

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

**BANQUEIROS ANARQUISTAS:
O ROMANCE NO GRUPO *ORPHEU***



PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA

ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS

LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

BANQUEIROS ANARQUISTAS:

O ROMANCE NO GRUPO *ORPHEU*

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

ORIENTADORA: PROFA DRA JANE FRAGA TUTIKIAN

Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

**BANQUEIROS ANARQUISTAS:
O ROMANCE NO GRUPO *ORPHEU***

Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 10 de abril de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini (PUCRS)

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

PORTO ALEGRE

2013

Dedico, com saudades, esta dissertação à professora Maria Luiza Ritzel Remédios, com quem tive a feliz oportunidade de partilhar, há dois anos, algumas ideias que a compõem. Infelizmente, neste momento, quase um ano após o seu falecimento, não tenho mais a oportunidade de apresentar-lhe o trabalho resultante daquelas reflexões.

AGRADECIMENTOS

Escrevo estes agradecimentos exatamente em dias de Carnaval. Trancafiado em meu quarto, em meio a paredes de livros, de papéis, de pastas, de marca-páginas, de marca-textos, de canetas... Não que tenha sido muito diferente durante esse processo de escrita que já dura dois anos desde as primeiras ideias, os primeiros rabiscos e os primeiros projetos. No entanto, inevitavelmente agora, com o trabalho, pela primeira vez, escrito na íntegra, faltando só seu processo de revisão e de editoração, não tenho como deixar de lembrar aqueles para quem me tornei uma ausência. Contraditoriamente (e o Carnaval é a lógica da inversão!), é por meio desse isolamento que me volto, portanto, para o mundo, a fim de comunicar, da melhor forma que posso (escrevendo), a minha gratidão e as sinceras desculpas pelas minhas faltas:

À Jane Tutikian, pelo seu incansável apoio, paciência e sabedoria para orientar um trabalho sem determiná-lo. Pela confiança e respeito mútuos que adquirimos em relação às nossas ideias, trabalhos e, mais do que isso, pela amizade decorrente desses quatro anos de convivência e pesquisas. Por fim, pela provocativa e desassossegadora sugestão que me deu ao delimitarmos o *corpus* de análise do trabalho: “E por que não o *Livro do desassossego?*”.

Às pessoas responsáveis pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Não fosse pela bolsa concedida, este trabalho não resultaria de tamanho empenho. Lembro também todos aqueles que não tiveram a mesma sorte e, por falta de apoio, tiveram de abandonar seus projetos. Muitos talentos já foram desperdiçados pela falta de recursos, e, todos os dias, estamos a perder com a falta de incentivo ao conhecimento nas mais variadas áreas. Espero sempre ser uma pequena pedra a atrapalhar o funcionamento dessa engrenagem social que, em nome do prático, do eficiente, do lógico, do produtor (para quem?), padroniza as pessoas ao ignorar seus sonhos.

A alguns professores que, com inegável interesse, fizeram parte desse processo. À Márcia Ivana pela disposição ao diálogo e à argumentação mesmo nos momentos em que essas condições foram mais difíceis. As nossas discussões acabaram por trazer reflexões bastante construtivas. À professora Laura Padilha pelo esforço para que eu tivesse acesso aos estudos de José Carlos Barcellos (não foi possível, mas – quem sabe

– ainda será). Ao Paulo Ricardo Kralik por ter me apresentado o trabalho de José Augusto França. Ao Agnaldo Rodrigues por me conceder a oportunidade da primeira exposição pública do meu trabalho em um minicurso na Universidade do Estado de Mato Grosso. A recepção das minhas ideias por ele e por seus alunos, que foi a primeira, teve fundamental importância. Por fim, novamente aos professores Agnaldo, Paulo e Márcia por, gentilmente, aceitarem fazer parte de meu trabalho compondo a banca de avaliação.

Aos colegas e aos amigos com quem convivi durante esses dois anos, sobretudo em aulas e em eventos, mas também em bares e em caminhadas noturnas. À Cristina Mielczarski, à Renata Troca, à Surian Seidl, à Ana Maria Souza e à Bianca Bratkowski, que pacientemente me aguentaram em tantas aulas e conversas. Ao Jéferson Tenório, com quem dividi ideias e projetos. Ao Ubiratan Pinto por encorajar-me à ousadia. À Mauren Przybylski pelas verborrágicas e teóricas conversas. À Bruna Sommer, teutoniense não nascida em Teutônia, assim como eu, a quem recorro sempre que tenho dúvidas gramaticais em língua inglesa. Ao Eduardo Soares e ao Arthur Telló, que mesmo com as distâncias da vida permanecem sempre meus amigos. Ao Cristiano Fretta, principalmente, parceiro de reflexões éticas e caminhantes que foram fundamentais para muitas coisas, entre elas o desenvolvimento de *Banqueiros anarquistas*.

À Cristina Forli por sua existência. Em um dia primeiro de abril (acreditem!), conhecemo-nos e, juntos, conseguimos observar com uma sensibilidade tão maior a beleza do sol. Desde lá, o seu amparo, a sua compreensão e o seu amor têm-me feito uma pessoa melhor. Neste momento, se estou isolado do mundo para concluir estes escritos, ela está na sala ao lado lendo as primeiras páginas de trabalho. Muito me honra que seja a primeira a lê-lo.

Àqueles que, desde sempre, contribuíram incondicionalmente em todos os passos da minha vida: meu irmão, Matheus Rückert, e meus pais, Frederico e Hedi Rückert. Sem as descompromissadas conversas esportivas-gastronômicas-educacionais-culturais-sociais que tenho com o Matheus, talvez não tivesse aguentado os obstáculos no meio do percurso. Sem aprender, desde cedo, com meus pais, a importância do estudo, provavelmente não estivesse agora dedicando a minha atenção a questões como literatura, cultura, sociedade. Graças a eles posso me considerar uma pequena pedra na

engrenagem. Não precisei abdicar de meus sonhos e espero conseguir contribuir para que outras pessoas também não precisem.

Encerro este carnavalesco agradecimento dizendo algo que a minha introspecção não costuma permitir que eu diga aqui em casa (e aproveito para dizer o mais próximo que consigo da língua materna de meus pais): *Ich liebe euch*.

Acima de tudo, a arte é um fenômeno social.

Fernando Pessoa

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a importância social das formas estéticas abordadas pelos romances modernos de autoria dos artistas que formaram o grupo *Orpheu*, responsável pelo primeiro modernismo em Portugal. O *corpus* de análise é formado pelas obras *A engomadeira*, publicada em 1917, por José de Almada Negreiros; *A confissão de Lúcio*, publicada em 1914, por Mário de Sá-Carneiro; e *Livro do desassossego*, publicação póstuma com autoria de Fernando Pessoa. Para isso, são adotadas diversas teorias que vinculam o romance à sociedade, com uma atenção maior para *Ascensão do romance*, de Ian Watt. De acordo com ele, os elementos que caracterizaram o romance tradicional nos séculos XVIII e XIX são signos materiais que respondem ao processo de consolidação da classe burguesa. Dessa maneira, os textos analisados procuram a ruptura dos elementos apontados por Watt, o que revela uma atitude política de subversão dos signos burgueses no momento em que eles passam a estar em declínio no contexto europeu, com exceção de Portugal. Configura-se, portanto, como uma intervenção política a atitude desses três artistas.

Palavras-chave: Romance. *Orpheu*. Contexto social. *A engomadeira*. *A confissão de Lúcio*. *Livro do desassossego*.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the social importance of aesthetic forms approached in modern novels by artists who formed the *Orpheu* group, which was responsible for the first modernism movement in Portugal. The corpus of analysis of this work is composed by the literary works *The ironing girl* (*A engomadeira*), published in 1917 by José de Almada Negreiros; *Lucio's confession* (*A confissão de Lúcio*), published in 1914 by Mário de Sá-Carneiro; and *The book of disquiet* (*Livro do desassossego*), a posthumous publication authored by Fernando Pessoa. For this purpose, several theories that link novel to society are adopted, giving greater attention to *The rise of the novel*, by Ian Watt. According to this author, the elements that characterized the traditional novel in the Eighteenth and Nineteenth Centuries are material signs that respond to the process of consolidation of the bourgeois class. Therefore, the analyzed texts seek to break the elements mentioned by Watt, which reveal an attitude of subversion of bourgeois signs when they start to decline in the European context, with the exception of Portugal. Thus, the novels of these three artists are characterized as a political intervention.

Keywords: Novel. *Orpheu*. Social context. *The ironing girl*. *Lucio's confession*. *The book of disquiet*.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: O GRUPO <i>ORPHEU</i> ENTRE POÉTICAS E POLÍTICAS.....	12
1 DO ROMANCE TRADICIONAL AO ROMANCE MODERNO: ASCENSÃO E DECLÍNIO DE SIGNOS BURGUESES.....	17
1.1 A ARTE COMO EXPRESSÃO SÍGNICA.....	17
1.2 O ROMANCE COMO EXPRESSÃO BURGUESA.....	22
1.3 O ROMANCE MODERNO COMO DESILUSÃO DA SOCIEDADE BURGUESA.....	29
2 A <i>ENGOMADEIRA</i>: REVOLUÇÃO INDIVIDUAL PARA QUEM QUISESSE PROCURAR OUTRA COISA DE LITERATURA.....	37
2.1 PARA ALÉM DAS DIMENSÕES E DAS CONVENÇÕES: INTERSECÇÃO DE PLANOS.....	40
2.2 A CARICATURA DA SOCIEDADE LISBOETA FEITA PELO NARRADOR SEM NOME	56
3 A <i>CONFISSÃO DE LÚCIO</i>: ALHEIO AOS LEPIDÓPTEROS, UM MERGULHO NO MUNDO INTERIOR.....	62
3.1 A CONFISSÃO DE UMA REALIDADE INVEROSSÍMIL POR LÚCIO.....	63
3.2 O SENSACIONISMO REPRESENTADO NA TEORIA DA AMERICANA.....	82
3.3 A NEGAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL.....	86
4 DO <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> AO DESASSOSSEGO DO LIVRO.....	91

4.1 PESSOA: AUTOR DE AUTORES.....	92
4.2 OS LIVROS DO DESASSOSSEGO.....	95
4.3 ENTRE OS VÁRIOS DESASSOSSEGOS, O DESASSOSSEGO GENOLÓGICO.....	97
4.4 DESASSOSSEGO, APENAS.....	112
ENTRE BANQUEIROS E ANARQUISTAS, AS ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES.....	114
REFERÊNCIAS.....	119

APRESENTAÇÃO: O GRUPO *ORPHEU* ENTRE POÉTICAS E POLÍTICAS

“Somos o assunto do dia em Lisboa; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extraliterária – fala no *Orpheu*” (1986, p. 414). É dessa maneira que, em carta destinada a Cortes-Rodrigues, Fernando Pessoa comentou a recepção pelo público português do primeiro número da revista *Orpheu*. A correspondência tem como data 19 de abril de 1915, alguns dias após o lançamento do veículo literário, que teria ocorrido no final de março.

A revista *Orpheu* foi produto das reuniões, que passaram a ocorrer a partir de 1912, nos cafés e nos teatro de Lisboa, entre um círculo de jovens artistas. Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa tornaram-se seus principais líderes e foram aqueles que, três anos após o início desse intercâmbio artístico, levaram a cabo a produção do primeiro número. Entre os integrantes desse círculo estavam Alfredo Guisado, Ângelo de Lima, Augusto Ferreira Gomes, Castello de Moraes, Cortes-Rodrigues, José de Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Raul Leal, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso e o brasileiro Ronald de Carvalho, para citar alguns nomes. A publicação teve por objetivo “defender e ilustrar os valores estéticos da modernidade” (1998, p. 263), nas palavras de Robert Brechón, ou, ainda, de acordo com o próprio Fernando Pessoa, “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (1986, p. 407).

É nesse sentido que, ao ser constatado o escândalo na recepção do primeiro número, Pessoa vibra e chega a decretar na mesma carta a Cortes-Rodrigues: “foi um triunfo” (1986, p. 414). Quanto maior era o desgosto provocado no público português, proporcionalmente maior era o êxito obtido pelos jovens artistas. Afinal de contas, à burguesia afeita aos signos artísticos dos séculos XVIII e XIX causavam estranhamento as experiências dos movimentos de vanguarda. Em junho de 1915, ocorreu a publicação do segundo número da revista, ainda, triunfalmente, sob as ofensas da crítica e dos leitores locais. O terceiro número, entretanto, acabou não sendo publicado por falta de recursos financeiros. Conforme as palavras de Pessoa, em nota sobre o movimento, “*Orpheu* acabou, *Orpheu* continua” (1986, p. 407). O grupo que ficou conhecido pelo nome de seu veículo de publicação continua porque sua importância é das mais significativas para a renovação da concepção artística em Portugal. Se os orphistas pretendiam, como afirma Vera Tremel, “chocar a burguesia [...] e tirar Portugal de seu

descompasso com a vanguarda do resto da Europa” (2009, p. 15), na primeira parte da proposta, obtêm um exitoso triunfo, como percebeu Pessoa, e, na segunda, apesar do eco de algumas décadas para a assimilação de suas ideias, a partir da geração da *Presença*, também obtiveram importante resultado.

Dada a importância e o impacto, portanto, do grupo *Orpheu* na história literária e cultural portuguesa, é natural que os trabalhos de pesquisa que mencionam os orphistas tenham sido numerosos. Da mesma forma, incontáveis são as fontes bibliográficas que se debruçam sobre o seu principal líder e maior expoente artístico: Fernando Pessoa. No entanto, poucos têm sido os trabalhos sobre os orphistas como grupo. Os estudos sobre os participantes do *Orpheu* possíveis de serem encontrados têm sido textos esparsos, publicados como capítulos de livros ou artigos em periódicos. É importante ressaltar: tem-se em Portugal apenas uma pequena seleção de textos comentados dos orphistas, a qual foi publicada pela Porto Editora, endereçada ao curso complementar dos liceus, e um livro intitulado *Era do Orpheu*, de Nuno Judice, editado pela Teorema, em 1986.

É a partir dessa demanda que a professora Jane Fraga Tutikian formulou, em 2008, as bases de um provocador projeto que tem por título “Os orphistas: diálogos possíveis”, o qual tenciona resgatar o grupo pessoano e os diálogos estabelecidos entre seus componentes com a Filosofia e com as Artes (pintura, música, teatro). A partir de 2009, passei a integrar o projeto e foquei-me, sob a orientação de Jane, no estudo dos diálogos da poesia de Sá-Carneiro com as artes plásticas de variados contextos envolvendo o Modernismo e as vanguardas. O trabalho resultou em produções que possuem relativo interesse para o tema. Foi apenas em 2011, porém, que diagnostiquei outro ponto de carência de estudos relacionados ao grupo. É sabido que esses artistas destacaram-se, principalmente, pela produção poética. Entretanto, não deixaram de produzir narrativas, ensaios, manifestos, pinturas, textos dramáticos e outros. Desse modo, se os poucos estudos literários produzidos acerca do grupo focam a sua produção poética, praticamente inexistem trabalhos sobre os demais textos, sobretudo, os romances. Eis o meu desafiante objeto de análise.

O primeiro obstáculo para a tarefa encontra-se na afirmação de João Gaspar Simões, em sua *História do romance português*, de “não ter existido uma ficção ‘orphica’” (1972, p. 67). E o reconhecido crítico português está absolutamente correto na sua colocação, uma vez que, nos números publicados pelos orphistas, não houve

espaço para uma numerosa e consistente produção narrativa que pudesse ser definida pelo adjetivo orphica. No entanto, apesar desses escritores não produzirem romances em seus projetos enquanto grupo, individualmente foram escritas algumas obras desse gênero. E, nesse sentido, é possível observar, por exemplo, a busca de objetivos estéticos e sociais em tais romances que dialogam diretamente com esses objetivos nos projetos do grupo. Assim, apesar de não ser possível falar em romance orphista ou orphico, é possível que eu fale em romance no grupo *Orpheu*, entendendo que um romance produzido por um dos participantes não pertence ao grupo (que nunca possuiu uma maior organização), mas, obviamente, está vinculado, de forma indireta, a ele.

Provavelmente, causa certo estranhamento àqueles que me leem o par de áreas que relacionei aos objetivos do *Orpheu*, enquanto grupo, no parágrafo anterior: “estéticos e sociais”. Na verdade, o estranhamento vem por conta do segundo termo, uma vez que raríssimas são as leituras do impacto político ou social dessas obras. Os leitores mais atentos ao assunto, inclusive, lembrarão a condenação de Pessoa, nos seus textos manifestos, aos artistas mais politizados: “todo artista que dá à sua arte um fim extra-artístico [político ou religioso, por exemplo] é um infame. É além disso um degenerado no pior dos sentidos que a palavra não tem” (1986, p. 435).

Não é necessário, contudo, que um artista dê um fim político à sua obra para que ela o tenha. Parto nesse trabalho da premissa (utilizada por tantos teóricos, entre os quais listo Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, Georg Lukács, Lucien Goldmann, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Slavoj Žižek e, especialmente, Ian Watt) de que toda a opção estética é também uma opção ética, uma vez que a sua recepção promove efeitos de ordem social. Nesse sentido, posso afirmar que toda obra de arte é um ato político, entendendo esse último termo com o mesmo sentido definido por Eagleton em sua *Teoria da literatura*: “por ‘político’ entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica” (2006, p. 294).

Por esse motivo, falar em objetivos sociais ou aspectos políticos na arte do grupo *Orpheu*, apesar do estranhamento causado pelo desinteresse da crítica no assunto, faz todo sentido, uma vez que o grupo buscou a subversão dos padrões vigentes em seu tempo nas artes portuguesas. Rompendo com os elementos de uma estética tradicional, os orphistas acabaram por afrontar não apenas formas literárias, mas também o modo de

pensar e a organização social das quais essas formas originam-se e mantêm-se como bens sígnicos. Daí o grandioso escândalo público causado com as publicações, as exposições e os eventos promovidos por esses artistas em terras lusas. Como escreveu Fernando Pessoa para Camilo Pessanha: “o fato é que ela [a revista *Orpheu*] tem sabido irritar e enfurecer” (1986, p. 418). Nesse aspecto, a análise do gênero por mim escolhido, o romance, torna-se muito produtiva, já que ele se consolida com elementos textuais estáveis juntamente com a própria consolidação da classe burguesa, nos séculos XVIII e XIX – ápice da chamada episteme moderna.

Busco nas páginas que seguem, portanto, analisar o diálogo entre estética e ética, forma artística e significado social, opção literária e intervenção política, em alguns dos escassos textos romanescos produzidos por integrantes do grupo *Orpheu*. Assim, percebe-se que, por intermédio das inovadoras e mal vistas páginas de suas narrativas longas, os orphistas manifestaram a sua insatisfação com o modelo social dos séculos anteriores e que ainda permanecia em Portugal no início do século XX. Para isso, dividi o trabalho em cinco partes, brevemente descritas abaixo.

No primeiro capítulo, intitulado “Do romance tradicional ao romance moderno: ascensão e declínio de signos burgueses”, procuro analisar três tópicos: a relação entre a arte e o seu contexto social, a consolidação do romance nos séculos XVIII e XIX e, por fim, a sua reformulação por meio dos romances do início do século XX. As posições de diversos teóricos literários materialistas, bem como estudiosos dos gêneros em geral, e, em particular, do romance, são utilizadas nesse capítulo, cabendo destaque especial à análise que Ian Watt faz acerca do diálogo entre os elementos do romance tradicional e a sociedade burguesa na Inglaterra em seu *Ascensão do Romance* (1990), de 1957.

Já no segundo capítulo, que tem por título “*A engomadeira*: revolução individual para quem quisesse procurar outra coisa de literatura”, parto para a análise dos elementos constitutivos do romance, segundo Watt, em *A engomadeira* (s/d), publicado em 1917, por Almada Negreiros. Para a leitura da obra, utilizo-me ainda da vanguarda denominada Interseccionismo, teorizada por Fernando Pessoa, assim como dos projetos e dos manifestos de cunho explicitamente político do próprio Almada, nos quais o autor revelava os significados sociais que poderiam ser encontrados nas suas obras mais radicalmente inovadoras, caso do romance em questão.

No terceiro capítulo, “*A confissão de Lúcio: alheio aos lepidópteros, um mergulho no mundo interior*”, a análise concentra-se nos elementos romanescos, segundo Watt, d’*A confissão de Lúcio* (2009), publicada em 1915, por Sá-Carneiro. Se Almada havia revolucionado com *A engomadeira*, essa revolução só fora possível graças ao mergulho inicial que dá Sá-Carneiro, inaugurando a interioridade do narrador na história do romance em Portugal. Para essa análise, é ainda utilizada a vanguarda que tem por nome Sensacionismo, também formulada por Pessoa, bem como o diálogo da obra com um subgênero específico do romance: o romance policial.

O quarto capítulo tem como nome “Do *Livro do desassossego* ao desassossego do livro” e apresenta uma análise dos mesmos elementos levantados por Watt, mas, dessa vez, no *Livro do desassossego* (2009), obra narrativa inacabada de Pessoa. Nesse capítulo, são utilizados o fenômeno da heteronímia bem como a questão da desconstrução genológica trazidos por esse texto de publicação póstuma. Apesar de não se fixar em definições de gênero, o diálogo dessa obra com o romance é bastante produtivo e merecedor de atenta análise, uma vez que, assim como *A engomadeira* e *A confissão...*, revela-nos a relação entre os elementos textuais do gênero e os contextos sociais.

Por fim, na parte final da dissertação, “Entre banqueiros e anarquistas, as últimas considerações”, rabisco algumas possíveis conclusões a partir da análise feita nos capítulos anteriores. Para isso, é utilizada, metaforicamente, a imagem do banqueiro anarquista, criação de Pessoa no conto “O banqueiro anarquista”.

Em meio a fragmentos de ideias, cores e sons da ousada pintura de nome desconhecido, datada de 1917, do orphista Amadeo de Souza-Cardoso, utilizada na capa deste trabalho, lê-se “ENTRADA”. Cabe, então, ao leitor decidir transpô-la, abrindo as páginas seguintes, ou recuar, poupando o tempo que lhe importa...

1 DO ROMANCE TRADICIONAL AO ROMANCE MODERNO: ASCENSÃO E DECLÍNIO DE SIGNOS BURGUESES

1.1 A ARTE COMO EXPRESSÃO SÍGNICA

A ideia de que a linguagem diferencia o ser humano dos demais seres é bastante repetida por cientistas e por professores e veiculada em enciclopédias, em livros didáticos, em revistas, em programas televisivos e demais meios comunicativos. A respeito dessa afirmação, não posso reiterar que esteja fundamentalmente equivocada. No entanto, inicio minhas reflexões considerando-a parcialmente incorreta.

O problema dessa colocação consiste no nível de análise. Mais do que a linguagem (praticamente uma sinédoque naquela afirmação) é a questão da utilização de símbolos e de signos que permeia a vida humana, conferindo significados a ela. Assim, é possível pensar que as necessidades básicas da espécie, além de elementos como água e alimento, incluem significados para as situações vivenciadas e para a própria existência. Dos desenhos rupestres da pré-história aos sinais cromáticos do semáforo, das cabeças de inimigos expostas nos portões assírios às canções pop, das insígnias em embarcações ultramarinas à aliança de matrimônio, dos elementos religiosos às vestimentas das atuais tribos adolescentes (e, nos exemplos, poderia estender-me à exaustão), símbolos e signos permitem que mulheres e homens organizem e entendam o espaço e o tempo à sua volta, criando distintos significados para eles.

A utilização dos símbolos e dos signos como resposta ao estímulo de busca por significados, comum ao ser humano, relaciona-se de maneira direta com a produção artística. São consideradas artísticas as produções que determinado *locus* (histórico, geográfico, social) legitimou institucionalmente dessa forma, passando a adquirir significados especiais para essa sociedade por serem dotadas de características que as alçassem a uma condição diferencial em relação a outras produções. É importante ressaltar que essas características, tradicionalmente definidas por estética, não são estáveis, variando de entendimento com os contextos culturais. Por esse motivo, determinadas obras podem ser consideradas artísticas por algumas pessoas ao passo que outras neguem tal condição. As obras de arte (sejam construções arquitetônicas,

esculturas, telas, músicas, encenações, fotografias, filmagens, poemas, romances, ...) são signos inscritos no contexto cultural de determinada sociedade. Cabe aqui ressaltar a diferença entre o símbolo e o signo. De acordo com Julia Kristeva (s/d, p. 40-43), o símbolo, largamente utilizado até meados da Idade Média, é uma prática semiótica cosmogônica na qual as concepções transcendentais reenviadas são abstrações irrepresentáveis e incognoscíveis. Já o signo, consolidado a partir da Renascença e vigente até os dias atuais, ainda segundo Kristeva, reenvia a elementos menos vastos e mais concretizados por meio de natureza conceptualista, em oposição ao platonismo do símbolo.

Mikhail Bakhtin, no campo da linguística, talvez tenha sido o primeiro estudioso a conferir devida importância ao contexto para a existência do signo. Ao avançar e contrapor-se ao legado dos estudos deixados por Ferdinand de Saussure, por intermédio das anotações de seus alunos em *Curso de linguística geral* (2006), ele trouxe à tona, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1986), obra que teria sido escrita no fim da década de 20, a questão histórico-social na natureza do signo linguístico. Para o teórico russo, o signo não é uma unidade fixa que ata convencionalmente um significante a um significado. O signo, visto como fenômeno da estrutura de base e não da superestrutura, é constitutivamente material por ser produto direto das condições de seu contexto. Assim, a ligação de um significante a um significado é mutável e depende diretamente de seu extrato social e histórico, que, por ser variável, evidencia o potencial polissêmico do signo.

No campo da articulação entre as formas artísticas e a sociedade, foi Georg Lukács, em *Teoria do Romance* (2009), obra escrita entre 1914 e 1915, quem percebeu o fato de que determinados gêneros adquiriam sentido somente em determinadas sociedades. No seu estudo, contrastando a Grécia Antiga com a modernidade, ele percebeu que as epopeias só adquiriam sentido no primeiro contexto, enquanto o romance seria a forma de expressão do segundo. Sustentado pelo princípio dialético hegeliano, Lukács compreendeu que as formas literárias são necessidades históricas e sociais. Assim, o modo de organizar e compreender o mundo presente nas epopeias (com elementos estruturais reprodutores de paradigmas, o enredo baseado na inevitabilidade de um destino, os heróis de essência imanente, entre outras características) fazia sentido somente para o pensamento de um grego clássico (inserido

em um contexto filosófico de isomorfia entre forma e ideia). Já no romance, para o teórico, os heróis não portariam mais a essência e vagariam atrás desse sentido agindo de forma não hábil ou não agindo em meio a transtornos psíquicos. Por esse motivo, é possível compreender o caráter museológico de algumas formas de expressão artística. Alastair Fowler (1974, p. 83-84) chega, inclusive, a falar da morte de formas literárias, considerando morto o gênero que não é mais lido senão com esforço escolar. A própria epopeia clássica, por exemplo, não possui, atualmente, demanda significativa de leitores. Apenas estudiosos que possuem em seu arquivo subjetivo uma compreensão histórico-filosófica da antiguidade greco-romana configuram leitores potenciais desse gênero. A maioria das pessoas, entretanto, não consegue atribuir significados aos textos dessas narrativas (ou o fazem de modo muito esparso) porque lhes falta o elemento contextual.

Com a significação sendo dependente do *locus* social, como já, desde o início do século XX, sabe-se por meio dos estudos de Bakhtin e é possível inferir pelos de Lukács, passa-se a entender a historicidade das formas artísticas, bem como a sua inscrição social, expressa no início deste capítulo. Esse pensamento é base de alguns teóricos materialistas contemporâneos, como é o caso de Fredric Jameson e Terry Eagleton. Para Jameson (1992), apoiado nos suportes teóricos do marxismo e da psicanálise, a narrativa (aqui eu expandiria a noção para a própria arte) é um ato simbólico que busca resolver os conflitos da sociedade que a produziu. As relações de produção e as forças de produção, para o teórico, configurariam o plano da infraestrutura, ao passo que as manifestações culturais e ideológicas fariam parte da superestrutura. Sendo assim, por trás dos significados da produção estética (manifestação superestrutural), há um complexo de aspirações e desejos presentes no texto por ele carregar marcas do inconsciente, um inconsciente político (que remete à infraestrutura). Político, nesse caso, significando não mais que o modo como administramos nossa vida social e as consequências disso, conforme já expus na apresentação deste trabalho citando o conceito de política de Terry Eagleton (2006, p. 294).

Lukács, há quase cem anos, e, atualmente, Eagleton e Jameson são teóricos de fundamental importância por vincular as formas estéticas com o seu contexto. De fato, como os signos em geral, um texto artístico é uma demanda de sentido de alguma

sociedade e é dentro dela que adquire significados. Isso não exclui, é claro, que outra sociedade possa conseguir interpretá-lo, gerando, porém, outros significados (então o texto conecta-se com outra sociedade) ou resgatando o contexto (por meio de pesquisa histórica, descobrindo os sentidos que o texto era capaz de produzir em sua sociedade de criação). Não se pode entender, contudo, a interpretação como um ato isolado e imutável, excluindo a questão histórica. Ela é uma busca de sentidos e, não poderia ser diferente, parte de determinado contexto muito ou pouco distante do contexto no qual o texto foi gerado, e isso pode facilitar ou não o processo de significação a partir da leitura, chegando, inclusive, a extinguir formas antigas.

No entanto, os princípios dialéticos propostos por Lukács, Eagleton e Jameson apresentam um problema. Eles entendem o texto como um simples produto da sociedade. Um dos grandes expoentes desse raciocínio foi a clássica obra intitulada *Mimesis* (2004), escrita pelo professor de Jameson, Erich Auerbach, durante a Segunda Guerra Mundial, e publicada em 1946. O subtítulo, *A representação da realidade na literatura ocidental*, é bastante revelador dessa concepção. Partindo dos princípios miméticos de Platão e de Aristóteles, Auerbach interpretou os recursos narrativos comuns em diferentes épocas como produtos delas. A narrativa, então, funcionava praticamente como um espelho, pois ela, simplesmente, representava ficcionalmente o mundo real. Já o contemporâneo Jameson, mais rebuscado ao incluir os estudos lacanianos na questão da representação, entende o texto como um aprisionamento linguístico que esconde um sentido inconsciente que é político. A interpretação, portanto, seria um desnudamento de máscaras de linguagem para libertar os anseios políticos expressos pela arte.

O problema em comum dessas concepções é a crença em uma hermenêutica transcendente, imanente e autoritária, que legitima uma leitura monossêmica da obra de arte e nega sua potencialidade linguística. Se a arte fosse, realmente, uma simples cópia ou representação da realidade, de fato, as instituições detentoras do saber contextual (academia, crítica literária, professores, livro didático) seriam representantes da verdade acerca dos significados de qualquer texto. A volta aos essencialismos na atribuição de significados é o grande equívoco desses teóricos. Friedrich Nietzsche, já no século XIX, havia, com sua crítica ao conceito de verdade, posto em dúvida as ideias de essência e de metafísica. Na filosofia da linguagem, Ludwig Wittgenstein, em *Investigações*

filosóficas (1996), publicado somente em 1953 (dois anos após a sua morte), rejeitou o isomorfismo entre linguagem e realidade, ou seja, não acreditava mais na linguagem como correspondência pictórica entre objeto e nome. A *práxis*, para ele, não só influencia a linguagem, mas também a compõe, uma vez que ela é a própria relação do sujeito com os objetos e com as sensações.

Sendo a linguagem uma relação entre o sujeito e o mundo que o cerca e as próprias sensações, não é difícil de entender que é a linguagem que cria o conhecimento do mundo e das sensações. Dessa forma, é equivocado considerar uma obra de arte um simples produto que teria a ingênua capacidade de representar a realidade. Não há uma ligação simplesmente ontológica entre esses elementos. Além de representar, contraditoriamente, a arte – da mesma forma que os signos em geral – cria a noção de realidade. Dessa forma, torno à questão motivadora de todo o percurso até aqui traçado: a literatura, signo de determinada sociedade, é uma resposta ao anseio humano de conferir sentidos ao seu contexto. Por isso, muito além de apenas representá-lo, os signos organizam-no e possibilitam o seu entendimento.

A diferente relação com as três principais linhas de pensamento que descentraram o indivíduo cartesiano (Marx, Freud e Nietzsche) acabou por dividir o campo da teoria literária. Nesse sentido, Jameson herda a questão materialista e historicista da tese de Karl Marx (atualizada por Althusser), de Lukács e de Auerbach, entendendo que o homem é agente da história, mas sob condições que lhe são dadas. Da linha psicanalítica, Jameson busca em Jacques Lacan a atualização das teses de Sigmund Freud acerca do inconsciente. Assim, o homem acaba não sendo tão detentor de sua razão e de suas ações como imaginava. A tese de Nietzsche, no entanto, que nega a noção de essência imanente, de verdade e de metafísica, mostrando que esses conceitos são somente construções de pensamento, é negada pelo pensador. Assim, defendendo sua análise imanente, que, baseada no princípio da totalidade, vai buscar a essência política no fenômeno de superestrutura que é o texto, ele acaba bipolarizando a discussão ao atacar os teóricos pós-estruturalistas, em especial do grupo *Tel quel*, e a conseqüente corrente americana da desconstrução. Para Jameson (1992, p. 18-20), esses pensadores de influência nietzscheana, que o consideraram demasiado autoritário nesse processo hermenêutico, são anti-interpretativos. Para ilustrar, dentre os ataques a Foucault, a Barthes, a Derrida, a Deleuze, a Guatarri e a Kristeva, exponho o conflito

com o comentário feito acerca da fatídica obra *S/Z*: “Barthes, em *S/Z*, esfacela uma novela de Balzac em uma operação aleatória de códigos múltiplos” (1992, p. 51).

O grande desafio para a análise literária, portanto, acaba sendo a difícil equação: não reduzir o texto a mundo e não reduzir o mundo a texto, que está na raiz da ambivalência do signo (representar e criar). Somente a partir dessa difícil empreitada é possível não retroceder aos extremismos das duas posições. Dessa forma, alcanço a conclusão de que é necessário o entendimento das condições histórico-sociais como um dos elementos fundamentais para o processo de significação dos signos artísticos. Entretanto, um leitor não se pode considerar o psicanalista que irá desvendar e libertar o sentido por trás do aprisionamento da linguagem e da organização textual, simplesmente porque não existe um sentido de caráter essencial. É necessário voltar ao que já dizia Bakhtin: “um signo não existe como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra.” (1986, p. 32). Ao aplicar ao signo os princípios físicos da reflexão e da refração, Bakhtin revela todo o seu potencial linguístico. Quando um significante reflete um significado, ele está refratando ou ocultando os outros que pode também assumir. Claro que esse processo não é, de forma alguma, uma sintagmatização aleatória que atribui qualquer significado a um texto. A literatura, como a arte em geral, não é um fenômeno isolado e sim um ato sócio de uma sociedade. E, justamente por ser um signo, ela é histórica ao mesmo passo que também é plural e potencial na sua interpretação.

1.2 O ROMANCE COMO EXPRESSÃO BURGUESA

Sendo, portanto, o texto artístico um elemento sócio de uma sociedade, que possibilita várias significações ao fazer sentido dentro do seu contexto, uma vez que é oriundo de uma necessidade dele, passo a refletir acerca da expressão social do gênero romanesco.

De acordo com Georg Lukács, em sua já referida *Teoria do romance*, “[...] as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (2009, p. 96). Nesse sentido, pensando a forma como expressão que parte de determinado contexto (e nele adquire significação) e, a partir dessa lógica, buscando

apontar as características definidoras do gênero romanesco, revela-se de fundamental importância a obra *A ascensão do romance* (1990), escrita por Ian Watt, em 1956. Nesse trabalho, o teórico inglês buscou relacionar essa ascensão do romance com a consolidação da classe burguesa na Inglaterra do século XVIII. A questão norteadora da sua pesquisa era desvendar as condições históricas, filosóficas e, sobretudo, sociais que possibilitaram o aparecimento de uma nova forma artística¹, não ao acaso, na produção de três escritores ingleses no início daquele século: Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding.

Watt (1990) explica que, tradicionalmente, os historiadores do romance consideram o realismo como a grande característica que diferencia esse gênero dos textos medievais e dos textos clássicos. O único problema, de acordo com o teórico, é que esses historiadores interpretaram mal o sentido do termo “realismo”. Para eles, esse termo seria simplesmente uma visão não idealizada do mundo, que buscava explorar justamente o que há de pior nos seres humanos por meio de personagens imorais. No entanto, o realismo, que seria o elemento típico do gênero romanesco, “não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (1990, p. 13). É buscando evidenciar, então, as particularidades das formas com as quais o romance apresenta seu mundo ficcional que se pode elencar algumas de suas características definidoras. Tarefa essa que é, no fim das contas, um tanto quanto árdua, uma vez que, de acordo com o próprio Watt, “comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo” (1990, p.15).

Para analisar a importância das formas que constituem o romance, é necessário entender os seus significados no contexto da ascensão do gênero: como se sabe, a consolidação de uma classe média urbana ou, ainda, de uma burguesia. Uma das principais mudanças, senão a principal, instituída a partir desse momento histórico e consolidada na episteme moderna é a valorização do individual. Assim, as teorias filosóficas do racionalismo e do empirismo, representadas em nomes como René Descartes, John Locke, Thomas Hobbes e Adam Smith, acabam sendo reveladoras de todo um modo de pensar que prioriza o indivíduo, do qual compartilhava, de um modo geral, a sociedade em que passa a fazer sentido as formas do romance.

¹ Não por acaso, na língua inglesa, o gênero romanesco foi denominado a partir do adjetivo novo: *novel*.

No mais célebre trabalho de Descartes, *Discurso do método* (1960), editado pela primeira vez em 1637, é clara a importância que o pensador dedica ao indivíduo. Logo na primeira parte da consagrada obra racionalista, em primeira pessoa, ele destaca o caráter individual de sua pesquisa: “o meu propósito não é ensinar aqui o método que cada um deve seguir para bem conduzir a sua própria razão, mas somente mostrar de que maneira procurei conduzir a minha” (1960, p. 45). Ao explicar que o método que defenderá na obra parte de uma experiência sua, Descartes ainda afirma que as obras feitas por um mestre são superiores em relação às realizadas por um grupo, já que manteriam um princípio organizacional mais lógico e claro (1960, p. 56-57). Ele defende também a ideia de que com o raciocínio de um homem é possível chegar à verdade (que tem uma denotação de comprovação segundo os princípios da lógica), ao passo que o conjunto de raciocínios de diversos homens não chegaria a esse *status* pela falta de ordem e pela diversidade. (1960, p. 58)

Por fim, ao explicar o método composto a partir de sua experiência pessoal, Descartes revela a questão moderna que é a busca pela verdade como um princípio inteiramente individual. Adaptado dos conhecimentos da geometria, o método é dividido em quatro princípios (1960, p. 67-68). O primeiro deles, não aceitar por verdadeira qualquer coisa que não se conhece individualmente como evidente. O segundo, dividir as dificuldades em partes para melhor proceder a análise. O terceiro, ordenar os pensamentos do mais simples ao mais complexo. E, por fim, o quarto, fazer enumerações completas e revisões gerais. Esse raciocínio, que se tornou o manual da ciência moderna, princípio original do cientificismo positivista, parte, no primeiro princípio, do conhecimento individual, para, nos seguintes princípios, estipular uma divisão lógica racional a fim de que se pudesse chegar a qualquer demonstração. Isso tudo confere tamanha capacidade ao indivíduo que o próprio Descartes, na quarta parte de sua obra, prova a existência de Deus por meio de seu método. Como sustentava o pensador em sua famosa citação da filosofia clássica, *cogito ergo sum*. Essa talvez seja uma das principais evidências do individualismo moderno, o indivíduo (na etimologia: ser uno, indivisível ou total) atesta sua existência não mais por um caráter divino ou coletivo, mas sim por uma capacidade pessoal de raciocínio.

Outra linha de pensamento moderna que, assim como o racionalismo cartesiano, privilegia em suas bases teóricas de modo bastante evidente o indivíduo, em oposição à

cosmovisão clássica e medieval, é o empirismo. Para os filósofos empiristas, a fonte de todo conhecimento é a experiência sensível. Locke, em *Ensaio sobre o entendimento humano* (1999), publicado originalmente em 1690, teorizou que a mente humana, antes da experiência, é como uma folha em branco. Ao longo da vida, é por meio das vivências do indivíduo que se adquire o material que será fonte de conhecimento. Essa noção opõe-se ao racionalismo, pois ao passo que os racionalistas acreditavam que a fonte do conhecimento, ainda que parta do indivíduo, é a operação da razão e esta regula o entendimento do sensível, os empiristas acreditavam que é a experiência a fonte do conhecimento e esta poderia, inclusive, regular a razão.

Nos seus *Dois tratados sobre o governo* (1998), obra publicada em 1689, Locke expõe a sua tese do contrato social. Para o pensador, o homem em estado de natureza dispõe de condições de liberdade perfeitas, que seriam o direito à propriedade de si (resumida em propriedade de vida, de liberdade e de bens). No entanto, em estado de natureza o homem não está livre de violações em sua propriedade de si. Dessa forma, o contrato social é um pacto consentido em que os homens aceitam livremente a formação de uma sociedade civil sob legitimação de um poder político, que garantiria, assim, os seus direitos de estado natural. Saliento, portanto, que o estado, para Locke, está a serviço do indivíduo e deve defender a propriedade privada. Esse pensamento, típico da época moderna com a consolidação da classe burguesa, encontra expoentes, ainda, na tese da economia liberalista de Smith (1996), que prega a total liberdade das atividades econômicas do indivíduo, pois a riqueza das nações seria resultante dele.

Partindo dessa exposição bastante simples (inclusive redutora) dos princípios do pensamento a partir da ascensão burguesa, que conferiram ao homem a moderna noção de individualidade, é possível um melhor entendimento, como já dito anteriormente, das características formais que definem o romance. Tudo isso não porque entendo as formas do gênero como produto direto de seu contexto de pensamento, mas, conforme as discussões anteriores, entendo que essas formas são signos significativos quando inseridos nessa lógica de pensamento típica do seu contexto. De acordo com Ian Watt (1990), essas características, referidas em *A ascensão do romance* como “realismo formal”, podem ser resumidas nos seguintes tópicos:

1) *Enredo*: Ao passo que as formas literárias tradicionais extraíram seus enredos de fontes como a História, a mitologia e as lendas, o romance destacou-se pela narração

de incidentes inventados ou mesmo extraídos de fatos contemporâneos. Watt destaca que Chaucer, Spenser, Shakespeare e Milton, por exemplo, assim como os clássicos, utilizavam enredos já existentes no ideário popular (1990, p. 15). A essa atitude que entendia os grandes temas de uma pretensa essência humana já representados nas obras clássicas (e cabe lembrar que a ideia de essência remete a uma natureza imutável) opuseram-se, inicialmente, os ingleses Defoe e Richardson e, posteriormente, os realistas franceses do século XIX, com a ideia de uma narrativa fiel à experiência individual no mundo contemporâneo. Dessa forma, ao buscar destacar a experiência humana, o romance atua como elemento sócio de uma sociedade que, como evidencia Locke, privilegia a noção de individualidade e a experiência como matriz do conhecimento. O maior expoente do romance como enredo formulado, não como cópia da mitologia, mas como leitura da realidade em que se insere, talvez se encontre na consagrada *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac. Em seu conjunto de obras, o escritor constrói um imenso retrato da França do século XIX a partir da experiência individual das personagens, como já pretende o próprio título. Nesse sentido, é importante também constatar que o escritor romanesco atua com os princípios do método cartesiano, ou seja, como um cientista, ele analisa com pretensa imparcialidade seu objeto de análise: a sociedade de sua época.

2) *Personagens*: A fim de que a experiência do indivíduo fosse o meio perceptivo para a construção de um retrato social, foi preciso conferir certo caráter de singularidade às personagens em oposição aos tipos e aos arquétipos das literaturas medievais e clássicas. Hobbes, em *Leviatã* (1997), reflete acerca da faculdade de individualização dos nomes próprios. Assim, as personagens romanescas foram designadas não por nomes universais, mas por nomes comuns para a sociedade contemporânea. Dessa forma, ressaltava-se sua identidade particular e seu pertencimento à realidade comum. Basta pensar, como exemplo, em Padre Amaro, Cônego Dias, Amélia, Dona Joaneira, Basílio, Luísa, Jorge, família Maia ou ainda em quaisquer outras personagens da vasta obra de Eça de Queirós, que tão bem representam a experiência de pessoas nominalmente bastante reais para a sociedade portuguesa do século XIX. De acordo com Watt, “o enredo envolveria pessoas [personagens] específicas, em circunstâncias específicas” (1990, p.17). No entanto, para que uma personagem fosse, de fato, específica, foi necessária a construção de toda a complexidade de um universo social à volta desse indivíduo, bem como a sua trajetória

individual. Dessa forma, o romance assumiu como característica essa grande gama de personagens, sejam protagonistas ou coadjuvantes, uma vez que, ao integrar essa totalidade, a personagem assumia sua condição e identidade particulares. Basta pensar, como exemplo, n' *O vermelho e o negro*, de Stendhal, para perceber a complexidade da intrincada rede de relações entre as personagens, que compõe, no fim das contas, a sociedade na qual está inserido Julien Sorel.

3) *Cenário*: Para ressaltar a condição particular das personagens, além da necessidade de criação de um universo complexo de pessoas circundantes ao protagonista, foi necessária ainda a criação do ambiente no qual ele está inserido, remontando, portanto, um contexto bastante complexo de suas experiências. Watt chega, inclusive, a afirmar que “o romance se diferencia dos outros gêneros e das formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (1990, p. 19). Na literatura clássica, isso não existia, uma vez que o espaço não exercia qualquer influência sobre a ação, que seria igual em qualquer lugar. Desse modo, as extensas descrições de roupas, utensílios, ambientes e etc., tão comuns aos romances dos séculos XVIII e XIX, seriam capazes de criar uma noção mais exata do cenário físico onde a personagem insere-se, particularizando a sua experiência. A título de exemplo dessa característica romanesca, ressalto a capacidade imagética e ilustrativa de Eça de Queirós, que, nas palavras de Machado de Assis (incomodado com as longas e detalhistas descrições de *Primo Basílio*), seria capaz de falar sobre “o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (1985, p. 904).

4) *Tempo*: Da mesma maneira que o cenário, o tempo é extremamente fundamental para a individualização das personagens. Para a literatura clássica, assim como o espaço, o tempo não exercia maiores funções na narrativa. Esse aspecto ocorria porque essas obras utilizavam-se de histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis (Cf. Watt, 1990, p. 22). A tragédia, por exemplo, deveria desenvolver seu enredo no espaço temporal de um dia (Cf. Aristóteles, 2005, p. 24). Para Watt (1990, p. 23), essa restrição equivale a uma negação da importância do aspecto histórico e temporal na vida humana. Por outro lado, é fácil entender a importância da história e da progressão temporal para a sociedade moderna, que revela um de seus expoentes de pensamento no físico Isaac Newton, ao medir a sucessão temporal da queda de um

objeto por meio da lei da gravitação universal. Desse modo, o romance explorava na ação da vida contemporânea e cotidiana marcas do passado, em uma estrutura coesa de relações entre causa e consequência. Por esses motivos, o gênero apresenta como característica, ainda, a necessidade de variados índices temporais (ressalto aqui os romances epistolares), já que eles seriam capazes de sinalizar a passagem do tempo com minúcia. Por fim, a experiência individual através do tempo teria a capacidade de formar a identidade da personagem, que permaneceria estática ao longo dele, tendo em vista que é produto da particularização e da noção de totalidade. Mais uma vez recorrendo a Eça, saliento a importância do passado para a formação do caráter de Padre Amaro, bem como da sucessão temporal para o desenrolar das ações que culminam na cena final, resultando em um irônico retrato da sociedade portuguesa do século XIX em contraste (não por acaso um contraste histórico) com uma “antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida!” (QUEIROZ, 1946, p. 578 , grifo meu).

5) *Narrador*: Se o romance, sendo signo da sociedade moderna, constituiu uma elaboração pretensamente autêntica das experiências individuais e Ian Watt busca analisar essa correspondência em seus aspectos de enredo, de personagem, de espaço e de tempo, complemento aqui essas características com uma breve reflexão acerca do modelo de narrador que caracterizou o gênero.

Se já foi dito que o escritor romanesco atua sob princípios cartesianos de observação da realidade que seria seu objeto de análise, não é diferente com a figura do narrador composto por ele. Por esse motivo, convenciono aqui a definição “narrador cartesiano” para o típico narrador dessas obras. Geralmente heterodiegéticos (Cf. Genette, 1972), eles mantêm as características de distanciamento e neutralidade em relação ao enredo que constroem. É como se a noção de construção textual fosse, de qualquer modo, apagada da narrativa e também, por consequência, o próprio caráter ficcional. Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1987), define como “doentio” o signo linguístico comumente utilizado por esses narradores. O teórico francês classifica esse signo dessa maneira por entendê-lo como autoritário e ideológico, já que ele esconderia sua condição de arbitrariedade. A ideologia, nesse pensamento, seria responsável por mascarar as construções culturais de modo que fossem percebidas como naturais. Assim, o signo realista nega o caráter produtivo da linguagem e pretende-se “janela translúcida” (Cf. Eagleton, 2006, p. 204) para o mundo, assumindo a função mimética.

É, portanto, com um olhar onipresente, onisciente e por meio de uma linguagem veicular (que pretende de maneira neutra representar o referente) que o narrador cartesiano, dos romances realistas do século XVIII e XIX, configura-se como uma divindade na própria narrativa. Não é à toa que Barthes associou esse elemento à figura do pai. Também não é à toa que Gustave Flaubert, de acordo com Watt (1990, p. 30), utilizava a expressão *le réel écrit*.

Por fim, na figura desse narrador que praticamente esconde sua própria função na construção dos elementos diegéticos, é possível resumir as características levantadas acerca do gênero romanesco tal qual foi consolidado tradicionalmente. Se as histórias narradas passaram de material mitológico (portanto, histórias atemporais) para histórias mais próximas da realidade que cercava o novo público leitor², era necessária a verossimilhança dessas narrativas para o seu convencimento. Desse modo, o anseio mimético constitui-se como elemento sógnico dessa sociedade e encontrou expressão no denominado realismo formal. Para Watt, uma espécie de carência estética do gênero é produto justamente desse empreendimento realista e está assinalado no caráter referencial da linguagem, que seria capaz de criar a noção de uma personagem individualizada inserida no microcosmo constituído por demais personagens, espaço, tempo, e tudo isso narrado por um narrador que não se faz perceber, negando a construção linguística e ficcional.

1.3 O ROMANCE MODERNO COMO DESILUSÃO DA SOCIEDADE BURGUESA

Entre o final do século XIX e o início do século XX, o desenvolvimento da sociedade moderna assumiu proporções bastante amplas. A inicial valorização do

² É sempre necessário ressaltar a diferença entre o público leitor do gênero romanesco, oriundo da ascensão da classe burguesa, em relação ao aristocrático público leitor dos gêneros tradicionais, uma vez que se pretende defender a ideia de que cada sociedade possui símbolos e signos próprios na sua expressão. Outro aspecto importante, paralelo à necessidade de novos símbolos e signos, é a relação e a forma de veiculação do leitor com o texto. No caso, saliento a questão do desenvolvimento da imprensa e da própria reproduzibilidade dos materiais impressos, o que contribuiu para certa massificação da leitura, bem como para a profissionalização do escritor. Outra questão relativa ao novo suporte literário, o livro impresso, é o afastamento do romance da tradição oral. Para Walter Benjamin, “o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa [...] é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta” (2008, p. 55).

indivíduo e a consolidação da classe média somadas à Segunda Revolução Industrial trouxeram mudanças cada vez mais intensas na vida social, econômica, política e cultural. As indústrias e seus motores, eletricidade, aço e petróleo acabaram por estabelecer as potências na era do capital liberal, como Inglaterra, França e Alemanha. Por meio de políticas imperialistas, o mercado dessas potências acabou expandindo seus horizontes por todos os continentes. Entretanto, já no final do século XIX, alguns indícios apontavam para a crise do sistema consolidado. A Revolta dos Boxer, assim como os movimentos pela independência das colônias do Canadá, da África do Sul e da Nova Zelândia demarcavam uma rebelião do antigo terceiro mundo em relação à dominação do primeiro. Outro claro indício do declínio da hegemonia liberalista europeia era a emergência de novas potências em âmbito global: Estados Unidos da América e Rússia.

Esses conflitos (ainda poderia citar tantos outros) acabaram revelando a tensa relação do sistema imperial, que era o sustentáculo dos estados modernos europeus, uma vez que o terceiro mundo alimentava, de certo modo, as indústrias do Ocidente. Se, por um lado, a relação das metrópoles com as colônias era delicada, por outro, a situação entre os próprios países dominantes tornava-se cada vez mais complexa, problemática e de gravidade sempre eminente. Dessa forma, o modelo da sociedade burguesa com suas práticas de capital liberal e de imperialismo acabou por ruir em um dos momentos mais traumáticos da experiência humana: a Primeira Guerra Mundial, a partir de 1914.

Uma figura que constitui importante síntese para o entendimento dos significados desse período histórico é o avião. A invenção de Alberto Santos Dummont é inegável representação do sonho iluminista: o homem gênio e criador. O desenvolvimento tecnológico superou níveis antes pouco prováveis, como o ser humano voando por meio de uma máquina, que poderia, inclusive, conectar diferentes partes do globo, criando uma noção temporal e espacial nova para a percepção humana. Todo esse auge da sabedoria racional, contudo, foi empregado da maneira mais perversa na Primeira Guerra: com o objetivo de acabar com o maior número possível de vidas. Aviões, metralhadoras, blindados, armas químicas, linhas telefônicas, eletricidade, motores à combustão, enfim, o conhecimento técnico e científico acumulado durante os progressos da modernidade agora assustavam. Da fundação sob os ideais de *liberté*,

égalité, fraternité, a sociedade moderna culmina no conflito com o maior número de baixas já visto até então. Do voo por intermédio do fabuloso produto de sua técnica e da sua racionalidade, o homem aterriza em um cenário de desamparo e de desespero, assistindo ao fim de vidas anônimas por dispositivos de botões e à ruína da própria sabedoria acumulada ao longo de séculos.

A partir desse traumático momento, é inegável a evidência do declínio da sociedade burguesa no início do século XX. Somado a esse sintoma, ainda se pode contabilizar, em 1917, a Revolução Russa (com a emergência de uma alternativa ao sistema capitalista) e, em 1929, a Quebra da Bolsa de Nova Iorque (gerando um colapso no sistema fragilmente estabilizado depois da guerra). No campo científico, o grande expoente dessa sociedade abalada em suas próprias experiências e, conseqüentemente, no seu conhecimento é Albert Einstein, com sua teoria da relatividade³, que revê pontos dogmáticos da física. Desse modo, não é difícil perceber nesse contexto a necessidade de novos signos, diferentes daqueles tradicionalmente consolidados nos séculos XVIII e XIX a partir da sociedade burguesa. No âmbito das artes, sobretudo, plásticas, rapidamente o Cubismo, mas também outras vanguardas, assumem importantes significações para a sociedade ao desintegrar a realidade em um impulso de antirracionalismo e de anticulturalismo.

Interessa-me aqui, de maneira mais pormenorizada, refletir acerca da condição dos signos narrativos nesse contexto. Walter Benjamin, ainda muito próximo desses trágicos acontecimentos, em seus ensaios “Experiência e pobreza”, de 1933, e “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, de 1936, escreveu que “a arte de narrar está em vias de extinção” (2008, p. 197). Para o pensador, o ser humano voltou da experiência traumática da guerra, ao contrário do que se esperava, com uma pobreza no campo da experiência, ocasionando a perda da faculdade narrativa. Isso porque, pela primeira vez, os combatentes ficavam reclusos em trincheiras e matavam por meio de apenas um clique em um objeto mecânico. Relacionando sua constatação de perda a um desamparado panorama de sua época, Benjamin reflete: “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (2008, p. 198).

³ Em 1905, Einstein publica a Teoria da Relatividade Restrita e, em 1915, a Teoria da Relatividade Geral.

O que a trágica constatação de Benjamin assinalava, todavia, não era a incapacidade de narrar devido a um monstruoso desenvolvimento da técnica. O fenômeno diante do qual ele se debruçava era, pois, a falência da forma de narrar veiculada tradicionalmente pelo romance desde a sua consolidação nos séculos XVIII e XIX. Ao passo que a sociedade observava atônita à decadência de um sistema instalado desde a ascensão burguesa, os signos desse mesmo sistema passavam a entrar em declínio, tornando-se tão obsoletos quanto a epopeia clássica seria no século XIX. Não é por acaso que a tecnologia possibilitou novas formas narrativas que rapidamente alcançaram a preferência popular, antigo posto do romance. Nesse sentido, o historiador da arte Arnold Hauser classifica o século XX, que, segundo ele, inicia após a Primeira Guerra, como a *Era do cinema* (HAUSER, 2010). E isso se dá não só pela tecnologia da nova mídia, mas pelas características principalmente temporais que a nova forma narrativa permitiria. Características essas que estariam mais afinadas com o tempo de pensamento e de vivência dessa nova sociedade.

Apesar de sua popularização, o cinema não extinguiu o romance; pelo contrário, o gênero mais antigo e o recente passaram a conviver, enriquecendo ambas as narrativas em um intercâmbio de técnicas. Ao analisar os romancistas nesse contexto, Erich Auerbach afirma que

Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompassadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontraram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. (2009, p.496)

Desse modo, o romance, no início do século XX, assumiu uma forma bastante distinta e os elementos constituintes do gênero sofreram reformulações, uma vez que a pretensão mimética e o realismo formal não mais encontraram significados em meio à crise dos valores burgueses. A fragilidade humana constatada a partir da experiência da guerra, os traumas psicológicos herdados do conflito e a velocidade das grandes metrópoles requerem menos os signos autoritários, lineares, totais e cartesianos, e mais os símbolos fragmentados, desordenados, instantâneos e plurais. Nesse sentido, ocorre na narrativa o que Benjamin percebeu nas demais vanguardas e registrou de maneira poética: “[...] rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com

todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (2008, p. 116).

É nas fraldas sujas dessa época, portanto, que Thomas Mann, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka, Henry James, James Joyce, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros, assinalam o lugar da perda dos adornos de oferendas do passado de Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding, Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Émile Zola, Almeida Garrett, Eça de Queirós, José de Alencar, também entre tantos outros. A noção de *espaço da perda* é explicada por Roland Barthes, em seu *Prazer do texto*:

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isso que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona [...]; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito [...]. (1987, p.12-13)

As perdas, nesse caso, referem-se às características que consolidaram o romance nos séculos XVIII e XIX. Carlos Reis, ao comentar sobre os gêneros literários em *O conhecimento da literatura*, fala de uma pré-condição para a interpretação de um texto que residiria no próprio reconhecimento de seu gênero, potencializando seus significados (2003, p. 285-286). Ao ativar o seu arquivo acerca do gênero romanesco, portanto, o leitor dessas obras depara-se com o espaço da perda de seus elementos constituintes. O enredo acaba desintegrado, uma vez que frequentemente autores como Virginia Woolf e Proust partem de pequenos instantâneos de ação no enredo para o mundo interior das personagens, que passa a ser o plano preponderante, no qual as repercussões, as memórias, os pensamentos, as sensações e os entrecruzamentos de fatos adquirem fundamental importância. A individualização das personagens acaba também por desaparecer ao passo que Henry James apresenta personagens de identidades tão múltiplas como os espelhos, que Joyce mostra a despersonalização na metrópole moderna de Dublin e que Kafka expõe a anulação do indivíduo, da integridade, da singularidade e, mais do que tudo, da sua importância no mundo, ideia tão cara ao individualismo burguês. Tempo e espaço também acabam diluindo-se no plano psicológico das personagens, não atuando mais como elementos particularizantes.

Considerando-se o tempo da diegese, *Ulisses* (2007) decorre em um dia; *Rumo ao Farol* (1989), em dois dias distantes entre si; e *Em busca do tempo perdido* (1983), em dias e horas isolados de diferentes épocas. Mas, diferentemente da curta extensão das obras clássicas, por meio do fluxo de consciência e do monólogo interior, a narrativa parte desses instantes exatos para passear por distintos momentos e ambientes, reais e/ou irreais, na vida das personagens. O narrador, por fim, assume muitas vezes o caráter autodiegético (Cf. Genette, 1972), como em Proust, e ressalta o caráter subjetivo na própria construção (e rememoração) do que conta e mesmo de si, bem como o fato de que possui um conhecimento limitado sobre os acontecimentos. Já em Virginia Woolf, há o desaparecimento da onisciência por conta da multifocalidade, conferindo um caráter plural e não essencialista ao que é narrado.

O que esses artistas fazem, por conseguinte, é apontar nos elementos do tradicional gênero romanesco esse corte: a ausência de enredo, a ausência de individualização das personagens, a diluição das noções de tempo e de espaço e a necessidade de uma nova figura de narrador, que busca em paródias do próprio gênero romanesco⁴, como *Tristram Shandy* (2009), de Laurence Sterne, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2010), de Machado de Assis e, mesmo em certo embrião desde *Dom Quixote* (2004), de Miguel de Cervantes, o modelo para isso. De acordo com Barthes, “a narratividade é desconstruída e a história permanece no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues” (1987, p. 15). A linguagem, frequentemente, acaba ressaltando a condição de construção do próprio texto, caracterizando a narrativa não mais pela pretensão da *mimesis*, mas por uma espécie de *mimesis da mimesis*. Dessa forma, a autoritária imposição da verdade acerca da diegese feita por um narrador com total conhecimento sobre o enredo, as personagens, o cenário e o tempo que conta, além da própria interpretação dessas ações, como fora comum nos romances dos séculos passados, passa a ser posta em xeque e dá lugar aos fragmentos de enredo sugeridos por um narrador que não é plenamente informado sobre suas personagens (apesar de mergulhar em seus monólogos e associações de ideias) que é inseguro acerca do tempo e do espaço e incerto de quaisquer interpretações. Outro elemento desestabilizador dos conhecimentos do narrador (e, por conseguinte, da

⁴ É Ian Watt (1990, p. 253) quem classifica a obra *Tristram Shandy* como paródia do romance: “[...] não é tanto um romance como uma paródia do romance, e, com uma precoce maturidade técnica, Sterne volta sua ironia contra muitos métodos narrativos que o novo gênero desenvolvera tão tardiamente”.

verdade diegética) reside na sua própria relação com a linguagem. Ainda conforme Barthes (1987, p. 60-61), a frase, artefato criado por retóricos, gramáticos, linguistas, mestres, escritores e pais, é hierárquica e acabada. Desse modo, os narradores desses romances, ao explorar a subversão da ordem, da lógica e das subordinações da frase e da própria língua por meio de recursos como o fluxo de consciência, acabam reestruturando em um número indefinido de possibilidades essas mesmas características. O resultado disso, portanto, acaba sendo um novo espaço de perda: a linguagem não mais esclarece e informa, mas também confunde e desestabiliza. Essas são as características formais que passaram a fazer sentido e constituir um signo na/da sociedade da relatividade, da descrença nos valores tradicionais (sejam religiosos, filosóficos, morais, científicos, artísticos ou econômicos), da negação da realidade e da própria desconfiança em seu conceito.

Alguns estudiosos (entre eles destaco Bernard Pingaud e Jane Tutikian), durante a década de 70, chegaram a entender que a nova forma é marcada pela ideologia antiburguesa e, justamente por revelar a ruptura dos elementos constituintes, evidenciam a crise do próprio gênero, configurando um antirromance ou ainda um não romance, conforme afirma Jane Tutikian:

Realmente, do ponto de vista das categorias caracterizadoras do gênero, o romance moderno se identifica por ser o não-romance. Uma forma resultante da própria desagregação do modelo tradicional, quando o gênero é criticamente refletido – propiciando, inclusive, o aparecimento do texto discutindo o texto, a palavra e a função da literatura – no intuito de querer atingir mais do que a descrição de situações ou caracteres, ou a simples pintura dos costumes de uma época ou sociedade. Melhor dizendo, o romance procura sua autonomia para que não seja apenas um produto da vida burguesa e seus códigos institucionalizados. (1977, p.5)

Para alguns teóricos (entre os quais destaco Belinda Cannone, R.M. Albérès, Vargas Llosa e Benedicto Nunes), essas alterações não configuram a existência de um novo gênero. Assim, eles denominam esses textos sob os conceitos de romance moderno ou ainda romance modernista, em oposição ao romance tradicional ou romance psicológico, conforme os termos de Hauser.

Já o teórico português Aguiar e Silva, em texto intitulado “Gêneros literários”, afirma que todo gênero possui certa dinâmica em sua vida, passando por três fases:

[..] existem *normas endógenas* de desenvolvimento dos gêneros literários, desde uma *fase primária* de relativa simplicidade semântica e técnico-formal, passando por uma *fase secundária* de complexificação e refinamento, até a uma *fase terciária* na qual um gênero é utilizado de maneira radicalmente nova, por deformação burlesca, por intenção parodística ou por modulação simbólica (1983, p. 394, grifos do autor).

Assim, entendo que o romance moderno baseia-se na negação das características que definem o próprio texto do romance tradicional, signo da sociedade moderna, assumindo sua negação ou, como quer Barthes, assinalando o espaço de sua perda. Justamente por esse motivo, percebe-se que o romance moderno está estreitamente ligado ao romance tradicional, caracterizando não a crise do romance, mas seu momento de renovação a partir de uma consciência crítica do próprio gênero, conforme esclareceu Aguiar e Silva na fase denominada “terciária”. Aliando a essa fundamentação teórica o meu particular interesse pela literatura portuguesa, analisarei o declínio, em específico, dos tradicionais signos romanescos da sociedade burguesa de Portugal a partir dos romances de escritores do primeiro modernismo luso: os orphistas. Dessa forma, o presente estudo será centrado justamente nessas fendas da epopeia burguesa (termo que Hegel utilizou para definir o gênero), buscando evidenciar suas duas margens: a perda e a presença (por meio da ausência) no contexto português, que está diretamente relacionado ao contexto europeu, mas apresenta algumas condições distintas e bastante peculiares.

2 A ENGOMADEIRA: REVOLUÇÃO INDIVIDUAL PARA QUEM QUISESSE PROCURAR OUTRA COISA DE LITERATURA

Os burgueses de Portugal [...] tinham “de pior que os outros o serem portugueses!” Não o ia dizer agora, virando-se para eles, mas ficava regourando no vazio contra “a raça de ignóbeis, míopes, tísicos, tarados, anêmicos, cancerosos e arseniados” em que fatalmente nascera. Ah, se ele pudesse nascer outra vez.

*Assim o escrevera e agora, lembrando-o, José ganhava a certeza de que seria o seu propósito maior, de que toda a sua obra teria como fito esse renascimento, esse recomeçar – que começar simplesmente havia de ser. [...] Toda a sua obra havia de ir nessa direção, que seria direção única, e sempre, a sua revolução individual! (José-Agusto França, *José e os outros*).*

José Sobral de Almada Negreiros nasceu em 1893 na Roça da Saudade, na ilha de São Tomé, onde seu pai era administrador e sua mãe, filha de um grande proprietário local. Após o falecimento da mãe, em 1910, Almada foi enviado ao Colégio de Campolide, em Lisboa. Frequentou ainda o Liceu de Coimbra e a Escola Nacional de Lisboa durante seus primeiros anos no continente. Já cedo, a partir de 1911, o jovem passou a participar ativamente do cenário artístico português. Duílio Colombini classifica sua atuação cultural como “dinâmica, vibrante, variada e agressiva, através de exposições individuais e coletivas, participações em jornais, revistas e movimentos iconoclásticos e vanguardistas” (1978, p. 11).

Assim, por meio de pinturas, desenhos, caricaturas, poesias, contos, romances, manifestos, ensaios, peças teatrais e demais produções, Almada Negreiros alcançou escandaloso destaque no cenário português do início do século XX. Dessa forma, aproximou-se de Fernando Pessoa e, conseqüentemente, da revista *Orpheu*. Em meio a inquietos artistas como Pessoa, Sá-Carneiro, Luís de Montalvor, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso e outros do primeiro modernismo português, denominado Orphismo, encontrou lugar para seus arrojados projetos de arte. Pessoa, em um prefácio escrito para uma possível antologia de poetas do grupo, descreveu Almada como “mais

moço do que os outros, não só em idade, mas em espontaneidade e efervescência” (1986, p. 450). Efervescência essa que, por meio de novas formas de expressão, procurava um corte radical com um Portugal convencional e passadista.

Por esse motivo, Therezinha di Giulio (1990, p. 81) aponta no reconhecimento do atraso da pátria justamente o mote da produção desse artista. De acordo com a pesquisadora, “ao praticar a sua arte, Almada faz do português seu objeto e o seu objetivo. [...] assume-se como censor dos erros do homem português e, ao longo de seu trabalho, tentará sempre desalojar seus compatriotas daquele comodismo secular” (1990, p. 81). Tendo por objeto e objetivo o homem português, que tanta raiva causara em si com seu bom senso burguês e racionalista, o artista acaba revelando a necessidade de novas formas artísticas, que escapem aos tradicionais signos modernos que consolidaram a classe e que causem escândalo no choque com os padrões estéticos legitimados e aceitos pelo público.

Daí a percepção da juventude, da espontaneidade e da efervescência por Pessoa como características fulcrais da produção de Almada Negreiros. Daí também a epígrafe do presente capítulo. O pesquisador e escritor José-Augusto França, em misto de pesquisa e ficção, no seu romance histórico *José e os outros: romance dos anos 20* (2006), classifica como revolução individual essa inquietação de Almada com os valores da classe média portuguesa, que resulta em uma literatura de ruptura, que busca justamente assumir a responsabilidade de alterar os rumos para uma nova pátria, atual e reformulada.

Duílio Colombini (1978, p. 14) percebe que essa intensa busca pelo choque de valores é bastante intensa na produção artística inicial de Almada. É durante os dez primeiros anos de sua produção que ele buscou no traço da ruptura uma revolução nas artes. Colombini observa ainda que, na década seguinte, a de 20, decresce o radicalismo escandalizante de suas obras. Prova disso é que os escritos dessa época foram largamente publicados, ao contrário daqueles advindos do momento de inquietação inicial em sua juventude.

Dentre a numerosa obra deixada por Almada Negreiros, desde suas publicações em jornais e revistas de 1911 até a peça teatral *Aqui, Cáucaso*, de 1965 (cinco anos antes de falecer), interessa-me, para este estudo, de modo especial, as narrativas

ficcionalis. Sua produção ficcional (seja de narrativas curtas ou longas) tem a extensão temporal de dez anos: inicia com *A engomadeira*, escrita em 1915, e encerra com *Nome de Guerra*, de 1925. Ermelinda Ferreira, acerca das obras narrativas do autor, observa que “[...] nos seus textos [...] é patente a desconstrução de todas as instâncias narrativas: tempo, espaço, enredo, ponto de vista e personagem [...]” (2000, p. 73-74). Aliando à observação de Ferreira a constatação já citada de Colombini (1978, p. 14), não é difícil de entender que as primeiras produções narrativas desse escritor português são aquelas que, de fato, desconstroem as instâncias citadas (signos da episteme moderna, oriundos da classe burguesa, conforme expresso no capítulo 1), consolidando-se como romance moderno e inaugurando uma forma narrativa inédita na literatura do país, que, ainda em 1900, publicara *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, e exaltava os signos burgueses do realismo formal⁵. Já nos anos 20, como se sabe, menos radical foi a dissolução das instâncias narrativas, culminando no romance *Nome de guerra*, escrito em 25, mas publicado em 38, no qual não há maiores experimentações ou rupturas com os elementos já referidos.

No presente capítulo deste trabalho, portanto, será analisada a ruptura com as características do realismo formal (definidoras do romance nos séculos XVIII e XIX) de *A engomadeira: novela vulgar lisboeta*⁶, escrita em 1915 e publicada em 1917. Obra essa que, apesar de pouco estudada e mesmo pouco lembrada nas histórias literárias, é assumida como inovadora por muitos estudiosos da narrativa ficcional em Portugal.

⁵ Segundo João Gaspar Simões, na *História do romance português* (1972, p. 115), o molde realista imposto pela ficção queirosiana ao romance português mantém-se inalterado na produção da maior parte dos escritores no primeiro quartel do século XX.

⁶ Provavelmente, a muitos pode estranhar o fato de ser analisada aqui uma obra classificada pela crítica como pertencente ao gênero novela, assim como pelo próprio autor, consoante se nota em seu subtítulo. No entanto, não utilizarei neste trabalho a distinção entre romance e novela, uma vez que os limites estabelecidos entre esses gêneros parecem-me insuficientes. Benedito Nunes (2003, p. 49), por exemplo, afirma que a novela é oriunda da anedota, ao passo que o romance possui existência embrionária desde a Antiguidade. Outra característica levantada por Nunes, amplamente utilizada por críticos e por teóricos, é o fato de que a novela estaria concentrada em um ponto de ação culminante, enquanto o romance seria descentrado nesse aspecto. Todavia, ao estudarmos as narrativas do início do século XX, é inviável e, em muitos casos, impossível, defender qualquer origem embrionária genética. Da mesma forma, essas narrativas costumam caracterizar-se pela fragmentação, como é o caso d’*A engomadeira*, que não culmina em um ponto central de ação. Ao que parece, portanto, o único critério concreto adotado para a definição genética dessas narrativas é o número de páginas, sendo a novela menos extensa que o romance. Contudo, a meu ver, esse critério mostra-se pouco produtivo e mantém a insuficiência da classificação, motivo pelo qual a distinção será aqui ignorada.

José-Augusto França, por exemplo, em *O essencial sobre Almada Negreiros*, encontra no texto do jovem orphista uma “originalidade inesperada, em função do discurso estético então produzido” (2003, p. 17). Na mesma obra, o estudioso também fala sobre “um discurso surrealizante *avant la lettre* inesperadamente escrito em Lisboa – onde só vinte anos depois António Pedro publicaria outra novela, *Apenas uma narrativa*, que a seu lado será classificável” (2003, p. 20). A aplicação da revolução individual de Almada n’*A engomadeira*, enfim, acabou por criar uma obra “nova e insólita, para quem quisesse procurar outra coisa de literatura!” (2006, p. 36), como afirma o narrador de França em *José e os outros*.

2.1 PARA ALÉM DAS DIMENSÕES E DAS CONVENÇÕES: INTERSECÇÃO DE PLANOS

Em carta de 16 de novembro de 1917, endereçada a José Pacheco, Almada Negreiros envia sua primeira narrativa ao amigo. Trata-se d’*A Engomadeira*. Nessa correspondência, ao comentar a obra enviada, o escritor chama a atenção para um atropelamento de imagens que remeteria a um impressionismo espontâneo e afirma: “interseccionei evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas”⁷.

A ideia de intersecção, de fato fundamental para a narrativa em questão, não é um aspecto isolado da produção de Almada. A menção ao referido termo relaciona-se de maneira direta com os aspectos teóricos do Modernismo português. Fernando Pessoa, além de destacar-se no âmbito da criação artística, foi o grande líder do grupo *Orpheu* e responsável, juntamente com seu amigo Mário de Sá-Carneiro, por suas bases teóricas. Surgem assim as atitudes de vanguarda particulares do contexto português, denominadas por Pessoa como Paulismo, Sensacionismo e Interseccionismo, sintetizadas sob a identidade de “sensacionistas”.

Pessoa produziu uma série de ensaios e de manifestos nos quais postulou fundamentos para esses “ismos” da vanguarda lusa. Deixou claro nessas manifestações, no entanto, que o Sensacionismo (em um âmbito geral, ou seja, englobando assim todas

⁷ Disponível em : <<http://www.gutenberg.org/files/23879/23879-8.txt>>. Acesso em 16/05/2012.

as suas vertentes – Paulismo, Sensacionismo e Interseccionismo) diferenciava-se por uma atitude aberta e não restrita: “ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma.” (1986, p. 434). Dessa maneira, sem restringir a arte a qualquer definição, é clara a atitude de aceitar a contribuição de todas as correntes literárias: “O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente” (1986, p. 434). E é, de fato, evidente a relação da vanguarda portuguesa com outras europeias, incorporando ideais sobretudo futuristas juntamente com um passado simbolista, ainda passando por Romantismo, Impressionismo, Cubismo, Dadaísmo, entre outros.

Apesar desse caráter de abertura, uma única máxima condiciona, sem ser excludente, o caráter sensacionista de uma obra de arte: a redução de qualquer fato ao caráter de sensação. Para a teoria, “nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações” (1986, p. 441). Ao explicar os princípios dessas ideias, de maneira pedagógica, Pessoa lança três assertivas: “1. Todo o objeto é uma sensação nossa. 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto. 3. Portanto, toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.” (1986, p. 426)⁸. Com esse mote para a produção artística de vanguarda, o líder do grupo orphista lança, portanto, as três realizações capazes de dar conta da conversão das sensações em outras sensações:

1) Paulismo: o primeiro degrau sensacionista foi inaugurado com o poema *Pauis*, do próprio Pessoa. Essa corrente pretendia resgatar as inovações estéticas dos simbolistas⁹, explorando a constituição fonológica das palavras para formar imagens,

⁸ Esses três princípios do Sensacionismo dialogam com a semiótica de Charles Sanders Peirce. Ele define, em *Triades* (2008, p. 9-18), o que chama categorias de consciência como: *primeiridade*, que seria a sensação imediata criada pela percepção de um objeto pelo indivíduo. A passagem dessa sensação para um outro objeto, que seria a percepção mental que se cria da coisa verdadeira, corresponderia ao *segundo*. Já há nessa *secundidade* o raciocínio. Por fim, o *terceiro* seria a sensação do objeto criado a partir da sensação. Ou seja, há na *terceiridade* a sensação do raciocínio.

⁹ Ao refletir sobre o Simbolismo, Pessoa deixa claro que o movimento é oriundo de uma tripla natureza: “Uma decadência do romantismo. Um movimento de reação contra o cientismo. Um estágio na evolução (ou o princípio duma evolução) de uma nova arte” (1986, p. 298). Assim, ele deixa claro que aquele que não compreender a soma completa dessas características, não compreendeu o movimento. Saliente, aqui, a importância do último aspecto levantado: além de outros fatores também relevantes, o Simbolismo é entendido pelos orphistas como propiciador de importantes inovações e gerador da nova arte da modernidade artística.

que, por sua vez, eram utilizadas para provocar sensações sinestésicas. Desse modo, o sentido artístico não seria oriundo de um encadeamento lógico e racional e, conseqüentemente, de uma decodificação no nível da comunicação automatizada da linguagem. Com os recursos das aliterações, da sinestesia, da violação da sintaxe gramatical e de versos brancos, os simbolistas, sobretudo Baudelaire e Rimbaud, haviam libertado os significantes, os sons e as imagens, do conteúdo. Em suma, o Paulismo (que pode, inclusive, remeter a *Paludes*, de André Gide) é o resgate e a radicalização dessas características ainda tão inovadoras perante os leitores portugueses.

2) Sensacionismo: Se o Paulismo explorava questões fonológicas e imagéticas que fugissem ao conteúdo lógico da linguagem, o Sensacionismo objetiva a questão das sensações oriundas dos significantes. Em suma, à palavra é dada a objetividade máxima, transformando-a em objeto sólido. Os exemplos frequentemente citados, mesmo por Pessoa, de manifestação artística significativa do Sensacionismo são os famosos poemas de Álvaro de Campos, “Ode Trinfal”, “Ode Marítima”, “Tabacaria”, “Saudação a Walt Whitman”, nos quais as palavras, em sua própria constituição de significante, representam objetos sólidos.

3) Interseccionismo: O Interseccionismo é a atitude mais exacerbada do movimento sensacionista devido à intersecção das suas assertivas. A teoria do Sensacionismo defendia que todo objeto é, no fim das contas, uma sensação (mediação entre sujeito e mundo); que toda arte converte essa sensação em um novo objeto; e que, por fim, esse novo objeto é percebido por meio de uma nova sensação. Já o Interseccionismo apresenta a teoria de que “toda a sensação é realmente várias sensações misturadas” (PESSOA, 1986, p. 442). Aqui, é exposta a deformação do plano da sensação (algo complexo), que, como um cubo, apresenta vários lados. Assim, com a ideia de um amálgama de sensações, uma palavra, psiquicamente, atribui uma imagem e traz consigo a sensação, a qual, por sua vez, está relacionada a diversas outras sensações exteriores e, é claro, imagens, logo, também palavras. A sensação de um objeto percebido (intelectualizada e posta em palavra pela arte escrita) recorda outros objetos similares ou opostos, e somam-se assim outras sensações e mais objetos por diante. Realiza-se, então, uma complexa associação entre os vários lados do cubo de sensações, multiplicando indefinidamente as três assertivas do princípio sensacionista, conforme é possível observar no poema “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa.

Tornando à obra de Almada Negreiros, o autor evoca, portanto, a manifestação mais radical do Sensacionismo, assumindo sua obra como interseccionista. A desorganização e descaráter lisboetas por ele denunciados encontram-se presentes em uma corrosiva sátira aos costumes da burguesia portuguesa nos primeiros anos da república. Esse ambiente é composto, porém, de uma forma distinta das tradicionais novelas sociais ou de costumes. N’*A engomadeira*, livro composto por doze capítulos, o imenso tédio do que seria viver em Portugal para o narrador, conforme José-Augusto França, “é compensado com um delírio de cenas automaticamente encadeadas, num onirismo que pela primeira vez se manifesta na ficção portuguesa, não como enquadramento da ação, mas integrado na própria ação, e dando-lhe o sentido que não tem” (2003, p.19). Desse modo, ao longo dos capítulos, há súbitas mudanças de cenário, de personagens, de situações, sem maiores descrições que pudessem situar o leitor em um enredo. Da mesma forma, a própria figura do narrador mostra-se inconstante e de difícil entendimento. A narrativa apresenta, portanto, essa aleatoriedade de cenas que pode ser associada ao impressionismo espontâneo referido pelo próprio Almada, ao automatismo surrealista, do qual Lópes e Saraiva (2005, p. 995) consideram-no precursor, ou ainda à livre associação de ideias. De qualquer modo, o elemento onírico conduz para o devaneio tão irreal quanto real da entrada e saída de cena de uma cômica engomadeira cuja figura é representativa da própria obra, de barbeiros revolucionários, republicanos, germanófilos, traições e interesses burgueses, relações lésbicas, varinas, um colega desconhecido do liceu, uma viúva suicida, um anão, uma torre sem base, chaves que se multiplicam e tomam conta da cena, a *Capital*, a *Ideia Nacional*, o *Chiado Terasse*, a *Sintra do Lawrence’s*, o *Paris-salon*, numa sucessão que foge da lógica da linearidade e da habitual linguagem ficcional a que França denominou “desordem erótica” (2006, p. 36).

Em meio a essa desordem erótica, é apenas na metade e no final da narrativa que o narrador torna explícita a questão do Interseccionismo no seu discurso narrativo, dando certo, ou incerto, sentido para a desestabilização a que o leitor vinha sendo submetido. Um desses momentos, que podem ser entendidos como chaves-interpretativas na questão da intersecção de planos, ocorre no capítulo XVIII:

Cada vez creio mais que a vida obedece a um princípio quadrado que se resolve dentro desse próprio quadrado e fora dele em xadrez. Por isso que o

quadrado é sempre o mesmo e inconstante de posição as transparências lucidam-se em diagonais galgando. Teoricamente é irrealizável de planos que apenas praticamente existem móveis na fantasia. O que disto é incompreensão em todos. Eu quero explicar: todos os sentimentos são conscientes e inconscientes e simultaneamente! Assim, eu posso ter imediatamente a consciência de um sentimento que acordou na minha consciência e logo essa consciência pode vir a definir-se tão nitidamente que se resolva em absoluta inconsciência. (NEGREIROS, s/d, p. 35).

Em sua teorização, lançando mão da figura do xadrez, o narrador fala de planos móveis e, não ao acaso, utiliza a palavra “fantasia”. Adiante, deixa claro que esses planos são constituídos por um consciente e um inconsciente. No entanto, há aqui a presença da intersecção: os planos ocorrem simultaneamente, ou, pensando na figura utilizada, há as diagonais do xadrez. Esse interseccionismo, o qual evoca a questão da interioridade do narrador, mas, ao mesmo tempo, funde-a com os fatos exteriores a ele, que constituiriam o enredo, ao mesmo passo que desestabiliza o leitor por tirar suas certezas acerca das informações no nível da diegese, estabiliza-o por apresentar um sentido para o caos da desorganização erótica anterior (e mesmo posterior): “tudo o que eu estou dizendo é de tal maneira a expressão da verdade que o próprio leitor há-de ter certamente reparado que não percebe nada do que venho expondo” (NEGREIROS, s/d, p. 36).

No capítulo XI, há outra chave-interpretativa para a questão interseccionista que, inclusive, dialoga com as posteriores produções da vanguarda surrealista. Ao ser afastado por ordens médicas para uma casa do campo, o narrador passa a escrever um conto realista (e a referência ao realismo não parece inocente, demarcando uma crítica aos padrões estéticos vigentes), e o aparo da caneta era uma vespa. Diz o narrador: “pensei toda a noite na vespa e na manhã seguinte o meu conto realista estava acabado com a letra da minha amante que, mais extraordinário é, nunca aprendeu a ler” (NEGREIROS, s/d, p. 54). Em uma manhã, ainda, o narrador acorda no meio de um sonho em que vira a sua amante como sendo a sua cozinheira da cintura para cima e amante apenas da cintura para baixo. Ao verificar se o estranho caso tinha sido apenas um sonho, depara-se com a cozinheira da cintura para baixo e a amante da cintura para cima (NEGREIROS, s/d, p. 56). Desse modo, os planos da realidade e das doentias fantasias do narrador são interseccionados, resultando na incapacidade da definição objetiva dos fatos narrados. Conforme reflete o narrador, caso se queira, cada molécula isolada é um mundo diferente, tão complicado quanto o homem e, ainda mais do que o

homem, como este narrador. “No entanto, mesmo que não se queira, esse é um mundo real” (NEGREIROS, s/d, p. 56-57).

Fernando Pessoa havia escrito, inclusive, que “quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho” (1986, p. 296), em seu ensaio denominado “A arte moderna é arte de sonho”, escrito, provavelmente, em 1913. No decorrer dessas reflexões, Pessoa afirmou que o escritor de sonhos é, em geral, apegado à questão imagética. “O sonho é da vista geralmente. Pouco se sabe auditivamente, taticamente.” (1986, p. 297). Já no final do referido trabalho, ao explicitar o termo adotado, o líder do *Orpheu* deixou claro que “hoje o sonho é sempre de coisas inexequíveis.” (1986, p. 299). Dessa forma, há o apelo ao absurdo, ao que foge da lógica, ou seja, o sonho não pode ser cientificamente exequível. O obscuro dos sonhos acaba sendo, portanto, uma afronta às luzes da racionalidade, valor que compôs a tradicional noção de conhecimento do homem moderno. É a partir da composição de imagens que se voltam ao sonho, no sentido teorizado por Pessoa já em 1913, que Almada flerta com os ideais surrealistas que viriam a se consolidar somente na década de 20.

A intersecção do plano dos sonhos com o plano da realidade na obra, nessa espécie de pré-surrealismo, ao passo que expressa a impossibilidade de uma confiabilidade no narrador, que, na teoria por ele expressa, justifica sua própria sinceridade e, portanto, uma confiabilidade, acaba por demarcar o espaço da perda das instâncias narrativas que definiram o romance nos séculos anteriores, caracterizando o que aqui definimos, com a ajuda de Aguiar e Silva (1983, p. 394), como uma fase de renovação parodística do gênero romanesco (o chamado romance moderno):

1) *Enredo*: Os três capítulos iniciais d’*A engomadeira*, bastante tradicionais no que diz respeito ao nível da narração, acabam por expressar segurança em relação ao enredo. No primeiro deles, a partir de uma confusão em uma engomadoria de Lisboa, é apresentada com comicidade aquela que parece ser a protagonista, denominada a engomadeira. A jovem, monarquista ridicularizada pelas colegas de serviço, acaba por abandonar, na companhia da mãe, o emprego repleto de antagonistas adeptas da República. No segundo capítulo, com foco em uma barbearia também em Lisboa, mãe e filha adentram o recinto atraídas pela música do local (*Sinos de Corneville*, uma ópera cômica de Robert Planquette) e porque os elétricos não estavam funcionando. Ao

revelar gosto pela música, ao longo do segundo e do terceiro capítulo, a engomadeira passa a sofrer investidas do senhor Barbosa, admirador de Richard Wagner que se diz sensibilizado por seu dom e primo de um ministro do fomento que a iria ajudar na carreira. Quanto ao primo, o narrador, até aqui seguro do seu conhecimento sobre os fatos, intervém para avisar o leitor de “que se via perfeitamente que era história” (NEGREIROS, s/d, p. 14). Há, no desenrolar dessas ações, a presença de elementos humorísticos, ao estilo de comédias de costumes, como no episódio do concerto, em que a mão impertinente do senhor Barbosa busca, acima da cintura, as mãos da jovem, que, no entanto, estavam sujas de pinhões (NEGREIROS, s/d, p. 13).

É, contudo, a partir do capítulo IV, que se desfaz a segurança em relação ao enredo. Uma primeira pessoa, narrador autodiegético que se assume nesse capítulo, filho de um marquês, portanto representativo da aristocracia, é levado ao quarto por uma moça, representada somente pela terceira pessoa singular no feminino e que, aparentemente, trata-se da engomadeira. Lá havia um retrato do careca senhor Barbosa com adornos de fitas de seda com as cores nacionais. O retrato, porém, fica em segundo plano, pois todos os objetos do quarto vão se transformando em chaves, que estão em toda parte: nas seis gavetas da mesinha de cabeceira, na coleira do gato, num molho trazido por uma senhora com avental de dona de casa, nas prateleiras com numerações, há um bilhete que confirma o envio de 738 chaves e o narrador diz que “já nem podia mexer-[se] com chaves até ao pescoço” (NEGREIROS, s/d, p. 21). Ao fim do capítulo, o narrador perguntou-lhe, “quase louco” (NEGREIROS, s/d, p. 21, grifo meu), o motivo daquela imensidão de chaves. “Afinal era para brincar aos soldadinhos, mas disse-me que não lhe fizesse mais perguntas porque ultimamente andava muito desgostosa da sua vida” (NEGREIROS, s/d, p. 21). A última fala da engomadeira revelaria a razão de tantas chaves; contudo, a resposta não apresenta qualquer razão. É exatamente dessa forma que é tratado o estranho caso das chaves, uma vez que não é mais referida qualquer explicação sobre isso ao longo da narrativa.

Considero importante ressaltar o fato de que o narrador, o qual nesse capítulo faz revelar-se e é a fonte dos episódios relatados, desconfia da própria integridade mental, considerando-se quase louco frente a esse episódio. Eis a intersecção dos planos da realidade e do devaneio (por meio da multiplicação das sensações teorizadas por Pessoa) tornando o enredo impreciso nesse “delicioso episódio das chaves”, como quer

David Mourão-Ferreira (1985). Conforme Dieter Woll (1968), o limite entre o simbolismo e o surrealismo está justamente na questão do símbolo: no simbolismo ele ainda encontra uma referência, diferentemente do surrealismo. É justamente este último caso que se apresenta na cena em questão: o significante “chave”, expresso 25 vezes em quatro parágrafos, não está atrelado a qualquer significado. Por esse motivo, é possível que o leitor atribua inúmeros significados a esse significante vazio, que parece atormentar o narrador de maneira fóbica. Esses significados podem ir desde uma possibilidade de abertura da vida pequeno-burguesa da moça trancada na relação com o senhor Barbosa até o próprio trancamento (considerando aqui a função ambígua do instrumento chave) que pode ser do narrador perante a engomadeira (que, por sua vez, pode – por que não? – significar a sua própria imaginação patológica).

A partir dessa impactante cena, o enredo segue em clima letárgico, com uma relação entre a moça do quarto das chaves (engomadeira) e a varina que trazia sardinhas. Relação essa que é descoberta pelo senhor Barbosa depois de ele acreditar que a jovem estava deitada sobre um espelho em sua cama. A esse episódio, segue outro em Sintra, no qual o narrador é cortejado por uma viúva que acaba por cometer o suicídio e que, de acordo com as informações fornecidas pelo narrador ao remontar o seu diálogo com ela, parece ser viúva do barbeiro de Lisboa que tocava os *Sinos de Corneville*, prima do primo do senhor Barbosa e mãe da engomadeira. A filha, por sua vez, já estava na cama há mais de um ano e meio, e até um anão foi avistado pelo narrador saindo de seu quarto. Suas “contas de farmácia só tinham ampolas de morfina” (NEGREIROS, s/d, p. 33). Há também o caso do adultério do narrador (e não se sabe ao certo se ele é sempre a mesma pessoa) com a Ex.^{ma} Esposa do Senhor Barbosa, que acabou com a descoberta deste irrompendo o quarto aos tiros e com a prisão do narrador na rua sob acusação de ser “germanófilo na pessoa de um funcionário do Estado e casado” (NEGREIROS, s/d, p. 41-42). Já ao fim da narrativa, o narrador relembra de tempos de caricaturas no colégio ao encontrar um colega com quem nem falava. Sua namorada, Alice, finge suicídio em carta, mas ela tem *post-scriptum* pedindo, de modo indecente, que volte e esqueça aquela engomadeira que era um retrato (caricatura?) dela mesma e que a mãe tinha abandonado a carreira de prostituta e sugeria-lhe que se amancebasse com um senhor Barbosa. Há ainda o retiro para a cabana afastada, já referida, onde fatos estranhos acontecem, e a engomadeira vai se civilizando. Por fim, há

um anão que sobe em sua morada: uma imensa torre sem base. Esse anão é cuspidado da torre e cai de lá com uma marca de batom verde¹⁰ esmeralda no peito.

É, portanto, por meio de rápidas, espontâneas e isoladas cenas (desordem erótica) expressas por mecanismos de livre associação de ideias, de automatismo, de elementos que fogem da lógica e de figuras sem referência a qualquer conteúdo exposto, surgidas na intersecção da imaginação doentia do narrador com os fatos, que vai sendo composto o espaço da perda do enredo nessa provocante narrativa de Almada Negreiros.

2) *Personagens*: Do mesmo modo que é bastante complicada a objetivação de um enredo em *A engomadeira*, é difícil a definição de suas personagens, também dispersas no clima de patologia mental do narrador, de substâncias alucinógenas, como a morfina utilizada pela engomadeira, no amálgama de sensações geradas no ponto de intersecção da exterioridade e da interioridade (que nesse ponto confundem-se) daquele que é o enunciador do discurso.

A protagonista do romance (uma vez que empresta um de seus significantes ao título da obra) é, no primeiro capítulo, descrita, ofensivamente, pelas suas colegas de engomadoria: “a mais feia”, “a parva”, “a idiota”, “a besta”, “a talassa” a que sujava o recinto com lama e cascas de laranjas, a que era incompetente no serviço, a que comia ratos podres no lanche (NEGREIROS, s/d, p. 5-7). Ressalto, todavia, o fato de que quem conduz essas vozes antagonistas que a definem é o narrador em primeira pessoa que, até o momento, ainda parece um tradicional narrador onisciente na terceira pessoa. De qualquer maneira, este também parece não se agradar muito da sua figura, apesar de manter uma relação desavergonhada com ela:

Nada me encantava nela, nem aquele arremedo da moda tão ingênuo e inconsciente que lembrava os quatro andares na Estefânia ou os próprios

¹⁰ A cor verde é outro significante que aparece ao longo do enredo que, assim como as chaves, não assume relação direta com algum significado. Era a cor do batom utilizado pela engomadeira, a tinta nos tempos de colégio derramada pelo narrador no livro de missas ao copiar um cristo que achara bonito (falta da qual resultara a sua expulsão), a cor do sexo masculino que a engomadeira havia desenhado em seu peito, a cor do Cristo sem cabeça que o narrador publicou na *Ideia Nacional* e a cor da lata do quarto da engomadeira com a inscrição “chaves”. De acordo com Ermelinda Ferreira (2000, p. 74), o verde é uma cor que representa a intersecção no plano cromático, uma vez que é o ponto de contato entre o azul e o amarelo. Do mesmo modo, no plano simbólico, o verde pode representar a intersecção entre vida e morte, como em um broto e no mofo.

figurinos desenhados que vêm de Paris, nem o seu quê de jovem que brilhava na saliva por entre os dentes, nem mesmo o seu incógnito que não iria além de um par de meias de seda estreadas na semana passada.

Tudo nela tinha um limite de grande salto ou abatimentos por motivos de obras. A não ser os olhos que tinham uma cintilação meridional de beira-mar com dramas de marujos daqui a alguns anos, a sua boca e o seu nariz e toda a sua proporção tinham uma bitola resumida que nem dá direito a reforma. (NEGREIROS, s/d, p. 17)

Assim como essa descrição direta, o narrador em primeira pessoa ainda confere uma imagem a essa personagem ao passo que a relaciona sempre com ações de sexualidade doentia, incivilidade e dependência química. Há ainda as descrições feitas pela mãe, de que teria vocação musical (NEGREIROS, s/d, p. 11), e de Alice, namorada do narrador, que a considera um retrato seu, conforme havia classificado o próprio namorado (NEGREIROS, s/d, p. 48).

Essa grande variedade de características atribuídas à engomadeira, nunca de modo confiável, afinal a fonte de tudo que o leitor sabe é pouco confiável e não tem a mesma segurança acerca dos fatos que um narrador cartesiano, acaba por demarcar o espaço da perda da personagem romanesca. Considero importante ressaltar também o fato de que o texto não torna explícito que a protagonista feminina de todas as cenas seja a jovem engomadeira do primeiro capítulo, pois muitas vezes esse “eu” que fala só se refere a uma terceira pessoa singular feminina: “eu tinha-a encontrado quando passava e tinha-lhe dito boas tardes porque me pareceu que ela precisava de que alguém que ela não conhecesse lhe desse as boas tardes” (NEGREIROS, s/d, p. 16-17, grifo meu). A engomadeira não possui sequer um nome próprio (que teria a capacidade de individualizá-la). A rede de personagens interligadas a ela para compor seu universo contextual (que também individualizaria a sua experiência) parece confusa, uma vez que sua ligação com a mãe, o senhor Barbosa e o narrador não fica clara, podendo ela ser produto, inclusive, somente do plano da interioridade desse narrador.

O senhor Barbosa é a única personagem apresentada com nome próprio em meio a engomadeiras, viúvas, varinas, grumetes, republicanos, monarquistas, marqueses, germanófilos, anões, ... Entretanto, sua identidade parece cambiante como a de qualquer outra figura imprecisa dessa narrativa. Cliente da barbearia, primo do primo, desavergonhado, mentiroso, adúltero, marido, presidente da propaganda de Portugal, sócio das comissões de vigilância, conhecido do narrador, ... As identidades atribuídas

são tantas que o narrador afirma: “o senhor Barbosa que por ser senhor Barbosa é toda a gente” (NEGREIROS, s/d, p. 57-58). Desse modo, essa figura é admitida como metáfora, como significante apto a ser relacionado a diversos significados, sobretudo o de toda a gente portuguesa.

Em suma, as diversas personagens que passam por esse retrato social que muito difere do realismo dos romances dos séculos XVIII e XIX, nessa “novela vulgar lisboeta”, não remontam a um complexo universo a partir de detalhadas e de precisas informações acerca dos caracteres. As suas identidades parecem alterar à medida que as cenas ocorrem, as relações parecem sempre nebulosas e a própria existência de personagens como a engomadeira ou Alice podem ser postas em dúvida, já que a fonte de todo relato, o narrador, intersecciona sua doentia imaginação com sua estranha realidade.

3) *Cenário*: No que diz respeito a esse elemento, a obra em questão também assinala a ruptura com os signos artísticos dos séculos anteriores. Primeiramente, de um modo geral, os cenários onde se desenvolvem as ações não possuem maiores descrições como nos tradicionais textos romanescos. Se Watt (1990, p.19) afirmou que, assim como a individuação das personagens, a detalhada descrição de seu ambiente caracterizaria o romance, mais uma vez, evidencia-se em *A engomadeira* a subversão dos elementos que tradicionalmente compuseram o romance.

No entanto, muito mais que em uma menor atenção ao cenário reside a afronta de Almada Negreiros à burguesia portuguesa por meio dessa instância narrativa. A intersecção de planos a partir da qual relata seu narrador acaba por relativizar questões tanto espaciais quanto temporais, instaurando uma nova e diferente noção desses conceitos.¹¹ Em relação ao plano do espaço, mais uma vez a cena da multiplicação das chaves no quarto parece ser o maior exemplo, não apenas pela alteração da massa pelos corpos das chaves ocupando-o, mas, principalmente, pelo fato de o narrador encontrar a engomadeira dentro de uma pequena caixa porta-chaves:

¹¹ É bastante interessante pensar no diálogo dessa característica de produções artísticas da época com a teoria da relatividade de Einstein. Oriundos também do início do século XX, esses estudos de Einstein pretendiam, por meio de pesquisas das características da massa e da matéria, evidenciar a relatividade das tradicionais noções temporais e espaciais. Essa relação revela, inclusive, mais uma evidência da decadência de signos burgueses, oriundos da episteme moderna, no contexto em análise.

A certa altura ela tinha saído do quarto, dei com os olhos numa caixa de lata relativamente pequena e relativamente pintada de verde escuro com letras brancas escrevendo chaves. Abri a caixa e qual é o meu espanto quando a vejo a ela, sentada lá dentro a gritar envergonhada para que eu lhe fechasse a porta! Bom, fechei. (NEGREIROS, s/d, p. 20)

Desse modo, assim como nos demais elementos da narração, o narrador acaba por não transmitir qualquer precisão ou certeza sobre o espaço das ações que conta. Começo pelos próprios detalhes: a caixa era “relativamente pintada de verde”. Se um Eça era preciso ao extremo na questão dos pormenores do cenário que compunha em suas páginas, o narrador de Almada não é capaz de precisar sequer a cor da referida lata. E no que diz respeito a um corpo (da engomadeira) ocupar um espaço muito menor do que aquele de ocupação da sua massa (a pequena lata), volto à questão do Interseccionismo. Mais uma vez, o leitor depara-se com um ponto de intersecção entre a imaginação e os fatos no discurso do narrador. Não há como definir se a lata é a maneira metafórica que esse “eu” utiliza para referir-se a algo, se é puro devaneio seu, talvez produto da fobia desenvolvida a partir do episódio que o sufoca até o pescoço.

Importa também notar que o fato de realidade e irrealidade ocuparem o mesmo lugar no discurso narrativo também constitui uma ruptura com a tradicional noção espacial. Já mais ao final da obra, quando o narrador reflete acerca da intersecção de planos, ele afirma

[...] nem mesmo na sua metafísica [do homem] soube definir quanto mais a vida mineral, a vegetal, a fluída, a do orvalho, a da fosforescência, todas as infinitas vidas sintetizadas na cor verde e em todas as outras cores e em todos os tons prováveis e impossíveis de todas essas cores e de todos os seus contrastes simultâneos, ... etc., etc. (NEGREIROS, s/d, p. 58)

Assim como na teorização com os mundos existentes em cada molécula, mais uma vez o narrador reflete a existência de diversificados mundos: mineral, vegetal, etc... Mesmo em sua dimensão infinita, esses mundos estão interseccionados em qualquer um deles, como poderia ser na formação da cor verde, que se percebe pela rede de relações com as outras cores, ou seja, formadas por outros mundos e, assim, estando todos eles presentes de alguma forma nessa representação. Ao adentrar, portanto, a complexidade do mundo do narrador, que é também outros mundos, o leitor situa-se na simultaneidade do cenário imaginado, do cenário externo e do cenário dos outros mundos situados

dentro do mundo desse “eu”, como é o mundo da engomadeira aberto pelo narrador e, talvez, representado no episódio da caixa.

4) *Tempo*: Outro espaço de perda de característica definidora do gênero romance nas narrativas modernistas é o tempo. O enredo d’*A engomadeira* situa-se temporalmente nos primeiros anos de república em Portugal, que foi proclamada em 1910. Além do latente conflito entre republicanos e monarquistas expresso pelas próprias personagens (já no primeiro capítulo, durante a confusão na engomadoria), alguns índices temporais asseguram essa informação. Por exemplo, a respeito da apresentação do Asilo da Mendicidade, o narrador informa que “o Presidente da República também ia” (NEGREIROS, s/d, p. 9). Outros índices são as greves (em especial dos “elétricos”, p. 9), “a declaração de guerra” (p.14) que o ministro primo do senhor Barbosa teria escrito, as saudações à França (idem) e a perseguição e condenação a germanófilos (p. 36-42). Os índices da proclamação da república e da greve dos elétricos datam de 1910. Já os conflitos envolvendo a Alemanha e a simpatia com a França revelam a proximidade da Primeira Guerra Mundial. Dessa forma, o espaço temporal da narrativa é aproximadamente contemporâneo à escrita da obra, que teria sido criada em 1915.

Apesar dos referidos índices de tempo serem bastante pontuais e remeterem o enredo para a primeira metade da década de 10, esse elemento também é alvo da revolução individual do jovem escritor orphista. Quando está a ler a carta da desesperada namorada, Alice, trazida por um conhecido (e depois estranhamente afirma-se “nós, os três”- p. 47) o narrador mergulha em pensamentos e imagina uma volta para o seu namoro de passeios ao parque, posteriormente pensa nos dramas familiares da autora da carta e, ao olhar para o relógio, surgem imprecisos índices temporais:

E o relógio deu horas que eu contei mas não eram quatro nem cinco era um algarismo que eu nunca vi escrito e só agora é que eu reparei que existe realmente entre o quatro e o cinco. Mais ninguém tinha ouvido senão eu. Felizmente que o relógio era de repetição e eu pedi a atenção de todos e estavam todos atentos e só eu é que ouvi. (NEGREIROS, s/d, p. 50)

Nesse caso, a precisão do tempo é dissolvida com a própria dissolução da unidade numérica. Se a maneira de dividir logicamente o tempo em determinadas

extensões só é possível com a matemática, nem ela escapa da intersecção dos planos que ocorre no discurso narrativo. O narrador, muito distinto em matemática nos seus tempos escolares (p. 47), passa a perceber diferentes unidades que tanto fogem da lógica racional que não sabe nem como referi-las ou compartilhá-las. Como consequência, torna-se impossível precisar qualquer marcação de tempo a partir dessa zona de convergência entre realidade e irreabilidade.

Por fim, outra questão relativa à temporalidade da obra que julgo de pertinente consideração é a progressão do enredo. Se nos romances dos séculos XVIII e XIX a passagem do tempo era fundamental para que se perpetuasse uma lógica linear de pensamento, com as relações de causa e de consequência entre as ações, n'*A engomadeira* esse aspecto parece irrelevante. É claro que há alterações nos caracteres com o passar do tempo: por exemplo, quando o narrador retira-se para a cabana, ele comenta que, na convivência consigo, a engomadeira apresenta progressos e vai civilizando-se (p. 46). No entanto, a questão da passagem do tempo mostra-se tão pouco importante que não há qualquer índice que indique qualquer quantidade (mesmo que imprecisa) do tempo transcorrido entre cada uma dessas cenas da desordem erótica. Da mesma forma, uma vez que as cenas são expostas espontaneamente, não há qualquer relação de lógica de linearidade causal entre elas. Da entrada da jovem engomadeira na barbearia, quando conhece o senhor Barbosa, até as relações sexuais que mantém em seu quarto sob os olhos do retrato do senhor Barbosa, por exemplo, não há qualquer informação que indique a passagem de dias, de meses, de anos, de décadas, tampouco dos sentimentos e das reflexões dela acerca de sua vida (seja passada, presente ou futura). O mesmo ocorre com qualquer outro conjunto de cenas dessa narrativa que, importa dizer, ocorre mais no tempo interior daquele que as narra que no tempo que se diria exterior, porque o último está incorporado ao primeiro devido ao já referido interseccionismo da obra. E o tempo da inconsciência, do delírio, do devaneio, do pensamento, da imaginação, do sonho, dos anseios, dos medos, da obsessão, do desvario, enfim, o tempo psicológico, foge aos princípios da lógica e, por isso, é imensurável e não linear.

5) *Narrador*: Se os três primeiros capítulos apresentam um narrador, aparentemente, heterodiegético, onisciente e totalmente seguro dos fatos (que em nada difere dos tradicionais narradores cartesianos das narrativas que consolidaram o gênero

romanesco), ao ponto de fazer intrusões precisas, é no capítulo IV que essa aparência desfaz-se logo em sua primeira palavra: “eu” (NEGREIROS, s/d, p. 16). A partir de então, fica claro que o leitor está diante de um narrador autodiegético¹² e que todos os elementos diegéticos são construídos a partir de sua (in)consciência.

Assim, se a noção de verdade era fundamental para a arte burguesa, em seu anseio mimético alicerçado em narradores com a pretensão de neutralidade (às vezes ao ponto de praticamente fazerem-se ausentes na narrativa) e que lançavam mão dos signos doentios de Barthes para esconder o caráter de construção inerente ao texto, Almada faz dessa característica mais um de seus alvos na sua revolução individual contra a “raça em que fatalmente nascera”. Isso porque, como já expus anteriormente, toda a narrativa é relatada a partir da intersecção entre os planos psicológicos (ressalto a condição patológica) e fatídicos¹³ envolvendo o narrador, que se faz, dessa forma, confiável justamente por não ser confiável (Cf. Booth, 1980). Isso porque, há o momento em que o narrador dirige-se ao leitor e explica que todas as coisas estranhas que relata são a verdade (para ele a verdade só é possível pela intersecção dos planos) e a prova disso é o leitor não entender nada do que vem expondo (p.3 6). Outra questão importante é no segundo momento em que esse narrador dirige-se ao leitor, pois se revela um caricaturista: “Talvez o leitor não saiba mas eu também sou conhecido como caricaturista. Outros dizem que eu tenho maus costumes, mas isso é para me arreliar” (NEGREIROS, s/d, p. 44). Dessa forma, é ressaltada a condição de construção textual a

¹² Mesmo que o título da obra coloque a engomadeira como protagonista, a maior parte das ações gira em torno dessa primeira pessoa.

¹³ A questão da intersecção dos planos da interioridade do narrador e dos fatos chega, inclusive, a ser expressa por momentos que beiram à escrita automática e à livre associação de ideias, rompendo com a relação lógica de sentido entre frases e orações. Ex.: “O *post-scriptum* [da carta de Alice] tinha na última página em letra romana 33. Depois ia a andar, a andar pela margem fora e começou a ver uma bolsa muito sumida que ia crescendo em tamanho mas que ficava sempre sumida; tornava a começar cá debaixo e já não crescia, subia toda deitada para a esquerda a diminuir a velocidade, a diminuir para azul, até começar a ser devagarinho um boneco mal desenhado a dançar uma imitação de fantoches. Depois a cabeça do fantoche começou a inchar molemente sem firmeza nenhuma e quando já era um balão muito grande que vinha cair ao pé de mim tocou num bico de alfinete que estava no teto e entornou-se um balde de sangue que nunca acaba de se entornar mesmo no meio das merendas do bosque. De repente, os andaimes começaram a desabar sobre mim. Os garotos apregoavam nas ruas *A Capital...* muito longe, sem chão, alargava-se apressadamente uma cova de luz com as árvores nas nuvens de pernas para o ar, e a cova furou tudo para o lado de lá e ia-se abrindo mais depressa, muito mais depressa que eu lhe fugia. Desta vez bati mesmo com a cabeça na quina da mesa e o meu amigo diante de mim dizia-me que eu devia por todas as razões fazer as pazes com a Alice.” (NEGREIROS, s/d, p. 51-52)

partir do caráter discursivo que é intrínseco à narração, ocasionando a impossibilidade de qualquer verdade acerca dos fatos mencionados. Até porque a realidade nas caricaturas assume-se como deformação: mais do que o anseio de cópia, ou de *mimesis*, há o anseio pela interpretação, pelo entendimento dessa realidade, que passa pela construção sógnica dela própria com os traços da irreverência.

Por fim, outra questão fundamental ao analisar o narrador dessa obra é a sua identidade. Filho do marquês, caricaturista, de maus costumes, elemento indisciplinável, perturbador, paciente em tratamento psicológico, conhecido do senhor Barbosa, amante de sua Ex.^{ma} Esposa, germanófilo, namorado da Alice, cortejado pela viúva trajada de adultério, poeta favorito dessa mesma viúva, parceiro da engomadeira em uma relação desavergonhada e, como bem observa Ellen Sapega (1992), semelhante ao próprio autor empírico (Almada Negreiros) no que diz respeito a sua consciência e posições críticas adotadas em relação à sociedade. As identidades dessa primeira pessoa que se assume no texto são tão múltiplas quanto as de demais personagens, como o senhor Barbosa. É possível levantar, então, a possibilidade de o narrador não ser sempre o mesmo. Mais do que isso, é possível pensar que esse narrador não é sempre o mesmo por assumir diversos mundos (identidades) dentro de si, dando voz, mais uma vez, à teoria interseccionista e problematizando a noção de identidade estável que vinha desde a episteme moderna (*Cogito ergo sum*).

Um dos momentos que mais destacadamente sustenta essa possibilidade de interpretação encontra-se no seguinte comentário que faz o narrador por meio da intrusão na narrativa: “Mas nem é preciso ir tão longe, vamos à vida, restrinjamo-nos. Eu se dou a minha opinião republicana a um republicano acha ele que sou talassa” (NEGREIROS, s/d, p. 59). A utilização do último substantivo multiplica as possibilidades interpretativas da obra. Por um lado, “talassa” (assim, no feminino) era o vocábulo depreciativo que os republicanos utilizavam para referir-se a reacionários monárquicos nos primeiros anos de República. Por outro lado, a personagem da engomadeira é quem é sempre ridicularizada pelas demais personagens com essa denominação. Dessa forma, abre-se a possibilidade para a interpretação de que essa primeira pessoa que narra seja, também, a própria engomadeira. Mais uma vez a verdade acerca dos elementos diegéticos passa a ser questionada, podendo ser,

inclusive, todas as personagens não mais que meros produtos da intensa imaginação desse narrador.

2.2 A CARICATURA DA SOCIEDADE LISBOETA FEITA PELO NARRADOR SEM NOME

Se a revolução individual de Almada Negreiros, em *A engomadeira*, passa pela negação dos elementos da narrativa que consolidaram o gênero romanesco (realismo formal), em um ataque aos padrões artísticos vigentes em Portugal, conforme analisei anteriormente, no que diz respeito à temática dessa obra, há um ataque direto à “raça de ignóbeis, míopes, tísicos, tarados, anêmicos, cancerosos e arseniados em que fatalmente nascerá”, por meio das cômicas e das decadentes situações protagonizadas pela burguesia portuguesa ao longo da narrativa.

Se na já referida carta a José Pacheco, Almada havia chamado atenção para a questão do Interseccionismo na obra, também chamou atenção para os “evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas” presentes ali. Ressalto o fato de que os princípios sensacionistas expõem que “toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.” (PESSOA, 1986, p. 426). Sendo assim, não há como pensar a obra como uma simples representação mimética da sociedade portuguesa, no sentido de cópia ou de produto, tão comum a certos teóricos. No entanto, defendo a ideia de que os signos criados por determinado artista adquirem significação na inserção em determinados contextos, uma vez que são uma forma de organizá-los, interpretá-los e entendê-los (vide discussão do Capítulo 1). Os signos artísticos compostos por Almada ao criar situações ficcionais em um universo pequeno-burguês em Portugal, portanto, revelam uma maneira (crítica) de ler essa própria sociedade e que só seria possível no diálogo com esse contexto.

Para Therezinha di Giulio (1990, p. 79), o par Portugal e modernidade, no início do século XX, era de existência duvidosa. A pesquisadora explica que “o que se via no Portugal do começo do século era [...] o refluxo, aquele imenso recuo sentimental que, se possível fosse, voltaria até o século XVI, para promover uma espécie de revivescência da glória portuguesa” (1990, p. 79). De acordo com Jaime Reis (1993), é

justamente a dependência de importações de matérias-primas e a elevada dependência do mercado interno e colonial que ocasionaram o atraso com que Portugal chegou ao período que antecede a Primeira Guerra Mundial. O descompasso português em relação à crescente industrialização e modernização da Europa (menos dependente da lógica de extração do sistema colonial) era tamanho que Vera Tremel, inclusive, afirma que nos primeiros anos do século XX “não houve nem a Revolução Industrial nem o desenvolvimento do capitalismo” (2009, p. 14).

As consequências desse atraso eram visíveis na própria população: a taxa de analfabetismo, segundo João Serra (1997, p. 4), em 1900, era de 78% e, em 1910, 75%. O panorama social do período, ainda com base nos estudos de Serra (1997, p. 4), era marcado por contrastes: de um lado, uma classe camponesa que vivia nos limites da subsistência e uma classe operária que vivia em difíceis condições; de outro, uma tradicional aristocracia fundiária e a classe dos novos ricos da burguesia, que acumularam capital com as atividades de comércio e de especulação. Nas zonas urbanas, caso de Lisboa, as duas últimas classes frequentavam os salões culturais ainda ao estilo oitocentista.

Se o grupo de artistas de *Orpheu* era dotado pela insatisfação com esse atraso da modernidade e da indústria portuguesa, em nada diferia Almada Negreiros, justamente um dos mais entusiastas nas críticas à sociedade e aos padrões dos seus compatriotas. A reivindicação pela modernização de sua pátria foi, como já expus no início do capítulo, um dos grandes motes da produção artística de Almada. No poema *Cena do ódio* (2007)¹⁴, publicado na revista *Contemporânea*, em 1923, mas escrito em 1915, ele ataca um dos símbolos culturais de maior orgulho para esse público da literatura dos salões: “a pátria onde Camões morreu de fome / e onde todos enchem a barriga de Camões!” (2007, p. 6, grifo do autor). Estes que enchem a barriga de Camões ainda podem ser representados na figura de Júlio Dantas, acadêmico de importante circulação cultural na época, que atacara severamente a revista *Orpheu*, publicada em 1915. O *Manifesto anti-Dantas e por extenso* (2007)¹⁵, também escrito em 1915, publicado em forma de

¹⁴ Disponível em: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1529124>. Acesso em 25/05/2012.

¹⁵ Disponível em <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1534331>. Acesso em 25/05/2012.

panfleto, configura uma crítica de Almada mais do que ao acadêmico, à mentalidade atrasada de toda a burguesia portuguesa: “uma geração que consente em deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi! É um coio d’indigentes, d’indignos e de cegos. É uma resma de charlatães e de vendidos [...]. Morra o Dantas, morra!” (2007, p. 4).

O ódio desse que se intitula “poeta d’*Orpheu*, futurista e tudo”, apostado que vincula a seu nome ao assinar *o Manifesto anti-Dantas*, está também presente no modo como recria, ficcionalmente, a sociedade lisboeta em *A engomadeira*. A chave para essa recriação pode ser encontrada quando o narrador, no capítulo X, revela ser conhecido como caricaturista (NEGREIROS, s/d, p. 44). Dessa forma, ao demonstrar a burguesia portuguesa em seu relato, o faz como uma caricatura: ressaltando seus defeitos ao ponto da ridicularização. Ao longo de toda a narrativa, a maior preocupação das personagens é com sua aparência social, e as aproximações fazem-se sempre por interesses.

Durante o episódio do concerto da Mendicidade, “dois rapazes bem vestidos pararam [...] e um deles entusiasmado esticou um dedo e o braço em direção à música: “Ouviste a tal nota que eu te dizia!?!... Não achaste bestial de boa?” (NEGREIROS, s/d, p. 12-13). O conhecimento musical e a apreciação cultural da sociedade lisboeta é assim satirizada, inclusive, quando, na sequência, a engomadeira, que ouvira tal diálogo, “pôs-se a procurar na música uma outra nota que ela também achasse que fosse bestial de boa” (NEGREIROS, s/d, p. 13).

A carta de Alice (p. 48-51), por sua vez, é representativa das relações entre essas personagens: a mãe lhe sugere que se amancebe com o senhor Barbosa, senhor que ostenta aparências ao citar música clássica, parentes com cargos importantes e etc. A própria mãe, por sua vez, relacionava-se com um grumete do S. Rafael pelo dinheiro necessário para abrir uma engomadoria. Por fim, com “c” cedilhado, Alice escrevia para que o narrador não pensasse mais nela se não mais a quisesse, porém era desavergonhada na tentativa de fazer com que reatassem o namoro de aparências, sintetizado em passeios no parque. A própria relação da engomadeira com o senhor Barbosa ocorre por interesses, uma vez que ele mentira ter um primo ministro que poderia ajudá-la na carreira musical.

Esse é o cenário de um Portugal repleto de aparências: seja com uma ostentação de cultura à Dantas, seja repleto de relações falsas, que culminam, não à toa, em não raros adultérios na obra. O narrador chega a afirmar que existia “para provar que o tédio existe em Portugal, todos os meses e todos os dias” (NEGREIROS, s/d, p. 42). Por fim, revela que a “manifesta metamorfose daquela imbecilidade” (NEGREIROS, s/d, p. 43) pode estar na figura da personagem do senhor Barbosa, em ferrenha crítica à sociedade lisboeta:

Isto vem a propósito do senhor Barbosa ter comunicado num bilhete postal à minha amante que ia escrever um livro sobre... sobre o quê!? O senhor Barbosa que por ser senhor Barbosa é toda a gente, quer seja senhor Barbosa na Arte, quer seja na Política ou na Individualidade ou e tudo é neste mundo o mesmo que um remédio que nunca haverá de livrar as pessoas da morte. [...]. Ora como quer o senhor Barbosa escrever um livro se nem mesmo como transeunte o senhor Barbosa é completo ou competente. Ou como pode o Papa ser infalível em matéria de Deus se o meu Deus é diferente do dele e do de todos os seus católicos e até diferente do Deus de todos os ateus. Deus há tantos quantos os instantes de todas as vidas de todos os mundos [...] (NEGREIROS, s/d, p. 57-58).

O senhor Barbosa, aqui tipificando a burguesia portuguesa, sendo a sua caricatura, tem as suas limitações atacadas pelo narrador. A impossibilidade do Papa ser especialista em matéria de Deus, visto que existe uma imensidão de deuses, incide sobre os próprios valores de verdade, de razão e de racionalidade da burguesia. A verdade é esfacelada em “todos os instantes de todas as vidas de todos os mundos”. Assim, o senhor Barbosa poderia apenas escrever uma narrativa realista, uma narrativa dos salões literários. Ele desconhece os deuses além do seu, não é capaz de interseccionar mundos, apenas de compor uma verdade cartesiana em sua obra.

A opinião artística do senhor Barbosa (e de toda a burguesia portuguesa) ainda é ridicularizada em sua interpretação de uma obra publicada pelo narrador. A partir disso, além da própria esfera artística, passam a ser criticadas as esferas religiosa e política dessa sociedade a partir das reducionistas (e baseadas no estranhamento) interpretações:

Ora foi justamente o senhor Barbosa um dos primeiros que me veio dar os parabéns por causa de um Cristo por mim publicado numa revista de rapazes a *Ideia Nacional* cuja única particularidade para os outros foi ser verde e não ter cabeça.

Justamente como se eu tivesse tido a ideia de fazer uma cabeça de Cristo e não um Cristo inteiro. Não me dirá o senhor Barbosa o que terá percebido do meu Cristo? Julgou que fosse partida aos católicos? Julgou que era a minha

adesão à República? Julgarão também os católicos que me merece alguma consideração essa sua arcaica restrição religiosa? Julgarão acaso os católicos que eu pretendi cantar-lhes a devoção? Julgarão os monárquicos também alguma coisa em seu favor? (NEGREIROS, s/d, p. 59-60)

Há, por fim, outro episódio que, assim como o das chaves, configura significantes sem a evidente presença de algum significado, ampliando as possibilidades interpretativas. Já ao fim da narrativa, o narrador volta a ser mero espectador onisciente, como nos três capítulos iniciais em que parece heterodiegético e narra a estranha cena de um anão (e não poderia o anão também ser ele mesmo?) “que já não era mais o mesmo – morrera o bobo das tabernas, o poeta mendigo da torre” (NEGREIROS, s/d, p. 61). Um dos significados possíveis para a figura desse anão, que é desajeitado e decadente, mas sente-se dono e rei, é Portugal. “E o povo ao vê-lo esgueirar-se tímido pelas vielas já não ria os gestos cortados do bobo das tabernas, todos recordavam as graças mortas do outro anão do mesmo casaco comprido” (NEGREIROS, s/d, p. 62). Essa parece ser a caricatura de dois tempos de Portugal: o do passado de potência imperial, do qual todos ainda recordam as graças, e o tímido do qual já não se riem, de um presente que nem é presente pois só se vive de passado. Julgo importante refletir, porém, que ambos os períodos (seria possível atribuir aos regimes políticos monárquico e republicano também) são representados por anões, diminuindo suas importâncias, bem ao estilo de uma caricatura: tragicômico.

Esse anão, da atual situação portuguesa, “continuava a morar naquela torre já quase sem base e no último quarto mais perto de onde caía a chuva, uma cela imunda sem postigos onde o sol de medo e de nojo nunca fora” (NEGREIROS, s/d, p. 62). O isolamento luso em relação ao restante da Europa, que gerou o atraso no processo industrial e de modernização, era sustentado por essa torre de marfim que era o império. No entanto, essa torre na qual se isolavam a aristocracia e a burguesia já não possui sustentação (base). Portugal, posicionado nesse quarto do topo da torre, já não era mais tocado pelo sol. “A torre, porém, vomitou na rua um anão corcunda emaranhado nas vestes e que foi parar defronte num marco geodésico sobre o precipício” (NEGREIROS, s/d, p. 64). O anão expulso pela própria torre, atirado defronte a figuras que remetem à superfície do globo terrestre (império) e a um precipício (queda) encerra, portanto, de maneira bastante pessimista essa relação com o pensamento da sociedade portuguesa, apontando para o seu destino talvez nem tão futuro. Por fim, as últimas palavras (“no

peito cavado e nu sujo de cabelos negros a branquear repousava o obsceno verde esmeralda posição dos lábios de uma mulher”, p. 64) interseccionam os planos da narrativa para o seu fechamento e evidenciam a adoração da dona do batom, a engomadeira (que também representa a sociedade), pelo anão e os significados que sua figura carrega.

É dessa forma, em suma, que Almada Negreiros, figura mais original do grupo *Orpheu* para Lopes e Saraiva (2005, p. 994), opera a sua revolução individual no romance *A engomadeira*, assumindo papel inovador na literatura e na cultura lusa ao tentar implantar características das vanguardas em um público bastante tradicional e pouco receptivo às novidades. Seja no aspecto formal (que descaracteriza as preferências literárias oriundas do individualismo burguês), seja na temática (que chama atenção para as vicissitudes da sociedade lisboeta), essa narrativa apresenta o traço da inquietação e da busca pelo escândalo que tanto motivaram Almada. Conforme o autor, com seu humor caricato, afirmou no seu *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, “o povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as suas qualidades e todos os seus defeitos. Coragem portugueses, só vos faltam as qualidades” (1984, p. 38). A grande provocação de *A engomadeira* reside justamente em apontar os defeitos portugueses tanto nos costumes cotidianos da burguesia quanto, principalmente, nos signos artísticos dessa sociedade.

3 A CONFISSÃO DE LÚCIO: ALHEIO AOS LEPIDÓPTEROS, UM MERGULHO NO MUNDO INTERIOR

A maior parte dos homens adotou um sistema determinado de convenções: É a gente de juízo... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objetos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos... (Loucura, Sá-Carneiro)

Mário de Sá-Carneiro nasceu em Lisboa no dia 19 de maio de 1890 em uma família abastada, tendo o pai e o avô militares. Prematuramente, já no ano de 1892, morreu a sua mãe, Águeda Murinello de Sá-Carneiro, e Mário passou a viver ora com os avós, ora com o pai, Carlos Augusto de Sá-Carneiro. Em um liceu da capital, o Liceu do Carmo, iniciou a sua educação literária em 1900. Já em 1905, mudou-se para o Liceu de S. Domingos, também em Lisboa. Em coautoria com um colega, Tomás Cabreira Júnior, ele escreveu, em 1909, sua primeira obra: a peça *Amizade*. Foi também nessa época que conheceu Fernando Pessoa, amigo com quem partilharia as experiências literárias e pessoais até o fim de sua curta trajetória de vida. Colaborador de algumas revistas portuguesas, como a *Águia*, Pessoa logo tratou de introduzir escritos de Sá-Carneiro nos veículos literários lusos.

Em 1912, com o subsídio financeiro do pai, ele se mudou para Paris, matriculado na Faculdade de Direito da Sorbonne. No entanto, vislumbrado pela boemia parisiense, cedo abandonou os estudos jurídicos para frequentar os cafés e os teatros locais e dedicar-se aos seus escritos, sobretudo poesia. Mesmo na França, manteve ativo diálogo por meio de cartas com Fernando Pessoa. Diálogo esse que foi extremamente produtivo para a inserção da arte modernista em Portugal, visto que daí saíram as ideias do movimento sensacionista e da revista *Orpheu*, que teve as despesas dos dois primeiros números arcadas pelo pai de Sá-Carneiro. É no ano de 1912, ainda, que publicou seu conjunto de novelas (ou contos) intitulado *Princípio*.

Entre os anos de 1913 e 1914, o artista retornou a Lisboa, já que os conflitos envolvendo a Sérvia e a Áustria-Hungria, que dariam origem à Primeira Guerra Mundial, tornaram-se latentes. Em 1914, publicou sua única obra em vida que reúne

poemas: *Dispersão*. Também em 1914 foi publicada a sua narrativa *A confissão de Lúcio*, escrita em 1913. Já em 1915, publicou o livro de contos *Céu em fogo*. Ainda em 1915, regressou precipitadamente a Paris, voltando a manter ativa correspondência com Pessoa. A profunda angústia de Sá-Carneiro (que pode ser verificada a partir das cartas da época) acabou levando o poeta ao suicídio em 26 de abril de 1916, no Hotel de Nice, em Paris.

Em um escrito acerca do triste episódio do desfecho da vida de seu amigo, Pessoa (1986, p. 455-456) afirmou que, conforme a sabedoria antiga, “morre jovem o que os deuses amam” (p. 455). E os homens-objeto desse amor divino seriam somente aqueles enquadrados nas categorias herói, santo ou gênio. É na última dessas categorias que Pessoa classificou seu companheiro de *Orpheu*, considerando-o “gênio não só da arte mas da inovação nela” (p. 456). Ao explicar o respeitável título concedido à memória de Sá-Carneiro, afirmou que o poeta havia reunido em si a indiferença que circunda os gênios e o escárnio que persegue os inovadores com suas verdades que todos têm por mentiras (p. 456).

Sabendo que Sá-Carneiro foi um artista de influências bastante distintas, segundo Fernando Cabral Martins, “*patch-work* de romântico, futurista, expressionista, decadente, simbolista, cubista, ...” (1996, p.12), enfocarei aqui justamente as características do “gênio da inovação da arte”. De um modo mais específico, buscarei na obra *A confissão de Lúcio* aspectos de inovação no gênero romanesco. Se o texto de Almada Negreiros anteriormente analisado pode ser entendido como revolucionário na alteração dos tradicionais elementos formais do romance, não se pode esquecer que três anos antes Sá-Carneiro já procurava a ruptura de vários desses elementos com a única narrativa em prosa de longa extensão que produziu¹⁶.

3.1 A CONFISSÃO DE UMA REALIDADE INVEROSSÍMIL POR LÚCIO

Em carta endereçada a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro comenta acerca da provável recepção de um ousado poema (“poema sem suporte”, conforme o próprio

¹⁶ Ressalto aqui, mais uma vez, que desconsidero para esse estudo a diferença dos gêneros novela e romance. A justificativa para esta opção encontra-se na nota 6 da página 37.

autor), intitulado “Bailado”, que enviava em anexo. “Produções como esta julgo que, mesmo com algum valor, pouca gente, pouquíssima, as ‘aceitará’ (não digo apreciará, digo aceitará). [...] Mas isso é coisa secundária se o valor existe” (2003, p. 72, v. I). É possível observar, assim, o quanto Sá-Carneiro tinha consciência de que suas obras de cunho mais vanguardistas estavam além dos costumes artísticos da burguesia portuguesa, a quem frequentemente taxava de “lepidópteros” nas suas correspondências.

É nessa mesma perspectiva, portanto, que abordo a narrativa *A confissão de Lúcio*, visto que, nessa obra, apesar de alguns elementos ainda tradicionais, o autor já subvertia outros constitutivos do realismo formal, que definiu o gênero romanesco nos séculos XVIII e XIX e que, conforme já expus, predominavam nos romances portugueses do início do século XX. Desse modo, a inovação da arte, no caso do gênero, acaba promovendo a própria manifestação de uma provocação à sociedade.

João Gaspar Simões, na sua *História do romance português* (1972), aborda *A confissão de Lúcio*, considerando-a texto de atributos raros na história literária de Portugal e fundamental para a modernização do romance no país. De acordo com o crítico, “Mário de Sá-Carneiro mistura, numa mesma ‘narração’, elementos de uma arte novelística *in progress* – a arte novelística do tipo psicológico – com elementos de uma arte novelística em agonia – a arte novelística esteticista ou fim-de-século” (1972, p. 72). Assim, mesmo que, para Simões, é “certo que há mais simbolismo que consciência psicológica nessa fábula finissecular” (1972, p. 72), destaca-se que é “o primeiro olhar sobre a vida interior do homem português, acto de alguém que pressentia a importância desse gesto, quase ignorado dos nossos escritores” (1972, p. 70).

Esse mergulho na interioridade é realizado por meio da confissão (o título já deixa explícito) da personagem Lúcio Vaz. Assim, a narrativa inicia pelo prólogo intitulado “Duas palavras”, no qual o narrador, autodiegético, apresenta-se afirmando que cumpriu pena de dez anos por um crime não cometido. Sua confissão, portanto, será uma confissão às avessas: confessará a sua inocência após a pena cumprida. Ainda nesse prólogo, o narrador insiste (com frequência) em atestar a veracidade de tudo aquilo que será exposto, conforme as passagens: “não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos fatos” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 20); “são apenas fatos que eu relatarei” (p. 20-21); “sob minha palavra de honra, afirmo que só digo a verdade” (p. 21); “a minha confissão é mero documento” (p. 21). No entanto,

apesar da destacada objetividade, Lúcio logo previne os leitores deixando claro que, provavelmente, não acreditarão em sua confissão e ainda será considerado louco: “por muito lúcido que queria ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida” (p. 20); “não me importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil” (p. 21).

É dessa forma, portanto, que são apresentados os elementos narrativos ao leitor: por um narrador que jura estar reproduzindo com a máxima objetividade a verdade dos fatos e justamente isso que torna a sua confissão inverossímil e, conseqüentemente, inacreditável. Por fim, essa mesma razão faz com que as próprias instâncias narrativas sejam inverossímeis e inacreditáveis:

1) *Enredo*: A confissão de Lúcio (que, não à toa, possui na raiz de seu nome a palavra lucidez) começa em Paris. Lá, a personagem portuguesa (que possui várias características autobiográficas do próprio Sá-Carneiro) encontra-se a fim de estudar Direito. No entanto, acaba desviada pelos meios artísticos e torna-se amigo do artista plástico conterrâneo Gervásio Vila-Nova. É somente até o segundo capítulo, porém, que Gervásio possui importância para a narrativa. No primeiro capítulo, a confissão que faz Lúcio já dá indícios ao leitor de qual foi o seu destino (ou de qual será o seu destino, no tempo da narrativa): “o destino de Gervásio Vila-Nova foi o mais belo: e ele um grande, um genial artista” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 24-25). O narrador-personagem, mais uma vez em consonância com algumas ideias do próprio autor, refere-se, é claro, ao suicídio. Essa hipótese é confirmada ao leitor somente no sexto capítulo (Gervásio já deixa de aparecer na narrativa desde o terceiro, no momento em que retorna a Portugal) quando, sem qualquer envolvimento, em apenas duas linhas, o narrador afirma o suicídio do artista, que se jogara debaixo de um comboio (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 64).

Por intermédio de Gervásio, Lúcio conhece vários artistas e, entre eles, uma extravagante e misteriosa americana. O caráter exótico dessa personagem atrai o narrador, e é isso que o faz, mesmo pouco afeito a reuniões intelectuais, comparecer a uma estranha e perturbadora festa oferecida por ela, na qual conhece o poeta português Ricardo de Loureiro. Imediatamente, os laços entre Lúcio e Ricardo tornam-se bastante estreitos. De acordo com o narrador, “compreendiam-se perfeitamente as nossas almas – tanto quanto duas almas se podem compreender” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 50). E aqui

a noção de alma da qual se utiliza o narrador é aquela romântico-hegeliana, que entende a aura, o espírito, a alma, o *éllan*, ou o *geist*, como uma subjetividade total e superior, na qual repousa o gênio artístico que, se expresso, produziria uma obra de arte de caráter elevado, sublime ou transcendental.

A partir de então, desde o terceiro capítulo, o narrador vai apresentando indícios sobre o desfecho de Ricardo em sua narrativa (mesmo já tendo afirmado no prólogo a morte dessa personagem) e o seu próprio futuro (no tempo narrativo). Desde o momento em que relata o encontro com Ricardo, já previne: “sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário [a festa da americana] tão estranho, tão perturbador, tão dourado...” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 41). Em outra ocasião, a fala do próprio Ricardo anuncia (não se deve esquecer, porém, que a fala de Ricardo é uma transcrição feita pelo narrador, Lúcio, com distanciamento temporal e a colaborar com a sua confissão): “[...] de maneira alguma me concebo na minha velhice, bem como de nenhuma forma me vejo doente, agonizante. Nem sequer suicidado” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 45-46).

Ainda no terceiro capítulo, o próprio Lúcio previne o leitor de que relata características e falas de Ricardo sem obedecer a qualquer ordem cronológica, mas apenas a memória (portanto, um fluxo) a fim de constituir o mero documento da sua justificação. Cada vez menos confiável, ou digno de confiança, em suma, vai se tornando o narrador, que embora insista na tese do relato factual, vai sugerindo indiretamente ao leitor o caráter subjetivo com que narra os fatos nos quais se envolveu.

É no capítulo quinto que Lúcio conta aos leitores o maior dos indícios para o futuro da trama. Em conversa bastante íntima pelas ruas parisienses, Ricardo confessa ao amigo que jamais poderia amar uma mulher pela sua alma (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 54), ou seja, pelo seu gênio artístico. Diz ainda possuir uma “ânsia sexual de possuir vozes, gestos, sorrisos, aromas e cores!...” (p. 55). Por fim, ainda afirma que para ser belo (“o mais alto dos triunfos”) trocar-se-ia pela linda mulher que passava naquele exato momento na rua (p. 55). O poeta faz ainda uma reflexão dual representando o corpo feminino como apoteótico, embora a mulher não fosse capaz de possuir alma para o poeta, ao passo que o corpo masculino é descrito sem brilho e sem luz, apesar de sabermos que possui alma, de acordo com o que acredita a personagem (p. 57). Quanto

ao narrador, Lúcio, relata que sente calafrios no momento em que ouve essas confissões tão íntimas (como Ricardo nunca havia feito) (p. 55).

Após as duas personagens irem jantar no Pavilhão do Armenonville, as confissões íntimas de Ricardo têm prosseguimento. O poeta explica, com muito pesar, que só poderia ser amigo de fato de alguém que possuísse e, justamente por isso, não pode ser amigo de ninguém. “Logo, eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 59). Todo esse desejo confesso de possuir as pessoas com quem se afeiçoa é descrito pela personagem como sentido na alma e não no corpo. Da mesma forma, essas vontades só poderiam ser saciadas na própria alma (p. 60).

No sexto capítulo, o narrador afirma que os dois nunca mais aludiram à conversa relatada no quinto (p. 61). Entretanto, a estranha confidência nunca mais saiu da memória de Lúcio, que afirma: “dia algum eu deixava de a lembrar, inquieto, quase numa obsessão” (p. 61). A partir de então, o enredo tem uma reviravolta: Ricardo volta para Lisboa sem explicar a Lúcio os motivos. Durante um ano, os dois amigos pouco se comunicam por meio de cartas. Passado esse período, alegando motivos materiais, além das saudades do amigo, Lúcio também regressa a Portugal.

Nessa volta ocorrem alguns acontecimentos inusitados. O primeiro deles reside no fato de que Lúcio havia percebido feições femininas em Ricardo ao reencontrá-lo (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 61). O segundo reside no fato de que Lúcio fica sabendo que Ricardo havia se casado. “*Como se tratasse de uma irrealdade*” constata o narrador (com destaque em itálico) quando tomara conhecimento do ocorrido (p. 62).

Aliás, a partir de então, um mundo de irrealdade, ou de sonho, começa a adentrar a narração e afeta a compreensão do enredo contido na confissão de Lúcio. É sem qualquer explicação lógica que o narrador afirma que, estranhamente e de súbito, encontrou-se em um sofá conversando com o amigo poeta e a sua mulher. “[...] eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor seu limiar, tivesse ‘regressado’ a um mundo de sonhos” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 63). Não há qualquer descrição dessa mulher, apenas seu nome: Marta, que como bem observa Pedro Eiras (2012, p. 158), carrega em seu nome a associação com as palavras “morte” ou mesmo “morta”. Também não há qualquer descrição da conversa. O narrador apenas comenta que, quando voltou ao seu quarto, dormiu e foi justamente aí que retornaram os seus sentidos

(SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 63). Ou seja, a sua vida havia se transfigurado no irreal e o sonho no real. Ele ainda se desculpa: “não posso descrever melhor esta incoerência, mas foi assim” (p. 63). Ele também lembra o leitor de que, no princípio, havia avisado que teria a coragem de dizer toda a verdade mesmo que ela fosse inverossímil (p. 63).

Estabelecido em Lisboa, Lúcio passa a frequentar constantemente a casa do amigo e conviver com Marta, cuja maneira de pensar nunca divergia da do marido (p. 64). Muito ocupado com seu trabalho poético, Ricardo deixava Marta e Lúcio sozinhos. “Experimentávamos um pelo outro uma viva simpatia – era indubitável” (p. 65), afirma o narrador. Marta é descrita por ele como uma mulher sensacional e com incrível “intensidade de espírito” (p. 65). Encontra-se aí outro indício do futuro da narração: é uma contradição Marta possuir intensidade de espírito sendo que, na conversa dos dois amigos, eles haviam afirmado que as mulheres não poderiam ser amadas por essa característica.

Se a convivência com Marta era agradável e feliz para Lúcio, a partir do capítulo VII torna-se inquietante. Ele percebe que não sabe nada a respeito de Marta: nas conversas, ela nunca falava a respeito de recordações, do amor por Ricardo, da forma como o conheceu, do casamento. “Como se não tivesse passado – *como se tivesse apenas presente!*” (p. 68, grifos do autor). O fato de Marta não possuir uma história, conseqüentemente, tampouco, uma identidade, angustia o protagonista, que receia enlouquecer em seus momentos mais lúcidos (p. 69). “Mas no fim das contas, quem é esta mulher?” (p. 67), pergunta-se.

A lucidez aparece mais uma vez questionada na confissão. Em sarau na casa dos amigos, um grande compositor apresenta uma obra sua ao piano. No testemunho que vai compondo, Lúcio afirma que “à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na verdade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo.” (p. 70). Após a execução da música, Ricardo comenta com o amigo que nunca vibrou sensações mais intensas que ao ouvir aquela obra. “Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma se precisou condensar [...] – se reuniu dentro de mim [...]” (p. 70). E se tudo que constitui a alma do poeta precisou condensar-se dentro de si, tornam-se cada vez mais claros os indícios quando Lúcio percebe que, ao fim da execução, Marta reaparece na sala (p. 70).

A partir de então, Lúcio passa a duvidar fortemente de sua sanidade, “parecia-me, em verdade, enlouquecer” (p. 72). E se toda a sua ligação com Marta, bem como a própria existência dela, era um grande mistério para si, ele não mais refuta em adentrá-lo: “o mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério... Eu amava essa mulher! Eu queria-a! Eu queria-a!” (p. 77). E depois de longos encontros com vontades contidas na casa de Ricardo, em uma tarde, às quatro horas, ocorre a visita inesperada de Marta na própria casa de Lúcio (algo inédito) e acontece, por fim, o ato já evidente: “nos possuímos realmente” (p. 80).

Na noite após o ocorrido, Ricardo conta ao amigo que havia passado por um fato estranho às quatro da tarde: acabava os últimos versos de sua obra, quando resolveu observar-se no espelho. Para seu espanto não viu a sua imagem refletida lá. “Mas quer saber”, disse o poeta, “não foi uma sensação de pavor, foi uma *sensação de orgulho*” (p. 81). O narrador, entretanto, após o relato dessa fala, afirma que, na verdade, Ricardo não havia falado aquilo, apenas pensava que ele deveria ter dito. Dessa forma, os indícios (além dos próprios devaneios do narrador) já põem em dúvida a existência da personagem Marta. Além de não possuir biografia, ela está em contato com Lúcio somente quando Ricardo cria sua obra literária (projeta o máximo de sua alma – na concepção romântico-hegeliana). Da mesma forma, quando a recepção de uma obra (o concerto de piano) exige o máximo de sua concentração de espírito, Marta dissipa-se. O jogo de duplo poderia revelar, portanto, que Marta seria, na verdade, Ricardo. A epígrafe da obra, trecho do poema interseccionista “Na floresta do alheamento”, de Fernando Pessoa, reforça essa hipótese: “...assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria...” (PESSOA apud SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 7). No entanto, o enredo da obra permite a ambiguidade interpretativa quando o narrador (a fonte da construção dos fatos diegéticos) ressalta não ser digno da confiança do leitor, afirmando que não lembra plenamente se alguns fatos foram imaginados ou vivenciados.

O jogo de duplo torna-se cada vez mais evidente quando o narrador percebe que, além de não possuir passado, Marta não possuía presente, já que ele nada sabia das atividades cotidianas dela. “Era como se não vivesse quando estava longe de mim” (p. 85). Mais do que isso, Lúcio já “não tinha provas materiais de sua existência” (p. 85) e, ao tentar lembrar de suas feições, em delírio, lembrava das de Ricardo (p. 86). Há ainda

o caso do pronome, em que Lúcio cuidava para não repetir nos jantares a forma de tratamento informal que utilizava nos encontros reservados com Marta: tu. No entanto, ele se descuida e utiliza esse pronome. A forma de tratamento, porém, é dirigida a Ricardo, mostrando que, à proporção que se relacionava com Marta, tornava-se mais íntimo e próximo do próprio amigo. Por fim, o momento de maior evidência dessa duplicidade ocorre quando Ricardo pede a Lúcio que beije a sua mulher no rosto. Envergonhado, ele acaba realizando o pedido, mas de forma muito hesitante. Ricardo então dá um beijo no rosto do amigo para ensiná-lo. “*O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira*” (p. 90, grifo do autor). O resultado de todas as evidências faz com que o narrador passe a ter medo de não possuir sua amante completamente, “*assim como se ela fosse do meu sexo!*” (p. 91, grifo do autor). Constatação essa que lembra a confissão de Ricardo anos antes no Pavilhão do Armenonville.

Sendo Marta o próprio Ricardo ou seu gênio ou, ainda, realmente a sua mulher, ocorre uma mudança na situação do enredo quando Lúcio, após investigar a causa de provável alteração comportamental de Marta, descobre que ela possui outro amante. Para piorar a sua situação, ele é Sérgio Warginsky, um russo por quem Ricardo nutre profunda amizade; e Lúcio, grande desprezo. A situação torna-se insustentável quando Lúcio encontra Ricardo na frente da residência de Sérgio. Os dois avistam Marta adentrando o recinto e Ricardo age com naturalidade e aparente conhecimento da situação, sugerindo ao amigo que fossem à sua casa para comentar um drama escrito por Lúcio. Como resultado, Lúcio não aguenta conviver com a convivência de Ricardo e decide, apressadamente, voltar a Paris.

Apesar do distanciamento espacial, Lúcio continua nutrindo os seus devaneios acerca dos estranhos fatos ocorridos. Por Ricardo, misturava os sentimentos de ciúme (por ele saber das atividades de Marta) e de ódio (pela convivência). Chega a passar pela sua cabeça “a ideia rubra de o assassinar” (p. 110). Esse parece ser o último indício, dentre os inúmeros apresentados no enredo da obra, do desfecho da narrativa. Há de se considerar, é claro, que é o próprio narrador o responsável por esse modo indicial de compor a narrativa. É importante ressaltar ainda que ele já possui o conhecimento do

desfecho dessa situação, já que tudo isso ocorreu consigo há mais de uma década, e encaminha a ordem dos fatos narrados para essa direção.

Com a finalidade de alterar o final de uma peça sua que será encenada em Lisboa, Lúcio põe fim ao seu retiro espiritual e regressa a Portugal. Ao reencontrar Ricardo, não se contém e cobra explicações do amigo a respeito de Marta. Este demonstra conhecimento das relações da mulher: “Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante...” (p. 118). “Achei-A...sim, *criei-A!*... *criei-A!*... [...] Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira, igualmente sentimos [...] Mandei-A ser tua!” (p. 118, grifos do autor). “Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. *E só com o espírito te possuí materialmente!*” (p. 119, grifo do autor). “Mas também por um outro eu oscilava ternuras... Assim a mandei beijar esse outro... Warginisky [...]” (p. 119).

Os fatos indiciados tornam-se evidências definitivas, e é revelado o conhecimento de Ricardo acerca das relações de Marta. Mais do que isso, ele se confessa (nas palavras de Lúcio, é claro) o mentor dessas relações para, desse modo, possuir sexualmente os seus amigos e assim, de acordo com a sua teoria, poder oferecer-lhes, de fato, sua amizade. No entanto, o jogo de duplo entre Marta e Ricardo não é resolvido. Se, por um lado, o poeta diz que a achou e ordenou-a que fosse dos seus amigos para resolver sua grande impossibilidade, por outro, ele afirma que a criou, inclusive com destaque para o verbo marcado pelo uso do itálico e do ponto de exclamação. É mantida a polissemia da obra nesse aspecto, podendo Marta ser, de fato, uma mulher, o próprio Ricardo (que havia revelado anteriormente seu desejo de ser uma), ou ainda o gênio do artista (em sua criação).

Ao perceber em Lúcio o descontentamento que a mediação de Marta causara na relação entre os dois amigos, Ricardo altera-se. “Não consinto que nos separe... Verás... Verás!...” (p. 120). O poeta adentra abruptamente o quarto da mulher, que, de pé, diante da janela, folheava um livro. Imediatamente, o marido retira um revólver do bolso de seu casaco e dispara à queima roupa. O narrador anuncia: “e então foi o mistério...o fantástico mistério da minha vida...” (p. 121). Eis o desfecho de sua confissão: “*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 revólver ainda fumegante!...*” (p.121, grifo do autor). Em relação à Marta, ele afirma que desaparecera, “extinguiu-se

como uma chama”, (p. 121). Dessa forma, aparentemente, poder-se-ia concluir que Marta era, de fato, Ricardo ou seu gênio. As condições psicológicas do narrador, que servem para reforçar essa interpretação, no entanto, também servem para o argumento da interpretação contrária: Marta existia, porém Lúcio atirou em Ricardo projetando nele a imagem de Marta.

Quando despertou dessa “realidade inverossímil”, o narrador afirma que já se encontrava preso em um calabouço do governo civil. Nos dois capítulos finais, XVIII e XIX, o narrador conta brevemente os seus dez anos de prisão, dos quais não se defendeu em julgamento por saber que o absurdo da verdade não seria crível para os demais e também por ver na reclusão um descanso para si. Confessa, também, definitivamente, a sua patologia psicológica, dizendo que há oito anos passara por uma “febre cerebral” (p. 123), que o “levara às portas da morte” (p. 123). Acaba confessando ainda que projeta a imagem de umas pessoas nas outras, já que havia visto a imagem do médico que o salvara dessa patologia no juiz que o interrogou. Essa constatação acaba confirmando indiretamente que enxergava Marta (ela existindo no seu mundo fisiológico ou só em seu mundo psicológico) no seu amigo Ricardo.

No desfecho da obra, o narrador fala sobre o seu presente, dizendo que vive em uma vivenda rural e espera pela morte. Antes, contudo, resolveu “escrever sinceramente, com a maior simplicidade” (p. 126) a sua estranha aventura. Dessa forma, encadeia todos os planos diegéticos mostrando que a confissão que o leitor acompanha foi feita por meio da escrita e é o texto da própria obra. Ainda de acordo com as palavras do narrador, “ela [confissão] prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverossímil – *embora verdadeira*” (p. 126, grifo do autor).

Ainda que não apresente tamanha fragmentação como o desfile de cenas isoladas d’*A engomadeira*, o enredo d’*A confissão de Lúcio* também traz algumas quebras em relação à linearidade da narrativa tradicional, como bem observa Vera Tremel (2009, p. 11). É claro que esse aspecto está estreitamente relacionado com a questão do narrador, autodiegético, que traz o enredo por meio de seus sonhos e de suas impressões, misturando, assim como no romance de Almada Negreiros, por meio do fluxo narrativo, os planos interior e exterior. Qualquer verdade acerca dos fatos narrados torna-se então

impossível a partir desse relato tomado pela atmosfera ora finissecular à Oscar Wilde, ora surrealista alcançada graças à patologia confessada de Lúcio.

2) *Personagens*: Antes de qualquer consideração a respeito desse assunto, é importante considerar que a descrição das personagens atuantes na narrativa, da mesma forma que o próprio enredo, é feita pelo narrador. Dessa maneira, as personagens não são senão um constructo do discurso realizado por Lúcio (produtos diretos de sua percepção subjetiva e também de sua construção textual). A falta de uma clara divisão entre a realidade interior e exterior desse narrador influencia também na imagem das personagens.

A partir dessas considerações, é possível observar que a descrição das personagens é realizada sempre a partir de impressões e não de clara exposição de fatos, como pretende o narrador. Dessa forma, é por meio de percepções multissensoriais e descrições que utilizam uma linguagem situada entre as sinestésias da poesia simbolista e a livre associação de ideias do Surrealismo que é feito um retrato nem um pouco preciso das personagens da obra.

Fisicamente, a figura de Gervásio Vila-Nova é descrita a partir das seguintes impressões:

[...] perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de unhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico 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 sutis. Trajava sempre de preto, fatos largos, onde havia o seu quê de sacerdotal – nota mais frisantemente dada pelo colarinho direito, baixo, fechado. 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 seus traços fisionômicos, mas sim pelo seu estranho perfil. (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 23-24)

Já a partir de suas ações, no caso, na participação nas conversas em rodas intelectuais, o narrador comenta da seguinte forma:

Ao falar-nos, brilhava ainda mais a sua chama. Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso nas suas opiniões revoltantes e belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas blagues. Uma criatura superior – ah! sem

dúvida. Uma destas criaturas que se enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! todo fogo! (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 24)

Alguns elementos que compõem a imagem de Gervásio nas descrições realizadas por Lúcio são objetivos e bastante concretos, como, por exemplo, o perfil esguio, os cabelos compridos, a testa ampla, dura, e, por vezes, coberta pelos cabelos e pelo chapéu, o traje preto e largo, o colarinho direito, baixo e fechado, a aptidão ao debate e a convicção nas próprias ideias. Outros elementos, contudo, são apresentados a partir do recurso sinestésico tipicamente simbolista, tais quais um corpo opiado (a referência à substância alucinógena não é ao acaso) e histérico em algumas vezes, ao passo que, em outras, de um ascetismo amarelo (a percepção de sentidos – não apenas visuais – por meio das cores, aliás, é bem frequente tanto nas descrições do narrador da obra em questão quanto na lírica do próprio Sá-Carneiro), um cabelo que é ternura de espasmos e de beijos sutis. Há ainda terceiros elementos no funcionamento das descrições realizadas por Lúcio que são as suas impressões, que superam a influência da arte impressionista e antecipam recursos de livre associação de ideias (por meio de relações inconscientes, por conseguinte não lógicas) da arte surrealista. Esses elementos estão presentes em um aspecto físico perturbador devido a um cabelo que evoca (livre associação) abstenções roxas, e, principalmente, em um corpo de esfinge (livre associação) que carrega em si mistério (impressão) e uma alma toda de fogo (impressão).

A utilização dos dois últimos elementos analisados acaba por tornar a imagem da personagem muito pouco precisa e revela nessas descrições a grande inovação no gênero romanesco português a partir de *A confissão*. Isso porque, conforme já expus anteriormente, o romance tradicional costumava utilizar descrições bastante precisas, concretas e minuciosas de suas personagens a fim de conferir-lhes individualidade. Outro aspecto bastante importante na descrição de Gervásio é a questão temporal alterando a sua identidade: por vezes seu corpo era opiado e histérico, por vezes de um ascetismo amarelo.

A questão da identidade plural da personagem é, inclusive, ainda mais diretamente abordada na seguinte passagem:

Entretanto, se o examinássemos com a nossa inteligência e não apenas com a nossa vibratibilidade, logo víamos que, infelizmente, tudo se cifrava nessa auréola, que o seu gênio – talvez por demasiado luminoso – se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido. E assim aconteceu, com efeito. Não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar. (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 24)

Assim, quando Lúcio abandona sua impressão subjetiva, por ele definida como vibratibilidade (conceito bastante utilizado por Sá-Carneiro em sua obra e também em suas correspondências pessoais e que sugere sensibilidade, intensidade, vibração, manifestação da alma), para analisar racionalmente a personagem do artista plástico, percebe a impossibilidade da unidade. Seu espírito não poderia ser expresso em uma obra porque era plural, era “despedaçado”. O tema aqui apresentado, da impossibilidade do sujeito cartesiano, total, é também bastante comum na lírica e mesmo nas correspondências de Sá-Carneiro. Em suma, se as personagens dos romances tradicionais eram dotadas de uma identidade fixa (que resistia à passagem temporal), a qual contribuía para a individualização, no romance moderno não é mais possível que ela continue estática, e Sá-Carneiro parece, nesse sentido, ser precursor na história do romance português.

A questão da dispersão identitária ainda é explorada na obra com o duplo entre Marta e Ricardo. Conforme já demonstrei ao expor o enredo do romance, há vários indícios que sugerem que Marta não exista e seja, simplesmente, o próprio Ricardo. Lúcio, dessa forma, com a imaginação interior influenciando na sua visão sobre o mundo exterior, estaria relacionando-se diretamente com o próprio amigo. Interpretação essa que é produtiva para leituras que destacam o possível caráter homoerótico da obra, caso levantado pelo professor José Carlos Barcellos (2008, p. 44). No entanto, não é possível descartar a interpretação de que Marta existisse e fosse com ela que Lúcio envolveu-se (relacionando-se assim, conforme a teoria de Ricardo, indiretamente com o amigo). Por fim, há a hipótese mais metafísica de que Marta fosse uma criação de Ricardo e seria, portanto, a expressão sexualizada e feminina de sua alma (nesse caso, a relação também teria se dado com o próprio Ricardo). De qualquer forma, em qualquer um dos entendimentos possíveis acerca desse jogo de duplo, Marta e Ricardo confundem-se. Essa é mais uma das características d’*A confissão de Lúcio* que revela a impossibilidade da unidade identitária para o homem do século XX.

Além das diferenças acerca da caracterização das personagens do romance de Sá-Carneiro em relação ao romance tradicional, que observamos a partir da descrição de Gervásio Vila-Nova (observa-se o mesmo com a bizarra americana) e do jogo de duplo instaurado entre Marta e Ricardo, é notável o fato da despersonalização das personagens por elementos tais quais o nome e a biografia. Se, em um *music hall*, Lúcio comentara que sobre “essas criaturinhas todas iguais [bailarinas] [...] em vão [se] esforç[ava] por considerar cada uma delas como individualidade. Não lhes s[abia] atribuir uma vida – um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 47), o mesmo ocorre em relação à Marta.

O primeiro aspecto notável é que, diferentemente de Lúcio Vaz, Gervásio Vila-Nova, Ricardo de Loureiro e Sérgio Warginsky, não é atribuído nenhum sobrenome à Marta. Assim, o aspecto da nomeação, que confere individualidade ao sujeito por destacá-lo dos demais na sociedade, conforme já referi no primeiro capítulo a partir do estudo de Hobbes, é abolido em relação à Marta, assim como o foi em relação à engomadeira. Se o nome tem por função ser único e condicionar o indivíduo a uma família, uma localidade, uma nacionalidade, uma tradição, uma história e assim por diante, esses aspectos também não são relacionados à Marta na própria narrativa. Motivo de desespero para Lúcio, Marta não possui passado nem presente. Não há uma biografia que permita ao leitor atribuir uma identidade à personagem, como era possível nos romances do século XVIII e XIX, nos quais o narrador cartesiano informava ao leitor grande parte da trajetória de vida dos envolvidos na narrativa.

Nesse sentido, a personagem Marta apresenta-se como o grande mistério por não possuir nome completo, memórias, vontades, anseios, atividades ou mesmo falas. Reside nesse ponto, então, um dos elementos marcadamente inovadores do romance de Sá-Carneiro. A única associação de identidade que o leitor pode fazer para o significante Marta é a identidade do poeta Ricardo. Da mesma forma, nada se sabe a respeito da vida do próprio narrador-personagem, Lúcio, antes de sua ida a Paris (ponto cronologicamente inicial da diegese). Não há ainda nenhuma autodescrição dele que revele qualquer característica ao leitor. E mesmo as personagens mais descritas de forma mais extensa, casos de Gervásio e da americana (exatamente as personagens que desaparecem do enredo, contrariando os princípios aristotélicos da narrativa), não alcançam maior concretude em suas características devido às impressões bastante

subjetivas e à linguagem com elementos vanguardistas da qual faz uso o narrador. Por essas razões, *A confissão de Lúcio*, embora não tão referida por pesquisadores, revela, por um lado, *status* documental em relação à crise identitária que atinge o homem do início do século XX e, por outro lado, demarca a inovação na narrativa de Portugal no que diz respeito à subversão da lógica burguesa na individualização das personagens.

3) *Cenário*: Não há maiores descrições dos ambientes onde atuam as personagens d'*A confissão de Lúcio*, e, já nisso, a obra diferencia-se, no aspecto do cenário, do romance tradicional. Todavia, apesar da ausência das longas e detalhadas descrições que caracterizaram o romance nos séculos anteriores, não há a imprecisão do narrador em relação aos índices espaciais, deixando o leitor confuso ou mesmo perdido na compreensão do enredo, que seria a grande subversão oferecida pelo romance do século XX no que diz respeito ao cenário, como é o caso d'*A engomadeira*. Claramente, percebe-se que um narrador recluso em uma vivenda rural escreve acerca dos fatos que lhe ocorreram há mais de uma década. Na parte inicial dessa narrativa, aliás, nas primeiras linhas, o narrador já deixa claro que estava situado em Paris. Posteriormente, mais uma vez com a sinalização facilmente perceptível de índices, o narrador vai a Lisboa. Há, mais tarde, um regresso a Paris e, por fim, um novo retorno a Lisboa, onde a narrativa encontra seu desenlace. Ainda em solo português, o narrador e protagonista cumpre dez anos de prisão antes de a narrativa regressar ao presente da narração.

Embora a clareza dos índices e a pouca descrição dos ambientes, um dos aspectos a ser destacado em relação ao cenário está na maneira não física, concreta e factual com que é referida a cidade de Paris. A referência é feita por meio das impressões subjetivas de Lúcio: “É o único ópio louro para a minha dor – Paris!” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 50). “De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nela me é heráldico, me é litúrgico” (p. 50). Há também uma fala de Ricardo acerca da cidade:

Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus bulevares, pelos seus cafés, pelas suas atrizes, pelos seus monumentos. Não! Não! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por uma auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma – mas que eu não vejo; que eu sinto, que eu realmente sinto, e lhe não sei explicar!... (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 51)

Assim, apesar da concreta demonstração da modernidade da grande metrópole e do cosmopolitismo artístico destacado nos elementos da cidade (teatros, monumentos, cafés) em oposição às “ruas tristonhas da Lisboa do sul” (p. 50), destaca-se o caráter da relação afetiva das duas personagens com Paris (mais uma vez a presença de características bastante autobiográficas). Essa cidade é descrita a partir da ordem do sublime e não de sua concretude. É uma cidade que possui auréola e alma e é “heráldica e litúrgica”. Por fim, nessa apoteótica relação com a capital francesa, Ricardo afirma em delírio ao estilo futurista: “lançar pontes! lançar pontes! silvar estradas férreas! erguer torres de aço!...” (p. 51).

Apesar da inovação na descrição do cenário, assim como das personagens, há de se observar que a descrição de Paris não é tão radical quanto a de Gervásio e da americana em termos de presença de linguagem vanguardista. A cidade apenas não é descrita concretamente por ser descrita de maneira ritualística, o que já difere, é claro, das descrições do romance tradicional. Deve-se atentar ainda para o estilo poético futurista do qual se valem, por vezes, Lúcio e Ricardo para falar sobre a metrópole, que se difere do estilo poético simbolista e outras vezes surrealista que o narrador utiliza para descrever personagens. Entretanto, apesar da novidade desse aspecto, ele se apresenta bastante isolado na obra e não é tão desenvolvido quanto as longas impressões do narrador acerca das personagens.

Apesar da impressão na descrição das cidades ser pouco adensada na obra, há um momento em que o narrador dedica a um cenário esse esforço: trata-se da descrição do local onde a americana oferece a sua festa, que, de acordo com Maria Aliete Galhoz, é de um “exibicionismo erótico e vicioso” (1963, p. 86).

Inundava-o [o cenário] um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos amarelos – não sei por que, pareceu-me assim, bizarramente –, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação. Declaro-me impotente para a descrever [...]. Essa luz, nós sentíamos-la mais do que a víamos. E não receio avançar muito afirmando que ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tato. *Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso nós deixaríamos de ver.* E depois – eis o mais bizarro, o mais esplêndido – nós respirávamos o estranho fluido. [...] toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias! [...] sob essa luz *sexualizada*. (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 36-37, grifos do autor).

Nessa passagem, o ambiente é descrito por meio de uso frequente de sinestésias ao estilo simbolista. Mais do que objetos concretos de decoração, interessa ao narrador os aromas, as luzes, as cores. Desse modo, o aspecto bizarro que nem saberia descrever (afinal de contas pretende utilizar uma linguagem neutra e referencial para compor seu testemunho) reside no desregramento de sensações provocado pela iluminação do ambiente. Essa luz (oriunda de diversos globos de inúmeras cores e formas) era sentida tatilmente e, mais ainda, era respirada. E, novamente, todo esse relato se faz pelas impressões do narrador, que sentia arrepios na carne frente a esse cenário que ampliava sua “vibratilidade”.

É de maneira bastante isolada e sem uma importância direta para a obra, portanto, que são brevemente descritos os cenários nos quais atuam as personagens. A linguagem empregada pelo narrador para realizar essas descrições revela-se inovadora ao pensar no paradigma do romance português e não confere minúcias e concretude aos ambientes abordados. No entanto, o encadeamento lógico da narrativa não é alterado por esses aspectos, uma vez que os índices são precisos e permitem ao leitor o claro entendimento dos deslocamentos espaciais.

4) *Tempo*: Se o aspecto espacial da obra não apresenta tão profundas inovações no que diz respeito à forma romanesca, o aspecto temporal mostra-se tanto ou mais estruturado.

Em relação aos índices temporais, há bastante clareza na exposição de datas que possam situar o leitor por parte do narrador. Logo no início da confissão, nas suas primeiras palavras, o narrador marca o ano de 1895 para a sua estada em Paris, quando conheceu Ricardo de Loureiro. A partir dessa marcação inicial de tempo, a progressão vai sendo sempre claramente referida ao longo da narração, como, por exemplo, no momento em que Ricardo retorna para Lisboa: “após dez meses, nos fins de 1896, embora o seu grande amor por Paris, Ricardo resolveu regressar a Portugal” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 61). Já Lúcio, retornou para solo luso no final de 1897: “estivemos um ano separados” (p. 61). Também a passagem de estações, meses e semanas é sempre sinalizada na sucessão das ações. Desse modo, o crime ocorreu por volta de 1900, 1901. Não é possível precisar exatamente o ano porque algumas passagens são assinaladas como “passados alguns meses”. De qualquer forma, o leitor acresce aos mil novecentos e poucos os dez anos de pena (dos quais já possui

conhecimento desde o prólogo) e, como resultado, o presente da narração chega, aproximadamente, à data de assinatura da própria obra, não pelo narrador, mas pelo próprio autor: “1-27 Setembro 1913 – Lisboa. Mário de Sá-Carneiro” (2009, p. 126).

Desse modo, muito diferente d’*A engomadeira*, que chega a misturar tempos dentro da narrativa e quebrar com a lógica linear, *A confissão de Lúcio* mostra-se mais tradicional nesse sentido e não deforma a noção temporal. Com uma moldura narrativa próxima da data de escrita do próprio livro, 1913, a narração é composta em forma de confissão do narrador, que reconstitui sua vida a partir de 1895. Assim como nos romances do século XVIII e XIX, a passagem do tempo revela-se fundamental dentro da narrativa, uma vez que o narrador pretende estabelecer uma relação de lógica causal para os atos que realizou.

5) *Narrador*: Como todos os outros elementos até aqui analisados (enredo, personagens, espaço e tempo) são introduzidos na narrativa pelo discurso do narrador, inevitavelmente já levantei diversos aspectos sobre esse assunto nas sessões anteriores. Por esse motivo, não me estenderei tanto neste tópico. Para pensar as particularidades do narrador da obra, divido sua análise em dois aspectos: tipo e linguagem.

O tipo de narrador d’*A confissão de Lúcio* (adotando a terminologia de Genette, 1972) é, notadamente, o narrador autodiegético. Assim como n’*A engomadeira*, portanto, o narrador é também o protagonista do enredo, e todos os fatos diegéticos são construídos a partir de sua memória. A memória não é senão outra narrativa e é regida pelo princípio do recorte. Dessa forma, conforme ensinou Derrida por meio da obra *Mal de arquivo* (2001), toda lembrança pressupõe esquecimento. Lembrar certos fatos, portanto, significa também esquecer outros. Contar determinados acontecimentos significa não contar outros acontecimentos. Assim, em muitos momentos, o narrador afirma não saber ao certo como chegou à determinada situação, assumindo, o seu esquecimento: “E o meu esquecimento era tão grande que, a bem dizer, eu não tinha a sensação de haver esquecido esses episódios: parecia-me impossível recordá-los [...]” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 92).

Outra questão importante na rememoração está na ordenação narrativa, que, assim como o mecanismo lembrança-esquecimento, revela a atuação da subjetividade na memória e a impossibilidade do relato factual. O narrador da obra em análise também acaba revelando que relata acontecimentos sem a precisão da ordem linear de

suas realizações: “Hoje mesmo, volvido longos anos, [...] eu me limito a contar, sem ordem – à medida que me vão recordando – os detalhes mais característicos [...]” (p. 49). Apesar dessas duas implicações condicionadas à narrativa memorialista, o narrador faz questão de defender o fato de realizar uma confissão factual ou documental. Desde o princípio até o final de sua confissão, ele insiste no fato de que está meramente veiculando a verdade e isso tenderia a parecer inverossímil, porque essa seria uma característica da própria verdade.

Além da questão da memória, outra questão igualmente importante ainda dentro do aspecto do tipo de narrador é, assim como no romance de Almada Negreiros, a sua confessa patologia psicológica. Se, em vários momentos, o narrador dizia rezear estar enlouquecendo, já no final da narração acaba confessando, definitivamente, problemas dessa ordem quando revela que projetou a imagem do médico que o havia curado de uma “febre cerebral” no juiz que o julgara (p. 123). Também tal qual n’*A engomadeira*, o mundo interior do narrador (das suas impressões, dos seus delírios, dos seus medos e da sua imaginação) intersecciona-se com o mundo exterior (dos factos). Desse modo, a narrativa d’*A confissão de Lúcio* acaba convidando o leitor para entender a lógica do que parece não possuir lógica, a lógica do absurdo. Não à toa, Clara Rocha (1985, p. 51) vê na obra uma “vertente fantástica” e Maria da Graça Carpinteiro (1960, p. 65) fala sobre um “mundo absurdo”. Nesse sentido, observa-se também em Lúcio o narrador não digno de confiança (conforme a terminologia de Booth, 1980). Com a mesma estratégia do narrador da obra de Almada, esse narrador é tão não digno de confiança que passa a sê-lo, visto que não procura esconder todos os seus devaneios e as suas impressões, apesar de acreditar escrever um documento, conforme adverte já no início da obra. Na passagem a seguir, percebe-se o convite do narrador Lúcio ao leitor para acompanhá-lo no mergulho a esse mundo interior:

Quem me tiver seguido deve, pelo menos, reconhecer a minha imparcialidade, a minha inteira franqueza. Com efeito, nessa simples exposição da minha inocência, não me poupo nunca a descrever as minhas ideias fixas, os meus aparentes desvaios que, interpretados com estreiteza, poderiam levar a concluir, não pela minha culpabilidade, mas pela minha embustice ou – critério mais estreito – *pela minha loucura*. Sim, pela minha loucura; não receio escrevê-lo. Que isto fique bem frisado, porquanto eu necessito de todo o crédito para o final da minha exposição, tão misterioso e alucinador que ele é. (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 102-103, grifo do autor)

Esse mundo fantástico e absurdo é descrito ao leitor, como já observado, pelo narrador. Sendo assim, é importante a análise da linguagem da qual ele se utiliza para fazê-lo. Como já foi dito anteriormente, quando faz uso de descrições, o narrador da obra vale-se em sua linguagem de elementos de inovação que são utilizados principalmente na poesia de vanguarda. Se os narradores dos romances tradicionais pretenderam, em seus anseios miméticos, lançar mão de uma linguagem pretensamente referencial, que mascarava a questão subjetiva da construção textual, Lúcio faz uso de linguagem poética em suas descrições, privilegiando muito mais a inovação linguística e mesmo imagética que a simples referência a um objeto de corriqueiro conhecimento social. Além da descrição de Paris e, principalmente, das personagens analisadas, essa característica ocorre na descrição da vestimenta da americana durante a festa, bem como de sua apresentação e, no caso, mais uma vez são utilizados recursos sinestésicos, a impressão e a livre associação de ideias.

É com a pretensa reprodução da verdade, assim como nos narradores cartesianos dos romances dos séculos anteriores, em suma, que Lúcio acaba sinalizando a impossibilidade dessa empreitada. Os fatos são acessíveis somente por meio da percepção que se tem deles e podem ser expressos apenas pelo uso da linguagem. É justamente por demonstrar essa impossibilidade por meio de sua confissão (que almeja ser verdadeira) que o narrador da obra torna-se uma das características mais inovadoras de seu conjunto, que mescla elementos tradicionais e modernos.

3.2 O SENSACIONISMO REPRESENTADO NA TEORIA DA AMERICANA

Do polo cultural parisiense, Sá-Carneiro presenciou o despertar dos movimentos artísticos de vanguarda. Confidenciou, por meio de suas correspondências a Fernando Pessoa, um grande interesse por essa questão e, ao mesmo passo que revelava certa simpatia pelos movimentos, condenava-os em suas realizações artísticas. É possível perceber isso em carta do dia 10 de março de 1913:

[...] acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas — antes, interpretam um sonho, um som, um estado de alma,

uma deslocação de ar, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos admiráveis sonetos de Mallarmé. E nós compreendêmo-los. Porquê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Eis tudo... (SÁ-CARNEIRO, 2003, p. 57- 58, v. I)

Nos próprios manifestos do Sensacionismo, é possível encontrar o mesmo raciocínio (lembrando que há contribuições de Sá-Carneiro nesses escritos de Fernando Pessoa): “O Cubismo, o Futurismo e outras escolas afins constituem aplicações incorretas de instituições que estão fundamentalmente certas [...]” (PESSOA, 1986, p. 442). O Sensacionismo que, conforme já demonstrei nas páginas 38 a 41 do capítulo 2, pretendia-se uma escola literária aberta a contribuições de todas as outras, desde que sob a máxima de que tudo é sensação.

Dessa forma, Sá-Carneiro, em *A confissão de Lúcio* (que, conforme já constatei, apresenta diversos elementos autobiográficos), apresenta no enredo da obra também a questão do surgimento dos movimentos de vanguarda. Esses movimentos despertam no narrador Lúcio (assim como em Sá-Carneiro) uma simultânea atração e repulsa. As novidades dessa *arte nouveau* que toma conta da Europa são representadas na obra, sobretudo, pela escola intitulada *Selvagismo*, da qual Gervásio Vila-Nova sempre falava em seus pedantes comentários artísticos, porém sem maiores conhecimentos do assunto, conforme o narrador. O *Selvagismo* é caracterizado por “seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de diversas cores, numa estrambótica disposição tipográfica” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 26) e “por onomatopeias rasgadas, bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa nenhuma” (p. 26). O narrador, embora pareça entusiasta da beleza plástica das cores e das formas, assim como dos significantes por eles mesmos, condena em seu discurso o *Selvagismo*: “uma pseudo-escola literária de última hora” (p. 26).¹⁷

¹⁷ Assim como Lúcio, o próprio Sá-Carneiro condena em seu discurso diversos movimentos de vanguarda (conforme o trecho da carta que apresento) ao mesmo tempo em que se utiliza desses movimentos em algumas de suas obras, casos dos conhecidos poemas “Manucure”, “16” e “Elegia”, do nunca publicado “Bailado” e mesmo em alguns momentos de descrição d’*A confissão de Lúcio*, de acordo com o que já demonstrei.

É durante as reuniões de intelectuais em Paris, no entanto, que a bizarra personagem americana apresenta uma visão peculiar da arte, que ganha destaque com longas descrições e explicações na narrativa. A “voluptuosidade-arte”, como ela define, parte do princípio de que a voluptuosidade é a mais bela das artes. A americana interroga os seus interlocutores: “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?” (p. 28). A personagem segue explicando que

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... (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 28)

Por fim, ao concluir sua exposição de conceitos artísticos, a americana provoca: “meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar!” (p. 29).

O que está na base de toda a teorização realizada pela personagem é a questão das sensações. O deslumbramento na recepção da obra de arte, que é descrito por meio do prazer, de espasmos e de êxtases, deixa bem claro o objetivo artístico: suscitar sensações. A descrição da matéria da arte, que seriam os sons, as cores, os aromas, os narcóticos, as sedas, revela o prazer e a multiplicidade dos sentidos. Por fim, as próprias escolhas lexicais utilizadas deixam claro o foco nas sensações: fala-se em sentir, em sentidos, e, no desfecho, a personagem considera todos bárbaros, como se vivessem sedentos em busca das sensações mais primitivas (tato, olfato, visão, paladar, audição).

Fica evidente, a partir dessa análise, a representação das teorias do Sensacionismo na voluptuosidade-arte. Se os manifestos publicados por Fernando Pessoa chegavam ao ponto de considerar a não existência de uma realidade, mas apenas a sua experiência por intermédio das sensações, é justamente esse o aspecto principal do conceito artístico apresentado n’*A confissão de Lúcio*.

Há, porém, uma diferença no que diz respeito às duas teorizações comparadas. Ao explicar o Sensacionismo, Pessoa (1986, p. 441) expõe três assertivas que já comentei no segundo capítulo. A primeira é a de que todo objeto é uma sensação (ou

seja, não existe realidade; apenas, sensação). A segunda é a de que arte é a conversão de uma sensação em objeto (toda arte é, portanto, fruto de raciocínio). A última é a conclusão de que a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação. Assim, fica claro que, para Pessoa, a obra de arte é a racionalização de emoções.¹⁸ No entanto, a voluptuosidade-arte da americana parece ser mesmo sentida pelo artista ao invés de racionalizada, uma vez que, em um ritual vicioso, ela vai demonstrar pelas suas sensações a arte de sua voluptuosidade ao seu público.

Essa diferença sutil no conceito de arte aqui atestada parece significativa para pensar as obras de Pessoa e de Sá-Carneiro. Se o primeiro, por meio de heterônimos e de personalidades literárias, destacou a cisão entre sujeito lírico e sujeito empírico, o segundo buscou sempre a união desses dois, fazendo de seus textos (por mais variados que fossem) a expressão de si (um sujeito incapaz de unidade frente ao início do século XX)¹⁹. A sensação que está na base da arte dos dois artistas e teóricos do Sensacionismo é entendida, assim, de maneiras distintas. Para Pessoa, interessa que sinta apenas o leitor. Para Sá-Carneiro, interessa primeiro que sinta o autor.

Na ficção, o narrador Lúcio parece encantado pela exposição teórica da americana e, principalmente, pela sua demonstração artística na festa já referida. Assim, se o narrador nega as vanguardas, como o *Selvagismo*, encanta-se com a voluptuosidade-arte. Da mesma forma, Sá-Carneiro nega o Cubismo e outras vanguardas, mas assume-se sensacionista. Para a compreensão da obra, há de se ressaltar que o narrador é, sempre com certo distanciamento, atraído pela teoria da americana, ou pelo Sensacionismo, revelando em alguns momentos a influência das vanguardas do início do século na sua linguagem. É claro que a utilização de uma linguagem com intenções estéticas (que privilegia o significante e, portanto, afasta-se da pretensa pureza referencial) e a ênfase na vivência de sensações revelam também no narrador da obra o distanciamento do narrador do romance tradicional, aproximado da figura científica do observador cartesiano, que jamais poderia estar sujeito a sensações. Dessa forma, se todos os fatos narrados no romance tradicional formavam uma

¹⁸ Fato claramente atestado no seu clássico poema “Autopsicografia”, além de outros como, por exemplo, “Isto”.

¹⁹ Para Pessoa, “Sá-Carneiro não teve biografia: teve só gênio. O que disse foi o que viveu” (apud SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 16)

aparência de verdade pela pretensa neutralidade do narrador, n'A *confissão de Lúcio* todo o conhecimento do leitor é adquirido por meio das sensações do próprio Lúcio. A presença do Sensacionismo, em suma, acaba conferindo à obra o caráter da incerteza e a importância da narração, diferentemente dos romances do século XVIII e XIX, nos quais importava muito mais o narrado.

3.3 A NEGAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL

De acordo com Vera Tremel, no prefácio da edição utilizada d'A *confissão de Lúcio*, a obra apresenta-se “sob a forma de romance policial, lembrando as novelas fantásticas do escritor Edgar Allan Poe [...]” (TREMEL, 2009, p. 11). Para refletir acerca do diálogo da obra em análise com a tradição desse subgênero²⁰ do romance, torna-se necessário, primeiramente, uma breve reflexão sobre a sua consolidação, tal qual realizei no primeiro capítulo com o próprio gênero romanesco.

Na obra *O que é romance policial* (1989), de Sandra Lúcia Reimão, é possível encontrar uma breve definição do romance policial. Reimão apresenta-o a partir de dois elementos simples: um crime e alguém disposto a desvendá-lo. Além disso, o texto apresenta uma maneira determinada de compor a narrativa: o ponto inicial e motivador é sempre um enigma envolvendo o crime; há o movimento de investigação do sujeito interessado em desvendar o crime; chega-se, a partir dos indícios encontrados, ao objetivo, a solução do enigma. Essa estrutura narrativa bastante comum (do enigma ao não enigma), em suma, caracterizou os primeiros textos policiais a partir, sobretudo, dos contos de Edgar Allan Poe.

Conforme Álvaro Lins, em *No mundo do romance policial*, esse subgênero “só apareceu no século XIX, com o advento da grande burguesia, da grande técnica e da grande indústria” (1953, p. 15). É nesse mesmo sentido que Reimão (1989) apresenta diversos elementos que marcaram profundas transformações sociais no século XIX e foram fundamentais para o surgimento do romance policial.

²⁰ Utilizo o prefixo *sub-* com a ideia de que o romance policial apresenta características próprias que são específicas e consolidadas, porém está inserido em um gênero mais abrangente que é o romance. Diferentemente de alguns textos que utilizam a forma “subgênero” como marca de inferioridade, não há aqui qualquer valoração na nomenclatura empregada.

a) A popularização da imprensa: Reimão (1989, p. 12) afirma que, apesar de surgida em meados do século XVIII, a imprensa popularizou-se apenas no século XIX. É nessa época que surgiram na Europa os jornais de grande tiragem e a leitura cotidiana desses materiais tornou-se hábito da classe média. Ainda segundo a autora (1989, p. 12), esses jornais apresentavam uma seção de fatos diversos, na qual eram narrados dramas individuais e crimes misteriosos.

b) As cidades industriais: O desenvolvimento de grandes centros urbanos a partir da Revolução Industrial é apontado por Reimão (1989, p. 13) como um dos principais fatos que tiveram influência no surgimento dos romances policiais. O anonimato proporcionado pela impessoalidade das multidões que habitam ou transitam pelos labirintos de ruas das grandes cidades propicia o mistério na impessoalidade dos próprios crimes.

c) O surgimento da polícia: A pesquisadora data no início do século XIX o surgimento de uma instituição policial (1989, p.13), responsável por desvendar os crimes que passaram a ser cometidos nas grandes cidades. É interessante ressaltar, porém, que a instituição é formada inicialmente por ex-condenados e não possui grande prestígio junto ao público. Nos romances policiais do século XIX, é notável o fato de que, em geral, os detetives protagonistas não compõem a instituição policial, mas atuam particularmente.

d) O Positivismo: Para Reimão (1989, p. 14), um contexto de grande circulação das ideias positivistas foi outro fator determinante para a expressão literária por meio das narrativas policiais. Durante o referido século, o Positivismo rompe as barreiras dos grupos intelectuais, e suas bases tornam-se bastante populares. Sendo assim, é fácil entender a grande aceitação dessas narrativas, já que privilegiam a racionalidade do investigador. Se, para a ciência positivista, todo fenômeno é regido por leis gerais, não é diferente em relação à realização dos crimes e à mente dos seus autores, que passam a ser desvendáveis por meio de princípios lógicos.

e) A nova ordem social: Os sujeitos marginalizados no sistema capitalista das grandes cidades industriais passaram a ser vistos como uma ameaça à ordem social. Reimão (1989, p. 15) mostra que, até a Idade Média, um crime era considerado um delito entre indivíduos e passível de resolução entre as partes envolvidas. É a partir da Idade Moderna, no entanto, que o crime passou a ser visto não apenas como um ato

contra a vítima, mas contra o Estado. Assim, a figura do criminoso começou a ser entendida como a de um grande vilão social, que devia, inclusive, ser fortemente combatido. É importante ressaltar, ainda, que o cientificismo do século XIX atribuiu uma noção de patologia a essa figura. A estudiosa (1989, p. 16) explica que a capacidade racional desse indivíduo era vista como igual ou até superior aos demais. A questão patológica estava presente, contudo, em um desvio ético ou moral.

f) O desenvolvimento da técnica e da ciência: Apesar de esse fator não ser mencionado por Reimão (1989) em seu estudo, considero-o igualmente importante. Os grandes desenvolvimentos técnicos e científicos do século XIX passam a dar diferenciados suportes instrumentais, que podem ser aplicados tanto para cometer crimes quanto para desvendá-los. A visualização e a análise de impressões digitais, a análise de tipos sanguíneos, de coagulação, de vestígios, a popularização da fotografia, dos cabos telefônicos, entre tantos outros avanços são claros exemplos desse amplo instrumental proporcionado no século XIX.

Sendo esses alguns dos elementos contextuais que contribuíram para a realização da forma do romance policial, passo para a análise de algumas características formais d'*A confissão de Lúcio* e de seus significados no contexto português do início do século XX:

O primeiro ponto a destacar nesse diálogo entre a obra de Sá-Carneiro e o romance policial está na estrutura narrativa, que não apresenta em sua situação inicial um crime enigmático recém-cometido e a busca da justiça pela verdade de seus fatos. Ao contrário disso, o crime (o assassinato de Ricardo de Loureiro) fora cometido há mais de dez anos, tempo que Lúcio permaneceu preso por ser condenado como autor do delito. O grande motor da narrativa, portanto, é como o protagonista testemunha o seu envolvimento nos fatos que ocorreram nesse passado. Esse testemunho mostra-se bastante singular pela percepção artística do enunciador e pela sua patologia que, notadamente, altera a sua visão da realidade e põe em dúvida o conceito de uma verdade de cunho universal. A verdade de Lúcio acaba mostrando-se inverossímil aos leitores, conforme o próprio narrador expõe. Por essas razões, a narrativa d'*A confissão de Lúcio* não vai do enigma ao não enigma, como Reimão (1989) caracterizou o romance policial, mas de um não enigma (na situação inicial, o crime está resolvido pela polícia) ao enigma (na situação final, não é possível realizar qualquer conclusão definitiva

acerca do assassinato, visto que ele é descrito de maneira bastante inverossímil e pelo próprio acusado).

Outra característica extremamente importante nessa relação é a figura do narrador. Conforme Lúcia Reimão (1989, p. 31-32), os romances policiais adotaram preferencialmente a figura de um narrador-personagem que não o próprio detetive. Isso porque, se o narrador fosse heterodiegético, não poderia ser onisciente para a existência de um mistério; se fosse autodiegético, sendo esse o próprio detetive, o leitor acompanharia suas suspeitas e, por meio do raciocínio dedutivo, no final da narrativa, apenas confirmaria a hipótese, não havendo uma grande revelação. Dessa forma, as narrativas, preferencialmente, possuem um narrador homodiegético, o qual, com frequência, é um amigo próximo ou ajudante do protagonista detetive (caso de Watson, por exemplo). N'A *confissão de Lúcio*, porém, o narrador é autodiegético, sendo ele Lúcio. Assim, quem remonta os fatos ao leitor é o próprio condenado pelo assassinato, sendo ele também o “detetive”, já que tenta desvendar os acontecimentos ao recompô-los em sua memória e em seu discurso.

Por fim, se os romances policiais, sob a influência positivista do século XIX, atestavam a vitória da racionalidade sobre o mistério, mostrando que todos os acontecimentos são desvendáveis por seguir princípios lógicos, o caso do romance de Sá-Carneiro é totalmente distinto. Lúcio é uma figura completamente oposta à figura de uma máquina de raciocínio como o é Dupin, por exemplo. Além de ser artista e de sofrer de problemas psicológicos, ele se vale muito mais de suas impressões que do raciocínio lógico para recompor os acontecimentos, como já foi exposto anteriormente. Dessa forma, ao passo que os detetives dos tradicionais romances policiais atestam o triunfo da lógica, Lúcio atesta em sua confissão o fracasso dela, mostrando que a verdade pode ser inverossímil e não que é única.

Os significados dessa inversão de questões formais consolidadas em um gênero, ou subgênero, conforme venho defendendo ao longo deste trabalho, são muito maiores que uma simples alteração nos códigos estéticos por estarem relacionados à organização social. O fracasso da lógica, da polícia, das instituições, da noção de uma verdade única, do testemunho factual, entre outros fracassos expressos na forma do romance de Sá-Carneiro relacionam-se com o fracasso da sociedade organizada a partir dos signos burgueses desde os séculos XVIII e XIX. O romance tradicional, assim como o romance

policial tradicional, revela signos pouco representativos do contexto de conflitos e de descrenças que assolam o ser humano no início do século XX e põem em xeque as suas bases racionalistas. Não é à toa que a personagem Gervásio Vila-Nova ironiza a figura de Balzac, tão paradigmática para o século XIX e para o romance tradicional: “porque isto, meu amigo, de se chamar artista, de se chamar homem de gênio, a um patusco obeso como o Balzac, corcovado, aborrecido, e que é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões – não está certo; não é justo nem admissível.” (SÁ-CARNEIRO, 2009, p. 30).

Se alguns críticos do romance e da literatura portuguesa atribuem importância somente para *A Engomadeira* na renovação da forma romanesca em Portugal, Vera Tremel tem razão ao destacar *A confissão de Lúcio*: “inicia um estilo até então desconhecido na maneira de escrever romances” (TREMEL, 2009, p. 12). O romance de Sá-Carneiro não apresenta uma subversão tão radical dos elementos do realismo formal como apresentou, três anos após, o de Almada Negreiros, chegando a deformar, inclusive as questões espacial e temporal. No entanto, os elementos que aqui analisei, principalmente a figura do narrador e da constituição em seu discurso das personagens, assim como a alteração dos códigos estabelecidos do romance policial, são de extrema importância na abertura de novas possibilidades romanescas em Portugal e no choque de valores na recepção da obra pelo público luso. É por meio desse mergulho no “mundo íntimo, profundo e inconsciente de Lúcio” (Cf. TREMEL, 2009, p. 11) que Sá-Carneiro traz à tona essas novas possibilidades, mostrando aos “lepidópteros” outras verdades.

4 DO LIVRO DO DESASSOSSEGO AO DESASSOSSEGO DO LIVRO

[...] tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.
(Fernando Pessoa em carta a Cortes-Rodrigues
sobre o “Livro do desassossego”)

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa, no dia 13 de junho do ano de 1888. Tanto a família do pai, Joaquim de Seabra Pessoa, quanto a da mãe, Maria Magdalena Pinheiro Nogueira Pessoa, pertenciam à pequena aristocracia portuguesa. Já em 1893, seu pai faleceu de tuberculose, e, em 1894, a tragédia familiar prosseguiu com a morte de seu irmão, Jorge, que não havia completado um ano de vida. Em 1895, Maria Magdalena casou-se novamente. O noivo, dessa vez, era João Miguel Rosa, cônsul de Portugal em Durban, na África do Sul.

Em virtude do trabalho de seu padrasto, o jovem Fernando, assim como a sua família, mudou-se para a cidade sul-africana no mesmo ano do casamento. Foi na escola de freiras irlandesas da *West Street* que Pessoa realizou a sua instrução primária. A partir de 1899, deu continuidade aos seus estudos no liceu de Durban. Durante a sua formação na África do Sul, foi grande o contato que teve com os clássicos da literatura inglesa. No ano de 1891, novamente, ocorreu uma tragédia em sua família: a irmã Maria Henriqueta, de dois anos, morreu. Passou a estudar na *Durban Commercial School* e na Universidade do Cabo da Boa Esperança, onde obteve boa classificação no *Intermediate Examination in Arts*.

Em 1905, Fernando Pessoa regressou a Lisboa para viver com a avó e duas tias e, no ano seguinte, iniciou o curso de Letras. Passou a ter um maior contato, então, com a literatura de seu país de origem. Os seus interesses artísticos e profissionais, no entanto, logo fizeram com que abandonasse a universidade. A estreita relação de Pessoa com a literatura, que já havia sido revelada desde cedo, pois desde a infância produziu numerosos textos, sobretudo poemas, em diversas línguas, como inglês, português e francês, tornou-se pública a partir de 1912, quando passou a publicar ensaios na revista *A Águia*.

Já no ano de 1914, Pessoa escreveu os primeiros poemas dos heterônimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis), com os quais, posteriormente, passou a ser reconhecido como um dos maiores poetas em língua portuguesa. No ano

seguinte, juntamente com escritores como Almada Negreiros e Sá-Carneiro, fundou a revista de poesia de vanguarda *Orpheu*, que causou grande perturbação em Portugal e passou a ser símbolo dessa geração artística. Em 1924, Pessoa fundou a revista *Athena*, na qual expôs boa parte das obras de seus heterônimos, assim como aquelas poesias assinadas com seu próprio nome. Em 1934, publicou seu único livro de poesias em vida: a epopeia moderna *Mensagem*, pela qual se anunciava o supra-Camões. No dia 30 de novembro de 1935, no Hospital de São Luís dos Franceses, em Lisboa, Pessoa acabou falecendo em razão (para os médicos da época) de uma “cólica hepática”, originada de uma cirrose²¹. Se a última frase escrita pelo poeta, na cama do hospital, havia sido “*I know not what tomorrow will bring*”²² (BRECHÓN, 1998, p. 529-530), o amanhã só trouxe ao conhecimento público a genialidade desse artista. Cada vez mais, foram sendo descobertos escritos inéditos de Pessoa e os leitores de todo o mundo foram tomando conhecimento de uma obra de singular quantidade e qualidade.

4.1 PESSOA: AUTOR DE AUTORES

Sem dúvida, uma das características que mais chama atenção na produção literária de Fernando Pessoa é a heteronímia. Se poemas como “Autopsicografia”, “Isto” e “Guia-me a só a razão” trazem a afirmação de que “o poeta é um fingidor”, de que o eu-lírico “simplesmente sente, mas com a imaginação” ou de que é guiado a só pela razão, eles podem ser entendidos como chave para a compreensão do fenômeno em questão.

Tradicionalmente, a teoria literária associou o gênero lírico à função expressiva da linguagem. Em Pessoa, todavia, torna-se clara a contestação dessa relação. Em “Os heterônimos e os graus de lirismo” (1986, p. 85-87), texto que o poeta havia escrito, possivelmente, para explicar essa sua característica em um projeto de publicação das obras poéticas de seus heterônimos, fica clara a rejeição à divisão de gêneros proposta por Aristóteles. O argumento está no fato de que um poeta de sentimentos variáveis e

²¹ O biógrafo Robert Brechón afirma que, atualmente, há contestações ao laudo médico da época (1998, p. 530).

²² “Eu não sei o que o amanhã trará”.

vários será capaz de criar poemas completamente distintos e com eus-líricos diversos tal qual uma multiplicidade de personagens (1986, p. 86). Desse modo, para Pessoa, assim como há poesia na fala de personagens de dramas, há personagens no eu-lírico de poemas, algo natural para ele, já que no mesmo artigo afirma que “parece escusado explicar uma coisa de si tão simples e intuitivamente compreensível” (1986, p. 87).

É, portanto, com a invenção no lugar da expressão (Pessoa diria expressão da invenção) de sentimentos, que o líder do grupo *Orpheu* cria os autores de seus próprios escritos (como se fossem personagens). É sintomático que essa cisão entre sujeito lírico e sujeito empírico, que representa nada menos do que se “outrar” (utilizando um termo empregado pelo próprio Pessoa, 1986, p. 86) ou perceber em si várias possibilidades identitárias ao invés da totalidade de um sujeito cartesiano, aconteça justamente no início do século XX. Como já afirmei, um dos grandes fascínios e também temores do homem moderno é a despersonalização frente ao anonimato das grandes metrópoles.

Não por acaso, circulam, na Europa do início do século, as ideias de Freud, que, no *unheimlich*, assinala que o ser humano não possui controle e conhecimento totais sobre si. Além do estranho que o homem descobre em si com os estudos freudianos, as pesquisas sobre a alteridade evoluem desde a Rússia com a filosofia da linguagem de Bakhtin até a França com a psicanálise de Lacan. Diversos desses estudos situados na primeira metade do século XX demonstram que a intersubjetividade precede a subjetividade, sendo esta uma consequência daquela. A heteronímia apresentada na lírica de Pessoa, desse modo, é uma das mais aparentes representações dessa impossibilidade de um “eu total” a partir do século XX. As unas, essencialistas e totalizantes figuras do *éllan*, do *geist*, do gênio, já não poderiam fazer sentido para a sociedade. Uma das maiores provas disso encontra-se no fato de que Pessoa acabou por nunca publicar uma obra com poesias de seus heterônimos. Isso porque não queria que todos seus heterônimos tivessem de ser reduzidos à unidade de si. De acordo com as suas palavras em carta a Adolfo Casais Monteiro, no ano de 1935: “pensar, [...], que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!” (1986, p. 94).

Na mesma carta, Pessoa explica que essa característica fazia parte de sua produção literária desde cedo. Aos seis anos, escrevia cartas, em francês, de uma personalidade denominada Chevalier de Pas e endereçava a si. Havia também o capitão

Thibeaut e um rival, também estrangeiro, para o Chevalier. Desse modo, foram surgindo dezenas de personalidades literárias imaginadas pelo poeta ao longo de sua vida, tais quais Charles Anon, Alexander Search, A. Crosse, Rapahael Baldaya, Jean de Méluret, Pero Botelho, Jacob Satan, Kapp de Montale, Abílio Quaresma e tantos outros. Segundo o relato da carta, é em 1912, porém, que surgem as primeiras ideias para o seu primeiro heterônimo: o médico e poeta de odes clássicas Ricardo Reis. De acordo com o próprio Pessoa, o heterônimo é aquele que difere de si pela biografia, pelas ideias, pelos sentimentos e pelo estilo, ao passo que a personalidade literária não tem autonomia por não possuir alguns desses elementos (1986, p. 86). O segundo heterônimo, o mestre de todos os outros, Alberto Caeiro, veio dois anos depois. Por fim, sem data definida na carta, surge o engenheiro naval e poeta moderno Álvaro de Campos. A partir de então, Pessoa adentra o mundo criado por si e passa a compor os mínimos detalhes de seus personagens-autores, chegando, inclusive, a redigir descrições de uns pelos outros.

Para este estudo interessa-me, particularmente, a figura de Bernardo Soares. Outro dos autores criados por Fernando Pessoa, ele não constitui um heterônimo por não se distinguir do estilo de escrita do seu criador (a biografia, as ideias e os sentimentos diferem) (1986, p. 85). Soares é classificado como um semi-heterônimo e é apresentado na carta a Adolfo Casais Monteiro como semelhante, em vários aspectos, a Álvaro de Campos e detentor de uma prosa de “constante devaneio” (1986, p. 98). O devaneio, racionalmente explicado na carta, dá-se devido ao cansaço de Pessoa quando escrevia as linhas de Soares, normalmente à noite, como confessa (1986, p. 98). Dessa forma, a suspensão da autocensura, do rígido raciocínio e da inibição do criador permitia a fluidez dos textos de seu autor-personagem. Pessoa ainda lembra, porém, que essa diferença está no nível do raciocínio e não da linguagem, visto que esta era considerada por si como idêntica a sua (1986, p. 98). Há aqui a diferença fundamental no estilo de Soares e de Campos: se os dois escreviam subsidiariamente aos seus fluxos de pensamentos, o poeta chegava à inovação sintática e ortográfica, ao passo que o prosador utilizava-se da correção gramatical.

Outra importante característica a respeito de Bernardo Soares é o fato de que, diferentemente dos três heterônimos, escreveu prosa. E, de acordo com o autor de autores, “em prosa é mais difícil se outrar” (1986, p. 86). Não por acaso, chega à conclusão de que “é [a personalidade de Soares], não diferente da minha, mas uma

simples mutilação dela” (1986, p. 98). Assim, o criador reconhecendo-se em sua criatura constata o fracasso de sua criação no constante fluxo da prosa. Fato, porém, que não deixa de tornar Bernardo Soares um autor fictício, já que difere em outros aspectos de Pessoa. Dessa forma, para o líder do *Orpheu* não bastou a ficção que está na tradição da figura do narrador nas narrativas em prosa. Muito além disso, ele trouxe a lógica dos seus autores criados por meio dos diferentes eus-líricos da poesia para a prosa. Em suma, muito mais do que o narrador de seus textos, Bernardo Soares assume (ficcionalmente) a condição de autor deles.

4.2 OS LIVROS DO DESASSOSSEGO

Em meio aos inúmeros projetos literários de Fernando Pessoa, havia o projeto de um grande livro de autoria do semi-heterônimo, Bernardo Soares: *O livro do desassossego*. Tratava-se de fragmentos de prosa poética acerca dos mais variados assuntos, os quais o escritor pretendia publicar conjuntamente. A primeira menção ao livro ocorreu em agosto de 1913, com a publicação de “Na floresta do alheamento”, na revista *A Águia*. O texto de prosa poética interseccionista foi assinado com o nome do próprio Pessoa e demarcado como: “Do *Livro do desassossego*, em preparação” (1913, p. 42). A partir de então, Pessoa passou a referir-se constantemente a essa obra, sobretudo em cartas para amigos e editores. Em correspondência para Armando Cortes-Rodrigues, datada de 19 de novembro de 1914, o escritor afirma: “o meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (ZENITH, 2009, p. 9). Sem maiores planos que conferissem uma unidade a esses trechos desconexos de prosa, Pessoa acabou trabalhando até o fim de sua vida, em 1935, na criação de pequenos textos para o livro. Em suma, o *Livro do desassossego* é um plano de livro em desenvolvimento por mais de duas décadas e jamais publicado por seu autor (ou pelo autor de seu autor). Talvez o fechamento dos fragmentos sob a unidade centrada na organização física do livro desencorajasse a vontade de Pessoa publicá-los. “Escrever este livro é a minha cobardia” (PESSOA, 2009, p. 170), confessa o próprio autor fictício e narrador.

Todas as publicações do *Livro do desassossego* são organizações póstumas realizadas por pesquisadores dos arquivos originais da obra pessoana. A primeira ocorreu em 1982, pela editora Ática, sob responsabilidade de Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz. Em 1990, Cunha reorganizou a obra e lançou uma nova edição pela Presença. A partir dessa primeira iniciativa das duas pesquisadoras, foram surgindo outras versões da obra. Dessa forma, todas elas divergem bastante nas questões do número de fragmentos publicados e da ordem deles. A diferença no número de fragmentos dá-se porque Pessoa não definiu se alguns dos textos deveriam estar no livro, marcando com um ponto de interrogação a designação “para o livro do desassossego”. E a ordem desses fragmentos é completamente distinta nas publicações simplesmente porque Pessoa nunca chegou a estabelecer qualquer sequência para esses textos, cabendo, portanto, ao pesquisador defini-la inteiramente.

Para o trabalho em questão, defini a versão do *Livro do desassossego* (2009) organizada por Richard Zenith, a qual foi publicada originalmente pela Assírio & Alvim, em Portugal, no ano de 1997 e, posteriormente, pela Companhia das Letras, no Brasil, em 2006. Um dos motivos da escolha está no fato de que, na seleção de Zenith, entraram somente os fragmentos que traziam, na versão original, a marcação “L.do D.” ou “Para o Livro do Desassossego”. Assim, diferentemente das primeiras organizações, de Galhoz e de Cunha, Zenith não incorporou ao livro textos sem marcações por possuírem estilo ou temática semelhante aos textos assim designados por Pessoa. Outro motivo para a minha escolha está no fato de que o conjunto de fragmentos denominado “autobiografia sem factos” abre o livro (depois do prefácio, é claro) na versão de Zenith. O prefácio escrito por Pessoa para o livro parece deixar claro que ele havia escolhido Bernardo Soares como seu autor (anteriormente havia considerado a possibilidade de Vicente Guedes sê-lo). Dessa forma, um primeiro momento do livro, em que é apresentado o autor fictício, narrador e personagem Bernardo Soares, com alguma autoapresentação de suas circunstâncias e sentimentos, por meio de anotações típicas de um diário, parece encaixar-se naturalmente na parte inicial do livro, algo que não ocorreu nas organizações de Galhoz e de Cunha.

O fato de esta pesquisa utilizar, em seu *corpus* de análise, um livro de publicação póstuma (e com arranjo definido em sua editoração) pode suscitar alguma desconfiança nos leitores. No entanto, considero importante ressaltar que busco aqui as

relações entre a sociedade e o romance (este sendo entendido como expressão signífica daquela). Dessa forma, é claro que o *Livro do desassossego*, por não possuir recepção em seu próprio contexto, não possui o impacto social que possuíram *A confissão de Lúcio* e *A engomadeira* nas primeiras décadas do século XX. Contudo, publicadas ou não, as anotações de Pessoa para a composição desse livro valem-se de uma leitura e, conseqüentemente, de uma representação de sua sociedade, o que acontece com qualquer manifestação artística. Além do mais, para a análise do gênero em questão, a obra é igualmente válida, já que interessam, no diálogo com essa sociedade, as possibilidades de inovação nos elementos narrativos (algo também notado com ou sem publicação, até porque, o próprio Pessoa admitia, em cartas, o caráter fragmentário que o livro tomava).

4.3 ENTRE OS VÁRIOS DESASSOSSEGOS, O DESASSOSSEGO GENOLÓGICO

Muitos são os termos com os quais a crítica literária já se referiu ao *Livro do desassossego*: desde romance e anti-romance até diário, passando por livro, livro em potência, livro-sonho, livro-desespero, livro em plena ruína, antilivro... Os críticos mais voltados para as teorias pós-estruturalistas gostam de ressaltar na obra o descentramento da estrutura textual, a relativização dos conceitos, embora os fragmentos de Pessoa sejam signos de uma realidade contextual diferente da pós-modernidade da qual parte a maioria desses conceitos e os textos nos quais se aplicam.

Como alternativa às classificações pós-estruturalistas e pós-modernas da obra, proponho a classificação teorizada por Carlos Reis para o *Livro do desassossego*. Em *Crise e relativismo dos gêneros literários* (2003), o teórico português fala em textos que denotariam uma desconstrução genológica. Esses textos não seriam os simples textos do movimento de renovação de um gênero (como o são *A confissão de Lúcio* e *A engomadeira*), mas textos de uma não pertença a qualquer código genológico. Conforme Reis afirma, eles são “indissociáveis de uma relação profundamente pluralizante e fragmentadora do sujeito com a linguagem. [...] Dissolvendo, no interior do texto, qualquer propósito de estabilidade ou coerência” (2003, p. 287). Como exemplos de desconstrução genológica são citados *Finnegans Wake*, de James Joyce,

Os cantos, de Ezra Pound, e *Livro do desassossego* (2003, p. 287). Essa desconstrução, no entanto, não pode ser entendida como uma não relação do texto com um ou mais gêneros. Mesmo Jacques Derrida (1980) demonstrou que não há texto sem gênero. Dessa forma, o texto de desconstrução genológica jamais pertencerá definitivamente a um gênero, mas ele dialoga de forma produtiva com variados gêneros existentes. Nesse sentido, o *Livro do desassossego*, que não posso reduzir aqui somente ao gênero romance, por revelar em si a desconstrução genológica, apresenta diálogo ativo com os elementos constitutivos da narrativa romanesca. É a esse traço, portanto, que me focarei para analisar a produtividade dessa obra dentro da história do romance.

Luciana Coronel, em artigo intitulado *A modernidade da prosa poética do Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, reflete que

[...] se o modernismo é niilismo, hostilidade à civilização e desencanto com a própria cultura, vindo associado à consciência da desordem, do desespero e da anarquia, os poemas em prosa de Pessoa identificam-se inequivocamente ao espírito do modernismo. Desmanchando a superfície dada do real, lançam-se como estilhaços de sentido sem fio narrativo consistente, sem uma noção determinada de tempo e sem fatos propriamente ditos [...]. (2007, p. 47)

Ao analisar os “poemas em prosa de Pessoa”, Coronel refere-se, principalmente, aos fragmentos que compõem o *Livro do desassossego*. Assim, a pesquisadora associa essa obra pessoana à inquietação das manifestações artísticas do início do século XX que buscaram a subversão dos signos artísticos representativos da burguesia dos séculos anteriores. No caso do gênero que particularmente me interessa para o presente estudo, o romance, o livro atribuído a Soares, por um lado, insere-se na mesma atitude do romance modernista de alterar os elementos narrativos do realismo formal, por outro, realiza essa atitude de afronta aos valores tradicionalmente consolidados com um radicalismo que vai além das demais obras com esse intuito, como é o caso d’*A confissão de Lúcio* e d’*A engomadeira*. Se as narrativas de Sá-Carneiro e Almada Negreiros subvertem os elementos tradicionais de enredo, personagem, cenário, tempo e narrador no romance, fazem isso de maneira a evidenciar o “espaço da perda” de que fala Barthes (1987). Desse modo, a provocação ao leitor está justamente no fato de ele não encontrar uma biografia da personagem, por exemplo, no espaço da narrativa, em que ele sabe que encontraria. A memória desses elementos, portanto, parece atuar de maneira produtiva a fim de se perceber a subversão deles. Já no *Livro do desassossego*,

não há maiores evidências do espaço da perda. Simplesmente há uma prosa formada por um conjunto de pensamentos, relatos e outras anotações formando um texto sem enredo, tempo e espaço definidos, uma biografia das personagens, etc. Prova disso está no fato de que as prosas de Sá-Carneiro e Almada podem ser consideradas romances, ao passo que a de Pessoa, no livro de Soares, como evidenciei por meio do conceito de Carlos Reis, desconstrói a noção de gênero e não pode ser definida somente como romance, embora possa ser evidenciado um diálogo com esse gênero (e tantos outros).

É, portanto, pela desconstrução genológica que Pessoa afronta aos signos da burguesia dos séculos XVIII e XIX, expressos pelo romance tradicional, deformando todos os elementos constitutivos do gênero:

1) *Enredo*: O primeiro conjunto de fragmentos da obra intitula-se “Autobiografia sem factos”. No fragmento 12, o narrador, Bernardo Soares, explica o oxímoro:

Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer. (PESSOA, 2009, p. 50)

Assim, Soares evidencia a sua narrativa sem enredo definido, em que predomina a reflexão e a interioridade sobre as ações, uma vez que não há fatos que considera marcantes na rememoração de sua vida. No conjunto de três fragmentos denominados “Viagem nunca feita”, o abandono da realidade é exposto. O narrador afirma que tem a impressão de ter passado por inúmeros naufrágios, apesar de suas viagens serem imaginadas, e a sua salvação está nas “inconsciências intervalares” (PESSOA, 2009, p. 499). Posteriormente, lista “sonhos vagos, luzes confusas, paisagens perplexas” (p. 499), que parecem ser esses aspectos de seu inconsciente manifestados nos seus devaneios. Fala da lembrança de ter conhecido todas as cores, vivido todos os amores, possuir ânsias de todos os tamanhos. “Mas tudo sabe a constar-me que viajei, mas não vivi” (p. 449). Com uma imagem metafórica, esse não viver é demonstrado: “e assim escondo-me atrás da porta, para que a Realidade, quando entra, não me veja” (p. 449). E, no último dos três fragmentos, a conclusão: “não desembarcar não tem cais onde se desembarque. Nunca chegar implica não chegar nunca” (p. 500).

O aspecto do inconsciente no sonho e na imaginação, portanto, revelam em Soares uma vida afastada dos acontecimentos reais. Seus relatos são todos de pensamentos e de ações imaginadas, jamais vividas. Esses fragmentos aproximam Soares da questão psicológica de Lúcio e do narrador sem nome d' *A engomadeira*, que revelam suas interioridades na narração. No entanto, se nos dois primeiros não há um claro limite entre o que fizeram e o que imaginaram fazer, Soares, no último desses fragmentos, vai além, pois narra somente coisas que não fez, apenas imaginou, até porque a sua viagem à reclusão da interioridade não tem cais onde se desembarque.

Além de uma vida reclusa à interioridade, a questão da própria escrita de Soares é considerada por si como uma impossibilidade de fatos que constituam um enredo. De acordo com ele, no fragmento 227, “na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar” (PESSOA, 2009, p. 232). Dessa forma, a liberdade da prosa está atrelada ao pensamento, para o narrador, fato que inviabiliza as linhas progressivas de um enredo inteligível. Já no fragmento 13, Soares reflete acerca do próprio processo de escrita do texto: “a miséria de minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas, com que formo, pouco a pouco, o meu livro casual e meditado” (PESSOA, 2009, p. 51). Sendo casual e meditada, a escrita fictícia da obra, pelo autor fictício, é produto da aleatoriedade e da associação de pensamentos. Dessa forma, as anotações presentes em cada trecho fogem da relação da lógica linear e mostram-se incapazes de compor um enredo.

Por fim, nos fragmentos denominados “Lagoa da posse”, parece haver uma conclusão de cunho filosófico para, entre tantas coisas, a impossibilidade de um enredo na própria obra: “nada se penetra, nem átomos, nem almas. Por isso nada possui nada. Desde a verdade até a um lenço – tudo é impossuível. A propriedade não é um roubo: não é nada” (PESSOA, 2009, p. 450). Sendo “impossuível” a própria verdade, não há autor, narrador, contador, confessor, capaz de relatar os fatos. Suas palavras jamais seriam capazes de possuí-los, mesmo porque revelam a relação do sujeito com o mundo ao invés do próprio mundo. É nessa íntima, profunda, provisória e fragmentada escritura, por fim, que a verdade, ou a realidade, de fatos torna-se impossível e o enredo improvável. Se, nos romances tradicionais, um dos elementos caracterizadores havia sido o enredo claro, objetivo, linear e progressivo, formado por ações e fatos e

introduzido por uma linguagem referencial, o *Livro do desassossego* demarca mais do que a subversão com enredos situados entre a exterioridade e a interioridade, a objetividade e a subjetividade, a ação e o devaneio, a linguagem referencial e a linguagem poética realizada pelos romances modernistas. Com a sua ausência de enredo, a obra de Pessoa demarca uma ruptura radical com as características tradicionais do gênero romanesco, diluindo as duas margens da fenda da qual fala Barthes (1897, p. 12-13) e consolidando novas possibilidades para o romance.

2) *Personagens*: Apesar da personagem que protagoniza esse romance sem ações possuir também uma biografia sem fatos, são apresentadas ao leitor algumas de suas características já no prefácio, o qual assina Fernando Pessoa. A descrição é minuciosa e trata de sua aparência física, não fugindo aos moldes de descrição das personagens de romances tradicionais:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. (PESSOA, 2009, p. 37)

Apesar da extensa descrição física de Soares realizada por Pessoa no prefácio, quando o próprio autor fictício realiza essa tarefa, acaba fazendo sem conseguir definir-se: “a minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta de outras caras” (PESSOA, 2009, p. 87). Se as descrições, assim como o contato com outras personagens e a inserção no tempo e no espaço, atuavam em prol da individuação do protagonista nos romances tradicionais, o autorretrato feito por Soares foge a essa característica pautada pela episteme moderna. O próprio rosto, justamente a parte do corpo que revela feições singulares e, por ficar despido, individualiza fisicamente os sujeitos, é indiferente para o semi-heterônimo e não o destaca das demais pessoas.

Psicologicamente, Pessoa também apresenta características de seu autor-fictício aos leitores no prefácio da obra, afirmando que já “em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão” (PESSOA, 2009, p. 39). Essa característica é

confirmada por Soares, que afirma, no primeiro fragmento da obra, que nasceu em uma geração que não mais conseguia acreditar em Deus. O escolhido para sucedê-lo havia sido a Humanidade. No entanto, explica: “pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem” (PESSOA, 2009, p. 40). “Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma de animais [a Humanidade], fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência” (p. 40). Posicionando-se fora da anônima multidão das metrópoles modernas, Soares utiliza para si a imagem das margens e das orlas. Essa não pertença cria condições individualizantes para si, que, tal qual um *flâneur*, ou um artista decadentista (ainda dotado de aura), observa a partir de sua subjetividade a despersonalização. No fragmento seis, chega a afirmar que possui uma alma submissa ao destino cotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios (p. 46), marcando, assim, a oposição de si (dotado de alma) com o caos das cidades modernas (não dotadas de uma alma). No fragmento três, ao observar o movimento das ruas, afirma que nada o difere delas, a não ser o fato de possuir alma (p. 43). Nesse ponto, então, a personagem Bernardo Soares não apresenta inovações em relação às personagens dos romances tradicionais, que, embora inseridas em um microuniverso, preservam sempre a sua individualidade, por meio de características vistas como fixas e definidoras de sua identidade.

Se, por um lado, Soares pode ser entendido como uma personagem tradicional, por possuir uma alma, ou seja, uma essência identitária, por outro, o semi-heterônimo aproxima-se das personagens de romances modernos por não conseguir definir ou caracterizar essa alma. Vários fragmentos dão conta dessa característica inovadora na (in)definição da personagem, como, por exemplo, o de número 134, que deixa clara a impossibilidade da autodescrição do protagonista e narrador: “busco-me e não me encontro. [...] Não sei que detalhes demasiadamente pomposos e escolhidos definem o feitio do meu espírito” (p. 154). No fragmento 12, essa característica é estendida a todas as pessoas: “tudo o que sabemos é uma impressão nossa, e tudo o que somos é uma impressão alheia, melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Câmara” (p. 51). Assim,

questionando o próprio fato de ser²³, nas personagens da ficção, *O livro do desassossego* acaba desestabilizando a noção do indivíduo, que, conforme já expus, foi tão cara ao pensamento ocidental a partir da consolidação de uma classe média.

Embora raramente, outras personagens aparecem em alguns trechos da obra em questão. Normalmente, são os companheiros de trabalho do ajudante de guarda-livros Bernardo Soares, que, no fragmento sete, reflete acerca da importância dessas outras personagens, presentes em seu cotidiano:

O patrão Vasques, o guarda-livros Moreira, o caixa Borges, os bons rapazes todos, o garoto alegre que leva as cartas ao correio, o moço de todos os fretes, o gato meigo – tudo isso se tornou parte da minha vida; não poderia deixar tudo isso sem chorar, sem compreender que, por mau que me parece, era parte de mim que ficava com eles todos, que o separar-me deles era uma metade e semelhança da morte. (PESSOA, 2009, p. 46)

Engana-se, porém, quem pensar, a partir desse trecho, que Bernardo Soares, assim como nos romances mais tradicionais, entende que as circunstâncias são fundamentais para o entendimento de seu caso particular e, conseqüentemente, que uma grande rede de personagens relacionados deve ser composta e detalhada para que o leitor tenha acesso a um microuniverso no qual ele está inserido. Exatamente ao contrário disso, na sequência desse pensamento, Soares trata todas as demais personagens como arquétipos (sem individuação), demonstrando que o significado do significante patrão Vasques não é, necessariamente, o caso particular de seu superior no seu trabalho, podendo significar qualquer figura de superioridade hierárquica (figura típica nas relações de trabalho burguesas)²⁴: “todos temos o patrão Vasques, para uns visível, para outros invisível. Para mim, chama-se realmente Vasques [...]. Para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade...” (p. 47). Por fim, ainda acaba concluindo que caso se separasse dessas personagens, nada seria diferente. Sendo assim, seu contexto não é necessário para que se entenda a sua individualidade, até porque, conforme já demonstrei, apesar da vontade do ajudante de guarda-livros, ela

²³ No fragmento 23, que possui um título – “Absurdo” – o narrador reflete: “tornamo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente” (PESSOA, 2009, p. 56).

²⁴ No fragmento 9, Soares interpreta o patrão Vasques como a própria vida: “este homem banal representa a banalidade da Vida” (PESSOA, 2009, p. 49).

nem poderia ser definida e não passa de impressões: “Aliás, se amanhã me apartasse deles todos, e despisse este traje da Rua dos Douradores, a que outra coisa me chegaria – por que a outra coisa me haveria de chegar?, de que outro traje me vestiria – por que de outro me haveria de vestir?” (p. 47).

Dessa forma, portanto, *O livro do desassossego*, no que diz respeito às personagens, apresenta algumas características dos romances tradicionais que são, porém, logo sobrepostas por outras modernistas. No prefácio escrito por Fernando Pessoa, Bernardo Soares é composto de forma mais acabada, com adjetivos mais definitivos, tanto física quanto psicologicamente. Somando-se a essa descrição mais tradicional, há o fato de Soares considerar-se possuidor de uma alma. A impossibilidade de autodefinição dessa essência, denominada alma ou espírito, no entanto, já revela a ruptura com a tradição do gênero romanesco. Em suas reflexões, o semi-heterônimo percebe que não tem como saber quem é (tanto física quanto psicologicamente), apenas qual a impressão que tem acerca de si. Da mesma forma, não consegue caracterizar, ou seja, dotar de uma identidade fixa e essencial, as pessoas que o circundam em seu cotidiano. A identidade típica da episteme moderna, em suma, torna-se impossível para o sujeito do início do século XX. O fato de pensar não garante a conclusão, por meios lógicos, de que Bernardo Soares existe. Ao contrário disso, o autor fictício, narrador e protagonista desassossega-se com a impossibilidade de ver-se (e constituir-se verbalmente) como indivíduo.

3) *Cenário*: Se o narrador autodiegético da obra não dá, em sua narrativa, maiores atenções às demais personagens com quem convive, confirmando sua posição de isolamento, o mesmo dá-se em relação ao espaço. Não há, no *Livro do desassossego*, maiores descrições do ambiente físico no qual se insere Bernardo Soares. Sabe-se que a sua narrativa tem como pano de fundo Lisboa, uma vez que ele é apresentado por Fernando Pessoa como ajudante de guarda-livros na cidade. Sabe-se, também, por meio das descrições do movimento e da urbanização, que essa cidade é a Lisboa do início do século XX. No entanto, conforme já foi observado, Soares jamais se sente integrado a esse cenário, chegando a expor oposições entre a sua subjetividade e as ruas urbanas. Dessa forma, diferentemente dos romances tradicionais, o espaço não é fundamental para a composição da individualidade (que, no caso, não ocorre) da personagem. É essa a razão de não haver maiores detalhamentos desse elemento na obra.

Outra questão relevante para a compreensão do cenário na obra e que rompe com a sua composição no romance tradicional é o fato de que, sendo o narrador autodiegético, a noção do ambiente é composta pelas próprias palavras de Bernardo Soares. Assim, ao invés de um cenário que condiciona a identidade da personagem, há uma personagem que cria, por meio de seu discurso, um cenário. E Soares deixa claro que a imaginação e o sonho atuam ativamente nessa construção:

Sigo o curso dos meus sonhos, fazendo das imagens degraus para outras imagens; desdobrando, como um leque, as metáforas casuais em grandes quadros de visão interna; desato de mim a vida, e ponho-a de banda como a um traje que aperta. Oculto-me entre árvores longe das estradas. Perco-me. E logro, por momentos que correm levemente, esquecer o gesto à vida, deixar [...] a ideia de luz e de bulício e acabar conscientemente, absurdamente pelas sensações fora, como um império de ruínas angustiadas, e uma entrada entre pendões e tambores de vitória numa grande cidade final onde não choraria nada, nem desejaria nada e nem a mim próprio pediria o ser.

Doem-me as superfícies dos azuis dos tanques que criei em sonhos. É minha a palidez da Lua que visiono sobre paisagens de florestas. É o meu cansaço o outono dos céus estagnados que recordo e não vi nunca. Pesa-me toda a minha vida morta, todos os meus sonhos faltos, tudo meu que não foi meu, no azul dos meus céus interiores, no tinir à vista do correr dos meus rios na alma, no vasto e inquieto sossego dos trigos nas planícies que vejo e que não vejo. (PESSOA, 2009, p. 492-493)

Dessa forma, o precursor dessa viagem sem sair de Lisboa, “seguindo o curso de seus sonhos”, também cria cenários em que nunca esteve (árvores, estradas, cidade, tanques, lua, florestas, céus, rios, trigos, planícies, ...) numa associação de ideias ou mesmo em uma relação interseccionista de planos imaginados. A influência da interioridade nessa composição de paisagem é tão grande que Soares afirma que esses elementos doem-lhe, pesam-lhe e ainda neles se oculta e se perde. O fragmento 371, “Apoiose do absurdo”, parece complementar (sem uma conclusão lógica) esse raciocínio: “e eu chego a ter não sei que misterioso modo de visionar esses absurdos – não sei explicar, mas eu vejo essas coisas inconcebíveis à visão” (p. 345).

Além de criar por meio da linguagem e do sonho o cenário da narrativa, o narrador encontra outra possibilidade de subversão do modo como era utilizado esse elemento no realismo formal. No fragmento nove, o narrador apresenta interpretações metafóricas para o ambiente exterior, no caso a sua casa e o escritório onde trabalha, ambos na Rua dos Douradores. Dessa maneira, assim como o padrão Vasques, o

significante Rua dos Douradores assume outras possibilidades de significados, muito além do espaço físico:

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. (PESSOA, 2009, p. 49)

É, portanto, na criação imaginativa e verbal do próprio cenário, assim como na interpretação metafórica dele, que o narrador do *Livro do desassossego* rompe com a noção de espaço dos romances tradicionais, extensamente descritos por meio da objetividade e de pretensa linguagem referencial. Torna-se, então, relativa a noção do ambiente nessa narrativa, não mais contribuindo na formação da individualidade, mas mantendo-a imprecisa assim como o próprio espaço. É, por fim, importante perceber que essa característica passa a ser significativa na literatura justamente no início do século XX, quando o desenvolvimento dos meios de transporte altera vertiginosamente a relação espaço-tempo, a crescente modernização e industrialização transforma rapidamente o cenário urbano e, por último, as guerras de proporções mundiais acabam por destruir em algumas horas toda a arquitetura de locais construídos durante séculos.

4) *Tempo*: Outro elemento que constitui o realismo formal e que foi de fundamental importância na definição tradicional do romance é o tempo. A constante utilização de índices, demarcando claramente a importância da progressão temporal, formando uma lógica linear de causa e consequência, é subvertida completamente no *Livro do desassossego*. O conjunto de fragmentos do “livro em processo” não permite qualquer leitura nesse sentido. As reflexões, os devaneios, as anotações de diário íntimo ou de viagem nunca realizada, soltas, “sem nexos nem desejo de nexos” (PESSOA, 2009, p. 50), sem moldura narrativa a não ser o próprio livro entregue por Bernardo Soares a Fernando Pessoa, inviabilizam a ordem tanto da narração quanto da diegese e ainda da própria leitura. Assim, a sequência dos fragmentos pode ser qualquer uma ou mesmo nenhuma.

Essa radical ruptura com a linearidade temporal ainda denota a impossibilidade da simples lógica causal na relação entre a passagem do tempo e a formação da

identidade. Dessa maneira, os acontecimentos do passado de Bernardo Soares não têm a capacidade de apontar a razão para o modo como essa personagem é constituída no presente. Aliás, muito além disso, o seu passado não possui a menor importância, dentro da narrativa, para o entendimento de seu presente (que mal é possível definir). A tradicional noção de tempo linear, representada pela divisão entre pretérito, presente e futuro, é, inclusive, negada pelo próprio semi-heterônimo no fragmento 100:

Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. Conhecendo o que tem sido a minha vida até hoje — tantas vezes e em tanto o contrário do que eu a desejara —, que posso presumir da minha vida de amanhã senão que será o que não presumo, o que não quero, o que me acontece de fora, até através da minha vontade? Nem tenho nada no meu passado que lembre com o desejo inútil de o repetir. Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto. (PESSOA, 2009, p. 129)

A teoria apresentada por Soares, no trecho citado, relativizadora da tradicional noção temporal, é também bastante subversiva no que diz respeito à constituição do romance dos séculos XVIII e XIX. A ideia do narrador cartesiano, que, tal qual no método científico, descrevia de modo neutro o seu objeto de análise (as personagens no microuniverso social durante certa passagem de tempo) fica completamente inviabilizada. Não se tem acesso ao passado senão a partir do presente, por meio da memória e, em situações de comunicação, pela linguagem. Assim, nunca haverá processo científico neutro. O cientista descreve as etapas da pesquisa conhecendo (ou, pelo menos, imaginando) o resultado. Da mesma forma, é do ponto de vista da consequência (presente) que parte o narrador para relatar, a partir dessa consciência, as causas (passado). No caso do texto em análise, o narrador, Soares, por possuir o conhecimento de que o tempo presente é preponderante para a construção de um passado, nem o faz, preferindo optar pela narração de seu presente (imaginado e não vivido).

Por fim, há uma passagem, no fragmento 14, em que essa personagem revela a vontade de que as circunstâncias, sobretudo temporais, não determinem a sua subjetividade, que ele não consegue encontrar/descrever ao longo da narrativa: “em nada me pesa ou em mim dura o escrúpulo da hora presente. Tenho fome de extensão

do tempo, e quero ser eu sem condições” (p. 52). Aqui, Soares, formado pela leitura dos clássicos, deseja ter a essência atemporal que possuem as personagens das narrativas antigas. No entanto, nem esse clássico desejo de que a sua identidade seja atemporal, nem a modernista subversão da linearidade e da causalidade temporal, conseguem aplacar o desassossego do protagonista. Ele está inserido em um mundo ainda pautado pela episteme moderna, porém não consegue encontrar mais sentido nos valores do individualismo burguês. Busca uma unidade para a autodefinição de sua existência, mas a percepção da relativização da causalidade temporal impede que a encontre. Paradoxalmente, acaba buscando na noção clássica de identidade uma alternativa para o desespero perante o declínio desses signos no início do século XX. Crer que, por ser relativo, o tempo não atua sobre a identidade, que seria, então, definida, como em um Édipo, alimenta mais ainda essa frustrante procura sem fim. Como diria o próprio Soares, “não desembarcar não tem cais onde se desembarque. Nunca chegar implica não chegar nunca” (p. 500) ...

5) *Narrador*: Para Richard Zenith (2009, p. 10), Bernardo Soares não é o único narrador do *Livro do desassossego*. O estudioso e organizador da obra, considera Vicente Guedes como outro narrador e autor fictício do livro. No entanto, isso ocorre porque Zenith manteve, na sua organização, pares de fragmentos que seriam, na verdade, os mesmos, porém antes e depois de alterações realizadas por Fernando Pessoa. Um exemplo claro disso está no trecho que Zenith publicou como apêndice (PESSOA, 2009, p. 507-508), no qual Pessoa conta como conheceu Guedes. Foi de modo extremamente casual, em um restaurante que os dois costumavam frequentar. O homem, quieto e misterioso, ajudante de guarda-livros no comércio, deixara a Pessoa o seu livro, no qual contava “a biografia de alguém que não teve vida” (p. 508). As semelhanças são muitas com o prefácio da obra (PESSOA, 2009, p. 37-39), em sua versão final (se é que assim a podemos chamar, uma vez que Pessoa não a publicou), em que o líder do *Orpheu* conta, justamente, como conheceu o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares em um restaurante da Rua dos Douradores, e este confiou a si o seu livro. O próprio Zenith confirma a hipótese de que, em suas revisões, Pessoa alterou a personalidade literária que seria o autor fictício, e conseqüente narrador, do *Livro do desassossego*: “Soares não era idêntico a Guedes, mas veio, sim, substituí-lo” (ZENITH, 2009, p. 21). O pesquisador ainda afirma que, nas últimas cartas referentes à obra, Pessoa não mais falou em Guedes e, no último envelope que reunia material para

o livro, ele colocou o prefácio referente a Soares e excluiu os fragmentos que mencionavam o nome de Guedes (ZENITH, 2009, p. 21).²⁵ Dessa forma, ignoro a possibilidade de haver dois narradores nessa obra por entender que houve apenas uma modificação na figura do narrador durante o processo de criação literária.

Há ainda outros dois possíveis narradores levantados por Zenith. No entanto, a participação deles na obra é bem menos expressiva que a de Guedes, uma vez que nunca foi mencionada por Pessoa. Um fragmento (207), incluído por Zenith em sua organização, teria a seguinte assinatura: “L. do D. (ou Teive?)” (ZENITH, 2009, p. 22). Há outros trechos, com a assinatura do mesmo Barão de Teive, que Pessoa incluiu no envelope do *Livro do desassossego*. Ao que parece, Pessoa não confirma, nesses dados, o rigor metodológico a que, quase misticamente, seus críticos associaram sua imagem. O escritor simplesmente escreveu um fragmento e não havia decidido a quem atribuí-lo. Fato que o fez posteriormente, atribuindo a Bernardo Soares, uma vez que juntou esses textos àqueles que apresenta, no prefácio, como pertencendo ao ajudante de guarda-livros da Rua dos Douradores. O mesmo se dá com a última possibilidade de narrador, o próprio Pessoa, uma vez que alguns fragmentos, como “Na floresta do alheamento”, já haviam sido publicado em seu nome. Da mesma forma, parece-me mais plausível que, reunindo o texto no projeto do *Livro do desassossego*, a personalidade designada para a autoria desses trechos seja mesmo (e somente) Bernardo Soares. Assim, discordando da posição de Zenith, além de outros críticos que estudaram a obra, como Luciana Coronel, analiso a obra como pertencendo a um único autor fictício e um único narrador.

Ao pensar na figura de Bernardo Soares enquanto narrador do *Livro do desassossego*, é inevitável considerar o fato, já exposto, de que tanto em sua própria análise quanto na de Pessoa, no prefácio, nunca integrou qualquer agrupamento, acompanhando as transformações e o progresso do início do século XX apenas como um observador, ou um *flâneur*. Poder-se-ia, com isso, partir para uma análise equivocada, considerando esse narrador semelhante ao narrador cartesiano, dos romances tradicionais, que, distanciado de seu objeto de análise, a sociedade dos

²⁵ O biógrafo Robert Brechón também trabalha com a ideia de substituição da personalidade literária a quem seria atribuída a autoria do *Livro do desassossego* por Pessoa: “o livro [...] inicialmente atribuído a Vicente Guedes e pouco depois a outro semi-heterônimo, Bernardo Soares, ‘ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa’ (é assim que é apresentado nas revistas em 1929-1932), o qual para nós lhe é o ‘autor’ definitivo” (1998, p. 477).

séculos XVIII e XIX, analisava-o com a neutralidade científica e descrevia, com linguagem referencial, esse objeto. Embora essa figura de artista decadentista permitisse, fisicamente, essa posição a Soares, ele vai além, pois é atravessado pela arte modernista e possui uma relação muito diferente com a linguagem, deslumbrando nela a possibilidade de criação de uma realidade, ao invés da cópia e da descrição.

No prefácio da obra, Pessoa narra uma conversa com Soares a respeito da revista *Orpheu*. O autor desassossegado não só conhecia o veículo das experiências literárias dos jovens modernistas portugueses, como o elogiou e ressaltou o fato de o público português não estar apto aos signos artísticos do início do século: “Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei de veras. [...] Ele disse-me que talvez fosse dos poucos.” (p. 38). Na própria obra, Soares revela a influência das vanguardas teorizadas por Pessoa em sua escrita, como é o caso do Sensacionismo:

E, assim, alheios à solenidade de todos os mundos, indiferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente à sensação sem propósito, cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebrais. (PESSOA, 2009, p. 41)

Conforme bem observa Luciana Coronel (2007, p. 47), Soares mistura traços modernistas e antimodernistas. Aqui, claramente se posiciona contra o estado de vida do início do século. Compara esse estado à filosofia clássica, utilizando o epicurismo. No entanto, se consegue isolar-se da multidão, não consegue isolar-se do primor das sensações descrito como típico de sua época. O consolo para seu desassossego estaria em sua própria reflexão sobre a vida e a arte: ambas estão na Rua dos Douradores. Assim, não se entrega “futilmente à sensação sem propósito”, mas com a máxima, já escrita por Pessoa nas teorizações do Sensacionismo, de despertar sensações (criadas) pela arte.

Essa influência das sensações em sua narração é visível em toda obra, já que é constituída de um diário de acontecimentos imaginados, de um livro de viagens nunca feitas... Assim, Soares afasta-se completamente da neutralidade do narrador dos romances tradicionais; ele não copia os fatos que observa, mas os cria e, mais que simplesmente os descrever, sente-os e escreve sobre as suas sensações. Seria impossível que os impessoais narradores em terceira pessoa dos romances dos séculos anteriores

possuíssem qualquer sentimento em relação à narração que teciam (escondendo que a teciam). No fragmento 2, há o exemplo claro dessa ruptura com o narrador cartesiano. Em dois parágrafos, o semi-heterônimo fala sobre sua própria personalidade, seus gostos e sentimentos e, por fim, explicita o elemento do sonho (tão caro à arte vanguardista), revelando que ele atua em seu discurso, misturado com a realidade (e, assim, compondo-a), pois é impossível dissociá-los:

Tenho que escolher o que detesto – ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu.

Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum; mas, como hei-de, em certa ocasião, sonhar ou agir, misturo uma coisa com outra. (PESSOA, 2009, p. 42-43)

Por fim, esse narrador, ao misturar o consciente e o inconsciente, a criação e a descrição, acaba por tornar imprecisos, como já analisei, os elementos narrativos de enredo, personagens, tempo e espaço. Conforme Luciana Coronel, “desmanchando a superfície dada do real, lançam-se [os fragmentos] como estilhaços de sentido sem fio narrativo consistente, sem uma noção determinada de tempo e sem fatos propriamente ditos” (2007, p. 46). Se na sua clássica busca e tentativa de preservação de um eu, de uma subjetividade, ou de uma alma, residiria o único aspecto não modernista desse narrador, em alguns fragmentos, mesmo essa sua vontade é desmentida, uma vez que ela é impossível de ser realizada. Assim, percebe-se no próprio Soares a fragmentação, que acaba impossibilitando o tradicional narrador uno e estável, anunciando um narrador plural, como foi o próprio autor do autor (e do narrador):

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças (PESSOA, 2009, p. 289-290, fragmento 299).

4.4 DESASSOSSEGO, APENAS

Para Richard Zenith, a palavra desassossego, ao longo do livro, foi adquirindo variados significados (2009, p. 12). No entanto, entre as tantas aplicações cabíveis ao tema que leva o título do livro (e é importante considerar que o título, mesmo que amplo, sempre concede relativa unidade à obra) está uma espécie de “desessencialização”. A melancolia que cerca o autor fictício, narrador e protagonista das ações que não ocorrem no livro, Bernardo Soares, está sempre relacionada à percepção de que as coisas não possuem um significado apriorístico, estável e essencial. Ao contrário disso, as divagações de Soares sempre acabam levando à constatação de que todo significado atribuído a alguma coisa é, antes de mais nada, arbitrário. Nada poderia propiciar mais desassossego para um artista decadente, o qual busca a elevada expressão de sua alma por meio da obra artística, que o fracasso nessa empreitada, tanto pela impossibilidade da manifestação dessa subjetividade superior quanto pela sua inexistência.

Leyla Perrone-Moisés (2001) observou atentamente que as reflexões expostas por Soares no *Livro do desassossego* são, na maioria dos casos, aforismos. Explica a pesquisadora, que essas sentenças são proferidas como máximas. Dessa forma, constituem um enunciado com a pretensão da afirmação de uma verdade. Não por acaso, há a frequente utilização do verbo “ser”, de pronomes e de advérbios generalizadores e totalizantes (tudo, toda, todos, sempre) e da utilização de substantivos amplos a toda uma classe (a humanidade, os homens). O enunciador do aforismo, portanto, coloca-se na posição de detentor do saber. Esse saber é, especificamente, aquele saber da lógica dos silogismos, que, representado no *Discurso do método*, foi uma das bases de pensamento durante a hegemonia burguesa na Modernidade. Fica clara, dessa maneira, por meio da própria escrita, a tentativa de constituição da identidade de um sujeito cartesiano na obra. Soares, porém, em meio ao conturbado contexto do século XX, não consegue realizar a sua emissão de verdade e, não por acaso, em determinados momentos, nega as verdades recém-enunciadas. O paradoxo e as múltiplas possibilidades de sentidos na leitura do mundo, assim como na recriação verbal dele, acabam contaminando, assim, (e desassossegando) essa escrita de aforismos. Ao perceber essa oscilação entre a constituição e a desconstituição do sujeito

na própria escrita, Leyla Perrone provoca: “seria demasiado arriscado ler, em *Desassossego*: des-a-sós-sem-ego? Bernardo Soares, como os outros Pessoas, sofre da solidão povoada de um ego ausente, de um centro cego e jamais assente” (2001, p. 221).

Se o próprio Soares afirmou que “onde há forma há alma” (PESSOA, 2009, p. 381), lembro que, em suas linhas, não encontrou forma nas pessoas que o circundavam (as personagens eram arquétipos), no enredo (oscilante entre os sonhos e os fatos), na figura de um narrador (entre a vontade de alma e as várias personalidades criadas em si), no tempo e no espaço (relativos e interiores), na paradoxal escritura de seus aforismos (que não conseguem sentenciar verdades) e, por fim, no seu rosto, que não possui nada que o alce da maré dos outros rostos. Não encontrando forma nem em si, nem no mundo, não encontra também em sua escritura. Para Richard Zenith, o *Livro do desassossego* é uma obra “amorfa” (2009, p. 15). Os seus restos, lixos, cacos, farrapos ou bocados (como são nominados os fragmentos durante a própria obra) acabam trazendo muito mais significados que apenas a própria fragmentação textual.

Pensando na consolidação do romance, nos séculos XVIII e XIX, como signo da sociedade burguesa, o que se percebe, ao trazer a prosa de Pessoa para a questão, é que a forma do desassossego (sem forma e sem alma) apresenta a impossibilidade desses signos artísticos e do próprio pensamento e composição dessa sociedade. Soares mesmo sentenciar essa impossibilidade: “sabemos que toda obra tem que ser imperfeita” (PESSOA, 2009, p. 41). Depois de seus parceiros de *Orpheu* terem afrontado os leitores da sociedade portuguesa com obras que, em diferentes graus, trouxeram o declínio do romance tradicional, com a alteração na constituição dos elementos narrativos do realismo formal, Pessoa radicaliza essa afronta com o seu projeto nunca acabado de desassossego para essa sociedade. A forma do romance tradicional (assim como tantas outras formas consolidadas, já que se trata de uma obra de desconstrução genológica) é ironizada na escritura do *Livro do desassossego*, assim como o contexto no qual essa forma havia sido consolidada. Como diria, por fim, Soares: “este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre na revivescência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeça de animais” (PESSOA, 2009, p. 40).

ENTRE BANQUEIROS E ANARQUISTAS, AS ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

É consenso entre historiadores, críticos, estudiosos e apreciadores da literatura portuguesa a elevada importância do grupo *Orpheu* para a renovação do código poético luso. Os arrojados versos de Álvaro de Campos, de Sá-Carneiro e de Almada Negreiros destacaram-se entre os textos publicados nos dois números da revista que deu nome ao grupo. Assim, foram inauguradas as estéticas de vanguarda poética em Portugal, fato que causou enorme estranhamento e rejeição por parte dos leitores do país.

A vasta e qualificada produção poética foi, sem dúvida, o maior (e mais impactante) dos legados que os orphistas deixaram para a posteridade. No entanto, muitas outras contribuições à arte e à cultura ainda foram realizadas por esses artistas. Nesse âmbito, pouco destaque dá-se a esse assunto nos estudos publicados a respeito do grupo, fazendo-se necessário um resgate das tantas importâncias que teve para a sociedade portuguesa. É com esse intuito que busquei analisar as inovações (pouquíssimo consideradas, comentadas e estudadas) que Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa trouxeram ao gênero romanesco.

Esse gênero foi a mais importante manifestação artística da Era Moderna. Consolidou-se na sociedade ocidental a partir dos séculos XVIII, na Inglaterra, e XIX, na França, juntamente com a concretização social de um sistema burguês. Suas características formais (tais como enredo contemporâneo e ficcional, personagens bem definidas, nominadas e inseridas em um microuniverso social de outras personagens também bem definidas, cenários bem detalhados, pormenorizada e linear passagem de tempo e um narrador cartesiano, que de modo neutro, racional, seguro, preciso e referencial descrevia todo esse seu objeto de análise) eram signos que dialogavam diretamente com o pensamento de noção individualista que caracterizava essa sociedade, como bem observa Ian Watt (1990). Daí a imensa popularidade que atingiu o gênero nessa época.

Em Portugal, apesar do atraso industrial, foi também no século XIX que o romance consolidou-se, primeiramente com os românticos (destaca-se Almeida Garrett e Alexandre Herculano), mas, sobretudo, com o realista Eça de Queirós. Este formou o grande paradigma romanesco luso, reproduzindo fielmente as características definidoras do gênero já mencionadas. A minoria da população letrada portuguesa, da qual parte era

advinda da decadente aristocracia, parte da burguesia formada pelas intensas atividades comerciais, afeiçoou-se aos signos artísticos dos romances queirosianos ao ponto desses textos tornarem-se o grande expoente da literatura lusa na época.

Os conflitos internacionais que principiaram nos fins do século XIX e culminaram, no início do século XX, com a tragédia da Primeira Guerra Mundial, evidenciaram o colapso a que chegou o sistema burguês consolidado nos séculos anteriores. Desse modo, os signos oriundos dessa sociedade (tais quais o pensamento individualista e o romance) passaram a entrar em declínio para um público leitor chocado e, sobretudo, descrente em todos os conhecimentos e ideais produzidos anteriormente. É nesse cenário que artistas como Proust, Joyce, Woolf, Kafka, entre outros, escreveram narrativas que afrontam as características que consolidaram o romance, demarcando a impossibilidade de enredo, personagens, cenário, tempo e narrador como unidades essenciais.

Lembro que, para Aguiar e Silva (1983, p.395), “o código de cada gênero é sempre modificado [...] pelos textos novos que nele se incluem, em especial por aqueles mais originais e mais fecundamente transgressores das regras e das convenções do gênero”. Caracterizam-se, então, como transgressores e renovadores os escritos desses artistas, uma vez que, ao subverter os elementos do chamado realismo formal, que definiu o texto romanescos nos séculos XVIII e XIX, acabam por inovar as possibilidades estéticas do gênero, libertando-o dos modelos paradigmáticos da fase anterior.

No caso do romance português, João Gaspar Simões (1972, p.70) afirma sobre o único romance produzido por orphista que considera em sua *História do romance português* (1972), *A confissão de Lúcio* (2009), de Sá-Carneiro, que apesar de inaugurar a narrativa de introspecção em Portugal, o texto “não pode ser encarad[o] como um típico documento [...], algo comparável às obras-primas do gênero”, citando *Em busca do tempo perdido* (1983), de Proust, como exemplo desses documentos basilares. Bastante redutora mostra-se essa comparação fundamentada nas ideias de essência e de simulacro, de originalidade e de cópia, que apresenta Simões. Ao invés de menosprezar os romances portugueses do início do século XX pela ideia de influência, deve-se salientar a riqueza de seus diálogos intertextuais (com as demais produções da época) e

contextuais (revelando novos signos artísticos em uma realidade social com pontos comuns e diferentes em relação à Europa).

Portanto, nomes como Oswald e Mário de Andrade, no Brasil, e, em especial para este trabalho, Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa, em Portugal, revelam-se de fundamental importância para o romance, sendo transgressores e renovadores assim como o foram os ingleses, franceses, alemães... Estão certamente à altura das obras de Proust, Joyce, Woolf e Kafka, faltando à crítica conferir-lhes a devida relevância.

Fernando Pessoa, em “O banqueiro anarquista” (1986, p. 659-681), apresenta um conto constituído por um diálogo entre duas personagens após um jantar. São dois homens, aparentemente de idade média ou avançada, dos quais se sabe das características de apenas um: “banqueiro, grande comerciante e açambarcador notável” (p. 659). O nó dessa narrativa concentra-se no inusitado paradoxo levantado por essa personagem: afirma ao amigo que é anarquista e o fato de ser banqueiro só justificaria a sua posição, tanto no campo da teoria como, principalmente, da prática.

Durante a longa conversa, a qual percorre por toda a extensão do conto, o banqueiro anarquista vai explicando-se ao seu interlocutor, que procura pacientemente ouvi-lo, mas sempre mostrando a inquietação que seria natural diante da convicção do seu amigo nesse estranho paradoxo. A anarquia, para o protagonista, seria definida com duas premissas: a liberdade total do indivíduo de todas as convenções sociais e a inexistência de níveis hierárquicos. Durante sua juventude, pobre e oriundo da classe operária, ele conta que participou dos convencionais grupos adeptos da mesma causa. No entanto, percebeu que havia uma tendência geral para a hierarquização nessas organizações. Assim, concluiu que a anarquia só poderia ser buscada de forma isolada, cada indivíduo agindo individualmente.

Nenhum dos seus companheiros aceitou a sua teoria e, sozinho, buscou contribuir para a transformação da sociedade burguesa para a anárquica. Foi a partir do seu sucesso profissional como banqueiro, enfim, que afirmou ter alcançado seu objetivo, que permite a ele se considerar mais anarquista que qualquer sindicalista ou agitador social. A explicação, que busca, comicamente, o absurdo da lógica (bem ao estilo pessoano), está no fato de que, acumulando a maior quantidade possível de capital, o banqueiro alcançou a sua total liberdade das convenções sociais. Quanto à

hierarquia, afirma que não está em si, mas no mundo ainda preso ao sistema burguês, e só seria alterada quando todos os indivíduos, assim como ele, alcançassem, separadamente, a sua anarquia.

É na dissolução desse paradoxo, portanto, que Pessoa cria a improvável imagem de um homem que, com uma atitude caracterizadamente burguesa (acumulação de capital), afronta esse mesmo sistema ao não circular essa fortuna e não permitir o desenvolvimento da economia em situações de produção que envolvem a exploração e a velada ausência de liberdade para os indivíduos. Utilizo-me aqui, nessas últimas considerações que faço antes do desfecho deste trabalho, justamente do potencial metafórico dessa instigante imagem pessoana.

Os orphistas revelaram-se anarquistas ao compor romances com narrativas que subvertem o modelo do realismo formal, paradigma ainda vigente em Portugal no início do século XX. O mergulho na interioridade de narradores por vezes doentios, que confundem realidade e imaginação, descrevendo enredos sem verdades, personagens sem uma identidade fixa e microuniverso para inserirem-se, cenários aleatórios e tempos sem qualquer linearidade, é uma radical afronta que esses artistas fazem à burguesia portuguesa, que esperava pela cartesianidade dos narradores à Eça. Como diria Barthes, esses textos mostram o traseiro ao pai político (1987, p. 63). E o pai político não está apenas na sociedade, mas também nos seus signos. Está na forma do romance.

O anarquismo dessa atitude é comprovado pelo fato de que esses textos só foram compor, de fato, o sistema literário português vinte anos mais tarde, quando outros artistas dialogaram diretamente com essa produção, e aí se destaca a geração da *Presença*, segundo Modernismo português, e o grupo surrealista que se consolida em Portugal. Se, portanto, um dos objetivos do grupo *Orpheu*, com a publicação de sua revista, fora chocar a burguesia, o mesmo objetivo político foi alcançado também com os esparsos romances escritos por Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa.

Por outro lado, é importante lembrar que essa revolução anárquica é feita por atividade bancária: o romance é subvertido com a escrita de romances; a burguesia é atacada com a renovação dos textos da burguesia. Para Bernardo Soares, escrever o *Livro do desassossego* é a sua covardia (2009, p. 170). Barthes lembra que o texto anárquico funciona sempre que as duas margens da fenda estão expostas (1987, p. 12-

13). Assim, a sociedade portuguesa do início do século XX foi atingida não simplesmente com a deformação de seus signos, mas com o reconhecimento desse próprio corpo estilhaçado. Utiliza-se, portanto, a tradição. Utiliza-se, porém, justamente para afrontá-la e transformá-la. E depois do conto ninguém duvida que um banqueiro, por ser banqueiro, é o maior dos anarquistas.

Se complexa é a figura desse banqueiro anarquista do conto de Pessoa, da mesma forma deve-se considerar esses três romancistas portugueses. E após tentar comprovar a devida importância desses três textos para a história do romance, da cultura e da sociedade em Portugal (mas não só nele), devo subverter a noção das unidades históricas. Saliento, dessa forma, que resta aos leitores resgatar esses textos da história das alterações de formas, de gêneros e de contextos para torná-los vivos, para relê-los, como propõe Fernando Guimarães (1975). Nos dias atuais, o sistema burguês ainda opera apesar de seus signos perdurarem em declínio, e as formas estéticas adotadas por esses banqueiros anarquistas ainda têm o potencial de um ato político, anárquico e transformador. Parafraseando as cartas de Pessoa sobre a recepção da revista e transviando seus comentários para a possibilidade de significação dos romances dos orphistas atualmente, o fato é que têm sabido irritar e enfiar e ainda podem ser o assunto do dia nas ruas, com enorme escândalo e toda gente – mesmo extraliterária – falando no *Orpheu*.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA. Gêneros literários. In: _____. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983. p. 393-401.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O primo Basílio. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. v. 3, p. 904.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARCELLOS, José Carlos. *Estudos literários reunidos: compilação de 5 artigos de José Carlos Barcellos, antes já publicados em periódicos esparsamente*. Flávio García (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 54-60.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 114-119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 197-221.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Acádia, 1980.

BRECHÓN, Robert. *Fernando Pessoa: estranho estrangeiro*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1960.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Planeta, 2004.

COELHO, Jacinto Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1980.

COLOMBINI, Duílio. *Almada Negreiros*. São Paulo: Gráfica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1978.

CORONEL, Luciana Paiva. A modernidade da prosa poética do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. *Revista de Educação, Ciência e Cultura*, Canoas, v.12, n.1, p. 45-54, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. The Law of genre. *Glyph: Textual Studies*, n7, p. 203-232, 1980. Disponível em: <http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_LawofGenre.pdf>. Acesso em: 20/08/2012.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

DI GIULIO, Therezinha. Portugal moderno: a luta de Almada Negreiros. *Remate de Males*, Campinas, v.10, p. 79-84, 1990.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EIRAS, Pedro. Notícias do abismo: Mário de Sá-Carneiro e *A confissão de Lúcio*. *Convergência Lusíada*, Porto, n.26, v.1, 2012.

FERREIRA, Ermelinda. *Engomadeira, Saltimbancos e Quadrado azul: a narrativa plástica de Almada Negreiros no primeiro modernismo português*. *Signótica*, Goiânia, n.12, p. 67-97, 2000.

FOWLER, Alaister. The life and death of literary forms. In: COHEN, Ralph (Org.). *New directions in literary history*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1974.

FRANÇA, José-Augusto. *José e os outros: Almada e Pessoa, romance dos anos 20*. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

_____. *O essencial sobre Almada Negreiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2003.

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

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GUIMARÃES, Fernando. Inquérito sobre o Orpheu. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.26, p. 10-12, 1975.

HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 957-992.

HEGEL, Friedrich. Preleções sobre a Estética. In: *O Belo Autônomo*. Organização e seleção de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HOBBS, Thomas, *Leviatã*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silva Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JUDICE, Nuno. *Era do Orpheu*. Lisboa: Teorema. 1986.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, s/d.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.

LOCKE, John. *Dois tratados sobre o governo civil*. Trad. Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Trad. Eduardo Abranches de Soveral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

LOPES, Oscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José M. Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARTINS, Fernando Cabral. Prefácio. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. p. 9-22.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

NEGREIROS, Almada. *A engomadeira*. Sintra: Colares Editora, s/d.

_____. *A engomadeira*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/23879/23879-8.txt>>. Acesso em: 16/05/2012.

_____. *Cena do ódio*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1529124>. Acesso em: 25/05/2012.

_____. *Manifesto anti-Dantas e por extenso*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1534331>. Acesso em: 25/05/2012.

_____. *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto, 1984.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. Tríades. In: _____. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 9-18.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A prosa do desassossego. In: _____. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Pessoa de todos (os) nós. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 145-150.

_____. Sá-Carneiro e seus duplos. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 162-166.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Richard Zenith (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Na floresta do alheamento. *A águia*, Porto, Série 2, n. 20, p. 38-42, 1913.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1983.

QUEIROZ, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1946.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

REIS, Carlos. Crise e relativismo dos gêneros literários. In: _____. *O conhecimento da literatura: uma introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 284-296.

REIS, Jaime. *O atraso econômico português em perspectiva histórica: estudos sobre a economia portuguesa na segunda metade do século XIX, 1850-1930*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.

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

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Campinas: Komedi, 2009.

_____. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'água, 2003. v I-II.

SAPEGA, Ellen. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SENA, Jorge de. O significado histórico do Orpheu (1915-1975). *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.26, p. 12-17, 1975.

SERRA, João. *Portugal, 1910-1940: da República ao Estado Novo*. Catálogo exposição Portugal-Frankfurt:1997. Disponível em: <<http://www.cidadeimaginaria.org/bib/Portugal10-40.pdf>>. Acesso em: 26/05/2012.

SILVA, Celina. A ficção da pátria em Almada Negreiros: do distanciamento crítico-construtivo à sibilina e distanciada efabulação. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, Porto, v.4, p. 341-349, 1987.

SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972. v. III.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações: investigação sobre sua natureza e suas causas*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. Ware: Wordsworth Editions, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009.

TREMEL, Vera. Prefácio. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Campinas: Komedi, 2009. p. 11-18.

TUTIKIAN, Jane. Do romance ao não-romance (o encontro com a crise). In: _____. *Augusto Abelaira: uma literatura de denúncia*. Porto Alegre: UFRGS, 1977.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 1996.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Trad. Maria Gouveia Delille. Lisboa: Delfos, 1968.

WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. Londres: Penguin Books, 1989.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Richard Zenith (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 8-36.