cá! Encontramo-nos!” (v.386, p.147), aquilo por que tanto Eco ansiava dizer-lhe: “Encontramo-nos” (v.387, p.147). E, dito isto, avançou de braços abertos para o objecto do seu desejo. Quando a viu, Narciso fugiu horrorizado e disse-lhe: “Antes morrer que seres senhora de mim” (v.390, p.147). Eco, podendo apenas repetir as últimas sílabas das suas palavras, rejeitada, limitou-se a fugir para o bosque e a cobrir-se de folhagens para esconder o rubor provocado pela vergonha e, desde esse dia, habita os antros solitários. O seu amor alimentou-se da recusa e da decepção. A magreza franziu a sua pele, o seu corpo secou e murchou e a sua essência dissipou-se no ar. Nada mais lhe restou do que a voz e os ossos. A voz, essa permaneceu intacta e os ossos transformaram-se em pedra. Por esta razão deixou de ser vista, mas continua a habitar as florestas e montanhas. E é pelo som que se manifesta.

Assim como Eco, outros houve – ninfas e jovens – que se enamoraram de Narciso e que por ele foram igualmente desprezados. Então, uma das vítimas do seu orgulho fez um pedido:

⁸ Eco, quando tinha corpo e era livre para o uso da sua voz, foi castigada por Juno por ter sido cúmplice dos amores ilícitos de Júpiter com as ninfas. Eco reteve habilmente a deusa com os seus longos discursos, até que as ninfas se escondessem impedindo, assim, que Juno os surpreendesse. Quando esta se apercebeu, disse: “Ser-te-á reduzida a faculdade dessa língua pela qual fui enganada, e muito reduzido o uso da tua voz.” (Ovídio, cc. 3-8/2006, vv.366-367, p.147). E levou a cabo a sua punição de tal forma que Eco não pôde, desde aquele instante, usar a sua voz para outra coisa que não duplicar os sons e repetir as palavras ouvidas.

“Oxalá ame ele assim! Assim não alcance ele a quem ame!” (v.406, p.149). Pedido que foi ouvido e atendido por Némesis, deusa da Justiça.

O castigo foi levado a cabo numa tarde quente de Primavera. O jovem, fatigado pelo ardor da caça e pelo calor, foi atraído por uma fonte límpida de águas brilhantes e argêntas, onde nem os animais ousavam beber. Mas, no momento em que ia saciar a sua sede, foi acometido por uma sede de outro tipo (“Dumque sitim sedere cupit, sitis altera creuit” v.415, p.148). Inclinado enquanto bebia, seduzido por uma imagem de grande beleza, apaixonou-se por ela – esse reflexo sem matéria preso a um corpo que mais não era do que engano – e, assim, encontrou substância naquilo que era apenas sombra.

Deparamo-nos, então, com a vertigem de um amor sem outro objecto além da miragem, da ilusão dos sentidos. Extasiado perante si-mesmo, imóvel, sem outra coisa poder fixar, ele contemplava e desejava esse outro ser que não mais era do que ele mesmo. Os elogios que tecia, era ele mesmo o seu autor. A paixão que sentia, era ele quem a inspirava. Ele era o alimento do fogo que o iluminava. E é então que assistimos a uma cena erótica entre o jovem e o seu duplo – o seu reflexo – toda tecida de impossíveis abraços, beijos vãos e toques iludidos na água enganadora. E porque também pode existir arrebatamento no desejo de possuir um não-objecto – reflexo do engano dos sentidos – quanto mais tenta cingir esse outro ser e esse outro tenta abraçá-lo sem que se consigam tocar, mais essa impossibilidade excita a sua cobiça. Mas o objecto do seu desejo – mera aparência fugidia – não existe. Não mais é do que uma sombra sem substância: o reflexo da *sua* imagem. É com ele que a sombra se parece, com ele permanecerá e também a sua partida a dissipará, se tiver coragem para partir. Por fim, após continuar a contemplar a imagem desse *outro* durante algum tempo, chega o momento da compreensão e Narciso percebe que está num mundo de ilusões, apenas.

Assim como os olhos, também a boca e a pele são órgãos por excelência do contacto amoroso. E, se no momento da “compreensão” desse *outro* ainda existia a ilusão de ficar eternamente contemplando a figura idealizada, depressa se deu conta que essa “ténue camada de água” seria um obstáculo intransponível, que sempre frustraria a pele sequiosa de contactos e a boca ávida de beijos impossíveis. Por isso – porque impossível a eterna contemplação dessa imagem ideal sabendo que nunca a poderá atingir – aceita a morte como a única possibilidade porque único lenitivo para a sua dor. Mas até nesse instante, no momento em que as suas lágrimas perturbam a água, outra revelação não poderia ser mais cruel: percebe, então, que a imagem amada – agora indistinta – pode desaparecer. E desta forma, olhando a sua imagem, foi consumido pelo fogo secreto que o atormentava e perdeu todo o vigor pelo qual, outrora, Eco se enamorara. A este desfecho acrescenta Ovídio que até no Inferno

Narciso continuou a contemplar-se no Estígio. E, quando as ninfas – cujos lamentos são repetidos por Eco – prepararam a sua pilha funerária, no lugar do seu corpo encontraram uma bela flor de pétalas brancas rodeando um coração amarelo-alaranjado.

Rapidamente Narciso tomou consciência da sua natureza dual: primeiro através do seu nome, Narciso, que é apenas uma outra forma do nome da sua mãe, Liríope (a flor do Lírio)⁹; em segundo lugar, através da voz de Eco, duplo da sua própria voz¹⁰; e finalmente através do reflexo da sua imagem, que reconheceu como um *outro* perfeito e por quem se perdeu de amores.

Ora, à semelhança de Narciso, também Sá-Carneiro não se reconhecia no *outro* que respondia de dentro do espelho, sabendo que ser apenas aquele não lhe bastava, que outros havia dentro do espelho, habitando-o intimamente. Outros de si que, na demanda identitária que o conduzia, não podia ignorar. Por isso, tornou os seus *alter egos* em personagens da sua ficção e a sua ficção no seu mundo dentro do espelho. E aí, recorrendo à figura do duplo, encenou a problemática do *eu* e do *outro*.

O EU E OS OUTROS: O DUPLO N'A CONFISSÃO DE LÚCIO

Seja através do jogo do desdobramento ou do jogo de identificações, a presença do duplo surge habitualmente no início das narrativas, intensificando-se até ao ponto onde a existência destas figuras espectrais assume o controlo da trama, conduzindo ao único desfecho possível: a loucura, frequentemente seguida da morte do protagonista.

A Confissão de Lúcio (1913), obra escolhida para palco deste estudo sobre o duplo, afigura-se exemplar sob múltiplas perspectivas. Em primeiro lugar, esta é uma das mais

⁹ Como foi sugerido por Júlia Kristeva (1983/1987), “[...] the lily will eventually be metamorphosed, as the myth tells it, into that other flower of moist areas, the funeral narcissus” (p.103).

¹⁰ Didier Anzieu (1976), num artigo intitulado *L’enveloppe sonore du moi*, refere precisamente a existência de um invólucro sonoro do *eu*, que seria anterior ao estabelecimento dos limites e fronteiras do ego¹⁰. Este *eu sonoro* corresponderia a um espelho sonoro ou a uma pele audiofónica que se constitui numa idade muito precoce, e que irá relacionar-se com a capacidade de simbolizar e atribuir significados¹⁰. O autor acrescenta que a lenda de Narciso é particularmente reveladora quanto à existência deste espelho sonoro que antecede precisamente o espelho visual e, também, quanto ao carácter essencialmente feminino da voz e a sua relação com a procura de amor. Mas o autor alerta igualmente para os perigos de uma integração não salutar do espelho sonoro: se esta superfície não devolver o diferente – a *alteridade*, em suma – Thanatos sobrepor-se-á a Eros e a morte prevalecerá: “Cette légende marque bien la présence du miroir sonore sur le miroir visuel ainsi que le caractère principalement féminin de la voix et le lien entre l’émission sonore et la demande d’amour. Mais elle fournit aussi les éléments d’une compréhension pathogénique: si le miroir – sonore ou visuel – ne renvoie au sujet que lui-même, c’est-à-dire sa demande, sa détresse (Écho) ou sa quête d’idéal (Narcisse), le résultat est la désunion pulsionnelle libérant les pulsions de mort et leur assurant un primat économique sur les pulsions de vie. (Anzieu, 1976, p.175).

carismáticas obras do autor, ou até mesmo a mais carismática¹¹. O enredo pode ser sumariado do seguinte modo: Lúcio, o protagonista, uma vez condenado e cumprida a sua pena – dez anos de prisão – pelo assassinato do seu amigo Ricardo de Loureiro, decide escrever uma confissão onde narra a sua própria verdade apesar da singularidade dos acontecimentos. Lúcio, um jovem escritor, conheceu Ricardo, um conhecido poeta, em Paris e desde logo iniciou com ele uma grande e sincera amizade. Entretanto regressa a Lisboa e continua a manter um parco contacto epistolar com o amigo. Mais tarde também Ricardo regressa a Lisboa e tornam a intensificar a amizade de ambos. Todavia, agora contam com a presença de Marta, a bela e misteriosa mulher de Ricardo, por quem Lúcio irá nutrir sentimentos controversos. Torna-se seu amante sem, todavia, conseguir compreender a personalidade de Marta, e deparando-se sempre com uma torrente de questões no que concerne à identidade dela. Entretanto, vem tomar conhecimento através de Ricardo, de um elemento inquietante: Marta é uma criação de Ricardo e é através dela, e de todos os seus amantes, que Ricardo consegue viver uma verdadeira comunhão com os amigos importantes da sua vida, de entre os quais se destaca Lúcio. É então que Ricardo arrasta Lúcio a sua casa e, num momento de angústia e inquietação extrema, pega numa pistola e dispara contra Marta para que esta deixe de interferir na amizade de ambos. Todavia, o corpo que fica estendido no chão não é o de Marta, que se volatiliza no ar, mas o de Ricardo. Lúcio, face ao desaparecimento de Marta e à incredulidade da história é, então, acusado do crime.

Nesta narrativa o jogo do desdobramento tem lugar desde o início: várias personagens emblemáticas (a americana e Gervásio) surgem numa explosão de luz e cor para rapidamente desaparecerem e darem lugar a novas personagens que carregam várias das suas características (Marta e Ricardo). De acordo com a opinião de Carla Cunha (1996), “o próprio leitor é arrastado, na sua ingenuidade, para uma relação de identificação ou oposição com o modelo de leitor a quem Sá-Carneiro sempre procurou atingir.” (p.31), de tal forma que, ao ser obrigado a reagir enquanto cúmplice ou oponente do protagonista, estará a constituir-se como duplo do leitor almejado por Sá-Carneiro. Ao ter de escolher um entre os vários finais possíveis, a narrativa obriga o *leitor-tornado-duplo* a uma participação activa.

¹¹ Esta opinião, além de ser a minha, parece ser também a de parte dos críticos que se têm debruçado sobre a obra de Sá-Carneiro: “Para José Régio, que a considera a *obra-prima* de entre as novelas de Sá-Carneiro, por ser a que melhor atinge a *verdadeira objectivação da obra de arte*, a que se intitula *A Confissão de Lúcio* representa decerto um paradigma particularmente significativo da sua ficção fantástica” (Quadros, 1988, p.151). Do mesmo modo, Carla Roque e Cunha (1996) elegeu esta narrativa para o seu estudo: “A lógica originalíssima d’*A Confissão de Lúcio*, o seu sentido primeiro, quase sempre oculto, exteriorizado veladamente graças a um estilo intimista, baseado numa rede de relações humanas dificilmente decifradas, constituem um verdadeiro desafio – e um belo ponto de partida – para qualquer abordagem que se pretenda levar a cabo [...]” (pp.8-9).

Personagens como Gervásio, a americana, Lúcio e Ricardo – não mencionando ainda Marta, a única personagem a quem todos os autores parecem consensualmente atribuir o valor de duplo – parecem assumir uma importância determinante para o jogo especular que desde o início da narrativa se constitui. É como se as personagens iniciais se consubstanciassem noutras personagens que lhes seguirão.

Gervásio representa muito mais do que o mero veículo através do qual Lúcio e Ricardo se conheceram. É ele o responsável pela integração de Lúcio nos grupos artísticos de Paris. Algo de si, da sua essência macerada, da sua íntima forma de ser e de sentir parece ter continuação em Ricardo e, mais tarde, acaba mesmo por ressurgir em Sérgio Warginsky, o diplomata russo cujo nome, como notou Fernando Cabral Martins (1994), se transformarmos o *y* em *i*, constitui um paragrama do nome do escultor que inicialmente acompanhava Lúcio e que se lhe voltou “[...] o companheiro de todas as horas” (CL, p.15), como se só de perfeitas comunhões de alma pudesse Lúcio viver.

Gervásio é apresentado como o representante de um ideal, “uma criatura superior – ah! sem dúvida. Uma destas criaturas que se nos enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! Todo fogo!” (CL, p.16). E o elemento ígneo parece iniciar nele a sua combustão, prolongar-se pela americana e estender-se até Ricardo, sob a figura de Marta. Desde o início que a obra revela esta incandescência, que a acompanhará até ao fim, onde a extinção do fogo revelará a morte. Gervásio fascinava, com a sua imagem e com a auréola que a envolvia e que, na verdade, constituíam uma só, obrigando os outros a repararem nele: “Gervásio Vila-Nova era aquele que nós olhamos na rua dizendo: ali, deve ir alguém” (CL, p.16). E seduzia, “todo ele encantava as mulheres. Tanta rapariguinha que o seguia de olhos fascinados quando o artista, sobranceiro e esguio, investigava os cafés...” (CL, p.16). Mas a sua beleza parecia conter algo de feminino e misterioso, que encantava e perturbava.

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histórico e opiado, umas vezes – outras, contrariamente, de ascetismo amarelo. Os cabelos compridos, se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível, evocavam cilícios, abstenções roxas; se lhe escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos subtis. [...] Não era enigmático o seu rosto – muito pelo contrário, se lhe cobriam a testa os cabelos ou o chapéu. Entanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério – corpo de esfinge, talvez, em noites de luar. Aquela criatura não se nos gravava na memória pelos traços fisionómicos, mas sim pelo seu estranho perfil. (CL, pp.15-16).

O perturbador elemento feminino presente em Gervásio, que levava a que as mulheres lhe lançassem olhares impregnados de alguma inveja, como o fazem “[...] a uma criatura do seu

sexo, formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias” (CL, p.16), parece estar também presente em Sérgio Warginsky, através da sua sensualidade exacerbada.

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 dum comboio. Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar – os cabelos, dum 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. (CL, p.61).

O desaparecimento gradual de Gervásio, que culmina com a morte de uma excessividade que iguala a sua vida, é coincidente com o iniciar da amizade entre Lúcio e Ricardo. Podemos sugerir que o seu afastamento era necessário para que os protagonistas pudessem iniciar uma relação de tamanha intimidade, uma amizade de alma, de uma tal correspondência que nos leva a caracterizá-la de especular. Todavia, Gervásio mantém-se presente, ainda que de uma forma bastante latente, em Ricardo quer seja através das suas extravagâncias: “Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os snobismos de Vila-Nova.” (p.39) ou, ainda, da sua genialidade: “[...] ele era uma criatura superior – genial, perturbante.” (p.43). É como se as características que Lúcio considerava mais marcantes em Gervásio tivessem ressurgido em Ricardo.

Todavia, se podemos pensar em Sérgio Warginsky como um duplo de Gervásio, não acreditamos que de Ricardo se possa fazer semelhante afirmação. O que parece existir aqui é uma relação de identificação entre as duas personagens e, inclusivamente, o desdobramento de algumas características do escultor no poeta. Um desdobramento que leva a colocar a hipótese de serem ambos emanações de algo... Quiçá projecções do ideal que Lúcio (e também Mário de Sá-Carneiro) procurava. Emanações desse *outro-de-si-mesmo* que só na literatura podia ser encontrado.

Um caso bem mais interessante de desdobramento é o de Marta. Logo de início é possível verificar o mesmo jogo de identificações entre ela e a americana: o mesmo desejo incandescente de perversidade, a mesma carne sensual e volitiva. A americana “[...] era qualquer coisa de sonhadamente, de misteriosamente belo. Uma criatura alta, magra, dum rosto esguio de pele dourada – e uns cabelos fantásticos, dum ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio.” (CL, pp.17-18). É a representante da sexualização dos sentidos, da defesa da voluptuosidade como arte e nela, tudo vibra, tudo é oiro.

- Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. Venham cá, digam-me: Fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze? Sem dúvida, acreditem-me. Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, *saber provocá-los*. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos húmidos, em carícias repugnantes, viscosas. Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser esse artista!... E sonho uma grande festa no meu palácio encantado, em que os maravilhasse de volúpia... em que fizesse descer sobre vós os arrepios misteriosos das luzes, dos fogos multicolores – e que a vossa carne, então, sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a a dimaná-los, a esvaí-los, a matá-los!... Pois nunca atentaram na estranha voluptuosidade do fogo, na perversidade esguia da água, nos requintes viciosos da luz?... Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – *mas de desejos espiritualizados em beleza* – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas na água dum regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes eléctricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam duns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar! (CL, pp.20-21).

A americana, com os seus pés nus e unhas douradas, surge envolta numa “[...] estreita malha de fios metálicos [...] a fundirem-se numa cintilação esbraseada, onde todas as cores ora se enclavinavam ululantes, ora se dimanavam, silvando tumultos astrais de reflexos” (CL, p.27), assim como Marta, onde se podia ver “[...] as pernas que uns sapatos muito abertos mostravam quasi nuas, revestidas por meias de fios metálicos, entrecruzados em largos losangos por onde a carne surgia...” (CL, p.74).

Novamente se repete a situação já verificada com Gervásio e Ricardo: Marta não constitui um duplo da americana. É, todavia, de salientar o jogo de semelhanças que existe entre as duas sobretudo quando uma desaparece para a outra surgir. Mais uma vez, é de identificações que se trata. Existe em Marta qualquer coisa da americana que a antecedeu na narrativa. Talvez se trate do legado do fogo que conduzia a americana e que irá, também, revelar-se em Marta. Todavia, se apesar da sua breve aparição na história podemos dizer que a americana representava o fogo, Marta representaria apenas a chama. Uma chama ateadada pelo seu criador, inflamada pela vontade do seu desejo, e apagada quando este o decidiu.

Mas Marta, mais do que uma continuação da americana, é o duplo de Ricardo, um homem. Ricardo, impossibilitado de ser amigo de alguém porque a sua estima é feita de afecto sexualizado, e desejando uma verdadeira comunhão com Lúcio, seu amigo de alma, cria uma mulher, Marta, para viabilizar a união de ambos. Marta é fruto do desejo de Ricardo para alcançar Lúcio, outro homem que, na verdade, não é senão um reflexo dele próprio. Pois Lúcio e Ricardo são, também eles, duplos um do outro. “[...] Lúcio não conhece Ricardo - *reconhece-o*.” (Cunha, 1996, p.32). Tornam-se amigos de alma, conhecem-se um ao outro

como a si mesmos, compreendem como ninguém as suas angústias e anseios, os seus mais íntimos desejos. Ricardo não se constitui como um verdadeiro outro, como aquele que se conhece na diferença e em quem se procura a alteridade. Ricardo é a imagem que o espelho devolve. Uma imagem que, não sendo um duplicado, é uma figura do mesmo, da ipseidade.

Lúcio é um escritor, autor de novelas, e Ricardo de Loureiro um poeta reconhecido. Ambos artistas, a ligação que os une não é uma mera coincidência, é uma relação alicerçada na Literatura. Lúcio tem conhecimento dessa profunda união e expressa-a logo no início da sua amizade: “subíramos mais alto; pairávamos sobre a vida. Podíamos-nos embriagar de orgulho, se quiséssemos – mas sofríamos tanto... tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras.” (CL, p.36). Quanto ao momento em que Lúcio e Ricardo se constituem duplos, parece que essa relação se institui logo de início¹², como se sempre se houvessem conhecido, mas tendo estado apenas transitoriamente afastados.

Decorrido um mês, eu e Ricardo éramos não só dois companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros, entre os quais mal havia mal-entendidos, nem quasi já segredos.

[...] Ah! Como era bem diferente, bem mais espontânea, mais cariciosa, a intimidade com o meu novo amigo!

[...] As minhas conversas com Ricardo – pormenor interessante – foram desde logo o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais.

Pela primeira vez eu encontrara efectivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito – os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim. E com ele o mesmo acontecera – havia de mo contar mais tarde.

Não éramos felizes – oh! não... As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, de incompreensões, de agonias, de sombra... (CL, p.36)

Como referido por Fernando Cabral Martins (1994), ao longo da narrativa, Lúcio vai acabar por assemelhar-se de tal forma a Ricardo que irá repetir aquilo que antes lhe pareceram excentricidades do seu amigo. Ricardo irá dizer, num dos mais importantes momentos da narrativa, que não sabe ter afectos, pois os seus amores foram sempre ternuras e que a amizade máxima teria de ser, para si, a maior ternura. Mais tarde, aquando da sua fuga para Paris, Lúcio também dirá: “Os meus afectos, mesmo, foram sempre ternuras...” (CL, p.108). Ricardo caracterizava-se pela sensação física da alma, e também Lúcio, em Paris, irá dizer

¹² De referir a opinião de Fernando Cabral Martins (1994) que situa este momento não no início da relação entre os protagonistas, mas no instante em que Lúcio se dá conta dos seus sentimentos por Marta: “O momento crucial desse processo coincide com a tomada de consciência, por Lúcio, do seu amor por Marta. Depois de uma aprendizagem de muitas semanas, eis que passa da tortura negativa ao quebranto provocado pelo segredo, e da angústia obcecada à atracção pelo mistério. Lúcio entende finalmente – e aceita – que a existência de Marta não tenha comum medida com as existências vulgares. Lúcio acede, nesse momento, a uma nova existência: ‘O meu espírito adaptara-se ao mistério – e esse mistério ia ser a armadura, a chama e o rasto de ouro da minha vida...’. O momento da revelação do amor vai ser, assim, forte e nítido, e não é só a noção clara de um sentimento, é a ampliação do mundo até uma dimensão desconhecida: ‘Tive medo; um grande medo... O mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério... Eu amava essa mulher! Eu queria-a! Eu queria-a!’.” (pp.238-239). Nesse instante dá-se a ascensão de Lúcio a igual de Ricardo.

com palavras quase idênticas: “Com efeito eu sofri sempre as dores morais da minha alma, fisicamente” (CL, p.105). E o orgulho, uma das características distintivas de Ricardo, irá manifestar-se também de forma marcante em Lúcio: “Eu nunca soube desculpar uma falta de orgulho” (CL, p.108).

Este desejo de possuir o outro fundindo-se nele e o desdobramento subsequente é magnificamente expresso na cena do *beijo a três*.

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 frente, em castigo de qualquer coisa que eu lhe dissera.

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

E Marta:

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

Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me...

O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira. (CL, pp.86-87).

Nesta passagem Marta pede a Lúcio que a beije e, não ficando satisfeita com o beijo, ordena a Ricardo que o ensine a fazê-lo. Nesse momento, Ricardo beija Lúcio e o seu beijo tem exactamente o mesmo sabor que o beijo de Marta. Este é o momento de perfeita concatenação das três personagens onde, através do beijo – símbolo do acto fusional – se tornam Um. O beijo – e o desejo – circulam livremente entre Lúcio, Ricardo e Marta. Primeiro Marta, a pedido de Ricardo, beija Lúcio desbravando o caminho para que, já sem a necessidade do duplo-mediador, possa acontecer o beijo entre Ricardo e Lúcio. Beijo que tem o mesmo sabor dos beijos de Marta porque, na verdade, se trata do mesmo beijo. A perturbação de Lúcio é aquilo que vem, novamente, reforçar o desejo que também este sente e que é socialmente censurado. Está aqui novamente presente aquilo a que muitos autores (Lancastre, 1992; Lopes, 1987; Martins, 1994; Quadros, 1988) se têm referido como pulsão homossexual, claramente expressa. O beijo a três representa a cena-chave da novela onde, por instantes, a névoa de mistério se atenua resumindo a trama da narrativa. Aqui se executa o desejo – até este momento utópico – de Ricardo: *a sexualização da amizade*.

Eis-nos confrontados com a génese de Marta, fruto do desejo de Ricardo de chegar a Lúcio através de uma mulher que viabilizará a união entre ambos. Marta é um dos vértices do hipotético triângulo amoroso Lúcio-Marta-Ricardo. Todavia, conforme referido por Carla Roque e Cunha (1996), a sua autonomia apenas existe enquanto presença física pois Marta e Ricardo partilham a mesma psique. Porém, uma observação mais atenta permitirá ver, por entre o nevoeiro que povoa a obra, a forma do triângulo dissipar-se porque, na verdade, nunca

lá esteve senão em miragem: Ricardo deseja Lúcio e Lúcio deseja Marta. Mas Marta não mais é do que o espaço mediador do desejo destes dois homens¹³. Agora tratar-se-á de um desejo unidireccional ou de um desejo mútuo? Marta é a ponte, o elo que permite a união entre ambos e também o espaço – físico e corporal – onde essa união ocorre. E ela é claramente o duplo de Ricardo de Loureiro – duplo endógeno, como a caracterizou Carla Cunha (1996) – emanada do desejo deste e instrumentalizada por ele. Todavia, Lúcio aceita Marta e, com este movimento de aceitação, aceita também o desejo de Ricardo. Sem recusas nem questões, afinal “compreendiam-se perfeitamente as nossas almas – tanto quanto duas almas se podem compreender” (CL, p.44). Porque o desejo é dos dois. Porque Marta não existe enquanto mulher: existe enquanto instrumento que torna possível a união de ambos. Marta é o espaço fusional que há muito vem a ser procurado. Outro momento também significativamente importante a este respeito – onde Marta surge claramente como criatura de Ricardo ao serviço dos seus desejos – é na cena em que Lúcio beija a nódoa negra efectuada por outro amante na pele de Marta, o que potencia a monstruosa sensação de possuir ele também o corpo masculino desse amante.

Com efeito, sabê-la possuída por outro amante – se me fazia sofrer na alma, só me excitava, só me contorcia de desejos...

Sim! sim! – laivos de roxidão! – aquele corpo esplêndido, triunfal, dava-se a três homens – três machos se estiravam sobre ele, a poluí-lo, a sugá-lo!... Três? Quem sabia se uma multidão... E ao mesmo tempo que esta ideia me despedaçava, vinha-me um desejo perverso de que assim fosse...

Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu. A minha ânsia convertera-se em achar na sua carne uma mordedura, uma escoriação de amor, qualquer rasto doutro amante...

E um dia de triunfo, finalmente, descobri-lhe no seio esquerdo uma grande nódoa negra... Num ímpeto, numa fúria, coleí a minha boca a essa mancha – chupando-a, trincando-a, dilacerando-a... (CL, p.96).

Lúcio parece dividido entre a repugnância e o desejo. E, de alguma forma, a repugnância em vez de afastá-lo, contribui para atear o fogo do desejo. De onde surge este sentimento de asco e repulsa? Da progressiva masculinização de Marta? De saber o seu corpo partilhado por Ricardo, Sérgio Warginsky e ele mesmo, os três homens de que fala? Ou por saber que ela,

¹³ O tema de *A Confissão de Lúcio*, onde uma mulher, Marta, é partilhada pelos dois homens como forma de união parece surgir, ainda que de forma embrionária, já em 1910 no conto “Loucura”, inserido na colectânea *Primeiros Contos* (pp.13-65). Aqui, o escultor Raul Vilar exhibe o corpo nu da mulher ao seu melhor amigo e explica o seu comportamento da seguinte forma: “Já que não posso mostrar a ninguém a minha melhor obra, ao menos que a conheças tu... Eu nunca tive segredos para ti!...” (Sá-Carneiro, 1998b, p.32). E, um pouco antes desse episódio, Raul Vilar confidencia ao seu amigo aquilo que poderia ser visto como um esboço do desejo de fusão que surge claramente expresso em *A Confissão de Lúcio*: “Meu amigo – confessou o escultor – já não penso o mesmo acerca da literatura. Considerava-a dantes como uma futilidade, apenas digna de espíritos fracos. Hoje, compreendo que laborava num erro. A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas: tu fazes almas. *Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes faríamos vida*. Felizmente é impossível...” (p.21).

efectivamente, não tem uma existência própria, que ela é uma emanação de Ricardo? Tudo isto incrementa o desejo de perversidade.

Pois bem: e se as minhas repugnâncias em face do corpo admirável de Marta, tivessem a mesma origem? Se esse amante que eu ignorava, fosse alguém que me inspirasse um grande nojo?... Podia muito bem ser assim, num pressentimento, tanto mais que – já o confessei – ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir o corpo masculino desse amante.

Mas a verdade é que, no fundo, eu estava quase certo de que me enganava ainda; de que era bem diferente, bem mais complicada a razão das minhas repugnâncias misteriosas. Ou melhor: que mesmo que eu, se o conhecesse, antipatizasse com o seu amante, não seria esse o motivo das minhas náuseas.

Com efeito a sua carne de forma alguma me repugnava numa sensação de enjoo – a sua carne só me repugnava numa sensação de monstruosidade, de *desconhecido*: eu tinha nojo do seu corpo como sempre tive nojo dos epiléticos, dos loucos, dos feiticeiros, dos iluminados, dos reis, dos papas – da gente que o mistério grifou... (CL, pp.99-100).

O que repugna Lúcio é, pois, mais do que sabê-la possuída por outros homens, mesmo que esses homens lhe causem – como sucede com Sérgio Warginsky – profunda aversão. O que aqui se esconde é saber – mesmo que de um conhecimento inconsciente se trate – que Marta não tem existência enquanto mulher, que ela só é uma representação do feminino enquanto feminino de Ricardo. Ela é a estilização da sua profunda sensibilidade feminil aliada ao desejo de ser o *outro*. E, quando Lúcio tenta recordar-se dela, é outra a imagem que lhe vem: “Evocando-a, nunca a lograra entrever. As suas feições escapavam-me como nos fogem as das personagens dos sonhos. E, às vezes, querendo-as recordar por força, as únicas que conseguia suscitar em imagem eram as de Ricardo.” (CL, p.83). Eis o desconhecido de que Lúcio fala e, se a ele se refere é porque, de alguma forma, o (re)conhece. E por trás dele a repugnância.

A par com a masculinização de Marta surge, também, a feminilização de Ricardo. Lúcio já havia notado uma mudança no seu rosto, nos seus traços desde que o poeta regressara de Paris, acompanhado por Marta.

Mas como o seu aspecto físico mudara nesse ano que estivéramos sem nos ver!

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. Sim, porque fora esta a minha impressão total: os seus traços fisionómicos haviam-se dispersado – eram hoje menores.

E o tom da sua voz alterara-se identicamente, e os seus gestos: todo ele, enfim, se esbatera. (CL, pp.57-58).

Fernando Cabral Martins (1994) evidenciou dois importantes aspectos que parecem surgir aqui. Primeiro, a feminilização de Ricardo, a atenuação dos seus traços, dos seus gestos, da

sua voz e dos seus movimentos, a par com o aparecimento de Marta, duplo endógeno do poeta, parecem remeter-nos para o mito do Andrógino. O segundo aspecto a salientar é o elemento ígneo que parece percorrer toda a trama. Desde o início da narrativa que nos confrontámos com o cabelo da mulher fulva e, posteriormente, com a cabeleira muito loira de Marta. Também o cabelo de Ricardo parece ter-se aclarado, mudado de cor. A “Orgia do Fogo” foi a celebração do encontro de Lúcio e Ricardo e, no momento em que Lúcio conheceu Marta, jorros de luz iluminavam a sala. O fogo parece surgir, aqui, como a apoteose de todas as sensações onde, até o afecto, se pretende sexualizado. Fernando Cabral Martins (1994) explana que o fogo funciona como metonímia da luz total remetendo-nos para o nome *Lúcio*. A luz percorre toda a narrativa e os nomes *Brasas* e *Chama* intitulam as obras de Ricardo e Lúcio, respectivamente. *Lúcio* remete-nos, simbolicamente, para luz mas, também, para lucidez e, até, alucinação. E não é *A Confissão de Lúcio* uma efabulação que se movimenta entre a lucidez e a alucinação? A lucidez da procura do *eu* alicerçada na alucinação como forma única de a realizar. E não será Marta uma alucinação? Numa apreciação extremamente perspicaz, Carla Roque e Cunha (1996) afirma que o estudo de *A Confissão de Lúcio* (e por acréscimo toda a Obra de Sá-Carneiro) representa um verdadeiro desafio: como é que é possível lançar luz sobre algo que já é, intrinsecamente, a própria luz?

Ricardo é o autor de *Brasas* e, ao longo da história, está a escrever *Diadema*, que é apresentada como a sua obra-prima. Podemos pensar que é o seu último verso que ele escreve às quatro horas daquela mesma tarde em que Marta vai, pela primeira vez, procurar Lúcio e em que Ricardo, pouco depois, ao assomar-se ao espelho notou ter perdido o seu reflexo, como se o *outro* que lhe assoma de dentro do espelho se tivesse materializado e ido viver a sua própria vida.

- Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi reflectido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projectado 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. (CL, p.77).

Existe, então, uma concordância temporal que faz com que a conclusão do livro e a consumação amorosa entre Lúcio e Marta sejam coincidentes. Lúcio, por sua vez escreveu, pouco antes do seu repentino retorno a Paris, a peça intitulada *A Chama*. Apesar de a sua representação já estar marcada, a súbita alteração do último acto por Lúcio desencadeou uma discussão com o empresário nela interessado, que se recusou a levá-la à cena com as

alterações de última hora. *Diadema* de Ricardo e *A Chama* de Lúcio constituem metáforas de Marta e a súbita alteração do último acto por Lúcio deixa antever um desfecho também ele inusitado.

Quanto à peça de Lúcio, *A Chama*, Marta era consumida pelo fogo e, na altura do seu desaparecimento, foi esse mesmo fogo que também a levou: “Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...” (CL, p.123). *Diadema*, por sua vez, representa a realeza feminina. Na sua forma circular, explana Fernando Cabral Martins (1994), está representado o abraço de Marta que, por sua vez, é produto do desejo de Ricardo. O diadema associa-se, ainda, ao ouro – e em Ricardo o ouro do corpo é o representante da alma – que em Ricardo goza de uma representação física. Marta é, desta forma, também uma metáfora da alma ou, como em várias ocasiões se pôde observar, até mesmo a própria alma, sem qualquer metáfora...

Narciso do Amaral decidira-se enfim a executar-nos o seu concertante Além, que terminara há muitas semanas e que até hoje só ele conhecia.
Sentou-se ao piano. Os seus dedos feriram as teclas...
Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num fauteuil ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista.
[...] E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...
(CL, pp.66-67).

A figura de Marta havia-se dissipado. Mas como? Porquê? Terá Lúcio sido vítima de um engano dos sentidos? A resposta a isto é dada, no instante seguinte, por Ricardo:

- Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora, que ela suscita. São véus rasgados sobre o além – o que a sua harmonia soçobra... *Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer – se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz...*¹⁴
(CL, p.67).

Eis-nos confrontados com a chave do misterioso desaparecimento de Marta: ela, porque alma de Ricardo – ou parte desta – precisou reunir-se-lhe naquele instante, para poder saborear a admirável partitura que estava a ouvir. Mas este não é o único momento em que Marta é descrita como alma de Ricardo. Também no clímax da acção o próprio Ricardo faz a sua “confissão”.

¹⁴ Itálico meu.

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, vibrar dentro de mim o teu afecto – 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. *E só com o espírito te possuí, materialmente!* Eis o meu triunfo... Triunfo inegalável! Grandioso segredo!... (CL, p.120).

Marta é, então, metáfora da alma mas, também, metáfora da Literatura (Martins, 1994). Isto porque, para Sá-Carneiro, a alma é a matéria da arte. Foi Marta uma criação do poeta Ricardo de Loureiro e o momento da sua entrega a Lúcio coincidiu com o *terminus* de *Diadema*, a sua obra-prima. Marta é a ponte construída para superar o abismo da distância que os separava e, assim, permitir a sua união. Todavia, esta acaba por, inevitavelmente, separá-los. A ponte materializou-se em alma para satisfazer os desejos do *eu*, mas qualquer duplo goza de relativa autonomia. Por isso Marta, ainda que idêntica ao *eu*, acaba por ser diferente dele. Por isso o desfecho se afigura fatal. O jogo de duplos – e, com Lúcio, Ricardo e Marta, de *múltiplos* – tem um prenúncio fatal. E a morte espera-os... Aos três. Marta tem de morrer para que Ricardo consiga provar a Lúcio o seu afecto e para comprovar que nada se intrometerá entre eles. Eis o desfecho da narrativa: Ricardo dispara um tiro sobre Marta, mas o corpo que cai morto no chão não é o dela, que se esvanecera no ar, como se extingue uma chama, mas o de Ricardo. E aos pés de Lúcio o revólver...

Tínhamos chegado. Ricardo empurrou a porta brutalmente...
Em pé, ao fundo da casa, diante duma janela, Marta folheava um livro...
A desventurada mal teve tempo para se voltar... Ricardo puxou dum revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à queima-roupa...
Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredara pé do limiar...
E então foi o mistério... o fantástico Mistério da minha vida...
Ó assombro! Ó quebranto! Quem jazia estiraçado junto da janela, não era Marta – não! – era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos meus pés! – caíra o seu revólver ainda fumegante!...
Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama... (CL, pp.122-123)

Ao devolver Marta à sua inexistência, a mediadora do seu desejo por Lúcio, quem desaparece é o próprio Ricardo que nela se coincide. Ao eliminar uma parte de si, é ele quem cai morto. Mas não só. Também Lúcio acaba por perecer, ainda que em alma, apenas: “[...] morto para a vida e para os sonhos; nada podendo já esperar e coisa alguma desejando [...]”. Lúcio, tendo-se tão profundamente identificado em Ricardo, ao perdê-lo, perde-se também.

MATEMÁTICA DE NARCISO: O JOGO DO DESDOBRAMENTO NA PSICANÁLISE

O duplo, tema caro à Literatura dos séculos XIX e XX e cuja importância foi reconhecida por Freud e Otto Rank, continua a revelar-se um terreno fértil para estudos de Psicologia e Psicanálise Aplicadas. Um autor que tem revelado o seu interesse pelo estudo psicanalítico de obras literárias é André Green. A temática do duplo não lhe foi indiferente. Em 1992, na obra *La Déliaison*, o autor dedicou-lhe um capítulo partindo do estudo d’*O Duplo* de Dostoievsky. Todavia, as suas considerações sobre o *fenómeno do desdobramento* são anteriores a essa data e podem ser encontradas na obra *Narcissisme de Vie, Narcissisme de Mort* (1983). André Green (1983) refere que o Um, é indivisível mas susceptível de se desdobrar. É passível de operações aditivas e subtractivas, multiplicativas e divisivas, numa matemática da identidade, que aqui chamamos de “Matemática de Narciso”.

A que se liga e desliga o Um? A um *outro* e de um *outro*. Assim, o duplo – desdobramento num *outro* – seria dado pela expressão $1 + 1 = 2$. Temos aqui representada a relação entre Ricardo e Marta ou, se quisermos pensar a relação entre o triângulo de *A Confissão de Lúcio*, a propósito da qual foi proposta a designação de *triplo*, teríamos a expressão $1 + (1 + 1) = 3$, onde poderíamos reconhecer Lúcio, Ricardo e Marta, respectivamente, como termos da equação.

Mas em que é que a expressão do desdobramento num *outro* difere da expressão da origem individual de cada um de nós? Talvez esta última esteja próxima daquilo que Nicolas Abraham (s.d., cit. por Green, 1983) denominou de unidade dual: o um nasce da secção – que remete para sexo e sexualidade – que apela à recombinação genética de duas metades para formar a unidade biológica. A expressão seria $1 \times 1 = 1$, que não resulta num duplicado mas num ser que, no fundo, é a recombinação de dois funcionando como um (a unidade dual). O Um, ao multiplicar-se, produziria a Unidade. A partir deste “dois em um” irá processar-se todo o desenvolvimento subsequente: a separação e a perda de objecto que darão lugar ao Um. Um para quem a separação do Outro, a divisão em suma, não constitui uma sentença de morte pois $1 : 1 = 1$. Não temos aqui a ameaça de desintegração porque o Um não se encontra desdobrado, imiscuído, amalgamado num Outro, como acontece no desdobramento, onde $1 + 1 = 2$ ou, ainda, $1 + (1 + 1) = 3$. Em ambos os casos, qualquer dos resultados – tanto 2 (o duplo) como 3 (o triplo) – perderam a integridade, a unidade do *eu*. Em suma, deixaram de ser Um para passar a ser outra coisa. A morte (subtracção) do duplo ou do triplo implicará sempre a morte do *eu*, amalgamado no *outro*, ou não fosse $2 - 2 = 0$ (ou $3 - 3 = 0$).

Se tivermos em conta que no narcisismo o *eu* quer ser amado como o seu próprio ideal, a natureza do amor que o *eu* nutre por si mesmo deverá constituir um sistema tão fechado quanto possível, não permitindo que se abra espaço para o objecto. Fechado num circuito onde o *eu* se desdobra em amante e amado, e que é revelador deste amor auto-suficiente e de uma unidade dualmente dividida ou de uma unidade unitariamente multiplicada ($1 : 1 = 1$ ou $1 \times 1 = 1$). Note-se, contudo, o paradoxo ou contradição psicológica presente nestas expressões matemáticas: existe divisão que não divide e multiplicação que não multiplica – a unidade encontra-se no fim da operação da mesma forma que se encontrava no início. André Green (1983) refere que na origem disto se encontra a necessidade de assegurar a unidade a todo o custo (e não será a angústia de fragmentação o receio da dispersão – seja por divisão ou multiplicação em n partes – da unidade do Eu?¹⁵).

Mas se Um é a unidade, porquê a problemática da incompletude que se verifica em Narciso e em Sá-Carneiro, projectada para as suas personagens? Se o Um é feito de duas metades, cada uma das metades comporta o estatuto de divisão e incompletude e, desta forma, cada metade é, em si, uma unidade constituinte da unidade formada pela união das duas metades. Assim se compreende que cada metade tenha uma dupla identidade: ser em si mesma metade e, em simultâneo, ser constituinte da unidade. Esta clivagem fundamental – estatuto inerente a qualquer sujeito – tende (e tende, *apenas*) a anular-se na fusão. Daí que na relação “narcísica” se procura a fusão no Outro. Todavia, incapaz de aceitar a alteridade, aquilo que se procura no Outro não é o diferente, é o Mesmo. A verdadeira unidade, todavia, é aquela que resulta da *unidade dual*, ou seja, do casal, de duas unidades distintas que se interseccionam originando uma nova unidade. A escolha de objecto é a escolha do outro-outro, diferente do *eu*. É a escolha da alteridade. Com o duplo, esse outro-eu, a diferença é reduzida a zero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática de Ricardo e Lúcio é a problemática do Eu em Sá-Carneiro: um ser que em si mesmo não se encontra, que não é capaz de se bastar, que se procura de forma

¹⁵ Na ameaça de fragmentação, é o Eu unitário (e não o sujeito) que é dividido em vários fragmentos. O sujeito persiste, mesmo fragmentado, ao continuar a assegurar a relação entre os n elementos. Desta forma, a angústia compreende a ameaça à unidade, a duplicação, o infinito ilimitado, a fragmentação (*diasparagmos*), ou a aniquilação (Green, 1983).

incessante sem se conseguir encontrar, que se projecta em vários eus sem, todavia, ficar satisfeito e que, no entanto, não é capaz de renunciar a esta procura. Porque ser o que é não lhe basta. Há um outro, o tal *outro*, ao qual não consegue chegar mas do qual também não é capaz de abdicar. Lúcio e Ricardo conseguem abolir as barreiras separadoras que a pele institui. Ricardo poderia ser Narciso, fascinado pela imagem do *outro* que é a imagem do mesmo. Narciso atribuiu vida ao reflexo, tornando-o num ser perfeito. Ricardo também. E ambos ambicionavam o impossível – uma relação de comunicação absoluta – cujo preço a pagar foi idêntico para os dois: a morte como forma única de selar o encontro com o *outro* para poder, para sempre, se lhe reunir.

Em *A Confissão de Lúcio* assistimos a um curioso fenómeno de desdobramento: o duplo parece transformar-se no triplo, personificado no triângulo Lúcio-Ricardo-Marta. Através da reunião das três personagens procura encontrar-se a unidade que só a fusão – aniquilamento de todas as diferenças numa amálgama em que três procuram tornar-se um – poderia proporcionar. Mas a fusão implica deixar de haver *eu* e deixar de haver *outro*, dando lugar a algo que não é nem o *mesmo* nem o *outro*... Algo que já não é *nenhum*.

O escritor é um ser duplo, que goza de uma identidade múltipla. Além daquela pela qual é conhecido – a que consta do seu “bilhete de identidade” – possui também a sua identidade enquanto autor, a qual só é revelada através da sua obra (Green, 1992). Quem conhecer a obra de Borges certamente se lembrará do texto “Borges e eu” (1960/1984): “Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas” (p.57). E após descrever de forma magistral a relação entre ele e Borges – o *outro* -, o autor conclui: “Assim a minha vida é uma fuga, e tudo perco, e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página” (p.58). Este desdobramento, afirma André Green (1992), torna a acontecer entre autor e narrador, e posteriormente entre autor e herói. E não foi Mário de Sá-Carneiro quem afirmou reconhecer-se nos seus heróis? “Estanislau Belcowsky *sou eu*. Falará das suas estranhezas que serão as minhas, das suas ânsias que serão as minhas. [...] Belcowsky é, puramente, um Inácio de Gouveia [protagonista de *Ressurreição*], um Ricardo de Loureiro [protagonista de *A Confissão de Lúcio*]... um Mário de Sá-Carneiro¹⁶”. (Sá-Carneiro, 2001a, pp.261-262).

Esta relação de desdobramento perpassa o campo da escrita e chega ao leitor, também ele ser essencialmente dual. “O próprio leitor é arrastado, na sua ingenuidade, para uma relação de identificação ou oposição com o modelo de leitor a quem Sá-Carneiro sempre procurou atingir. Não será veleidade nossa acreditar que a malha narrativa está de tal forma bem tecida

¹⁶ Carta a Fernando Pessoa de 3 de Fevereiro de 1916.

que o próprio leitor, quando despertada a sua curiosidade, se vê na iminência de (re)agir enquanto cúmplice ou oponente relativamente ao protagonista ou às outras personagens. Estará assim, dentro deste contexto, a agir ele próprio como um duplo do leitor pretendido por Sá-Carneiro.” (Cunha, 1996, pp.31-32).

Ora o tema do duplo consiste na representação das temáticas da individualidade, da(s) identidade(s), do que é *ser eu*. Sá-Carneiro, profundamente auto-ciente, sabia que a identidade não é uma mas múltipla, que dentro de si habitavam sujeitos vários, que seguiam caminhos distintos sem disso darem conta, e que todos eles constituem o *ser eu*. Esta era a sua demanda.

O duplo, situado entre a vida e a morte, entre Eros e Thanatos, garante de imortalidade e, em simultâneo, prenúncio do fim acompanha-nos ao longo de toda a Obra de Sá-Carneiro. E está igualmente presente na história de Narciso: o duplo é o outro que ele contempla no espelho da água. E não é de estranhar que Narciso tenha demorado a dar-se conta de que o outro era ele mesmo pois, animado pelo dinamismo da corrente, este outro de si gozava de relativa autonomia de movimentos, constituindo-se como um desdobramento ao invés de um duplicado.

André Green (1983) refere que o plano é uma das formas geométricas do narcisismo. O plano remete-nos para o espelho, superfície de reflexão e área de projecção por excelência. E se a água foi a superfície reflexiva onde Narciso se prendeu, em Sá-Carneiro é a Obra que desempenha esta função especular. A Obra é a superfície que permite a auto-contemplação do autor que aí, ao ver devolvida a imagem invertida – a do *outro* – encontra espaço para a idealização do eu.

Eis-nos confrontados com o *leitmotiv* da obra de Sá-Carneiro: a cisão interna de um *eu*, que não se consegue achar uno e que aspira à unidade através do *outro*. Uma unidade que, outrora, num espaço e tempo outros já terá tido lugar, mas há muito perdida. E não será esse, em última instância, um desejo inerente à condição humana? Seres derivados da combinação de duas metades (a expressão $1 \times 1 = 1$ exemplifica a nossa génese), a incompletude está na nossa natureza, acompanhando-nos sempre na demanda que preside à vida.

REFERÊNCIAS

- Anzieu, D. (1976). L'enveloppe sonore du soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 161-179.
- Borges, J. L. (1960/1984). Borges e eu. In *O fazedor* (pp.57-58). Lisboa : Difel.
- Cunha, C. R. (1996). *A inquietante estranheza em A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Freud, S. (1919/1981). The uncanny. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol.XVII* (pp.217-256). London: The Hogarth Press.
- Green, A. (1983). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Green, A. (1992). *La déliaison: Psychanalyse, anthropologie et littérature*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kristeva, J. (1983/1987). *Tales of love*. New York: Columbia University Press.
- Lancastre, M. J. (1992). *O Eu e o outro: Para uma análise psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Lisboa, E. (1990). José Régio e Mário de Sá-Carneiro: As afinidades electivas? *Colóquio Letras*, 117-118, pp.215-223.
- Lopes, O. (1987). *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea, Vol.II*. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Machado, L. (1990). O Fantástico em *A Confissão de Lúcio*. *Colóquio Letras*, 117-118, pp.61-66.
- Martins, F. C. (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.

Ovídio (cc.3-8/2006). *Metamorfoses*. Lisboa: Vega.

Quadros, A. (1988). *O primeiro modernismo português – Vanguarda e tradição*.

Mem-Martins: Publicações Europa-América.

Rank, O. (1932/1973). *Don Juan et le Double*. Paris: Payot.

Sá-Carneiro, M. (1998a). *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sá-Carneiro, M. (1998b). *Primeiros Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sá-Carneiro, M. (2001a). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*.

Lisboa: Assírio & Alvim.

Sá-Carneiro, M. (2001b). *Poemas Completos* (2ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Seabra, J. A. (1990). Evocação de Mário de Sá-Carneiro na Unesco. In *Centenário do Nascimento de Mário de Sá-Carneiro* (pp.5-6). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.