



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Carolina da Nova Cruz

Escafandros para Narciso: *A confissão de Lúcio* reconstelada

Florianópolis

2024

Carolina da Nova Cruz

Escafandros para Narciso: *A confissão de Lúcio* reconstelada

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela

Florianópolis

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

da Nova Cruz, Carolina

Escafandros para Narciso : A confissão de Lúcio
reconstelada /Carolina da Nova Cruz ; orientador, Carlos
Eduardo Schmidt Capela, 2024.

129 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. A confissão de Lúcio. 3. Narciso. 4.
Constelação. 5. Modernidade. I. Capela, Carlos Eduardo
Schmidt . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Carolina da Nova Cruz

Escafandros para Narciso: *A confissão de Lúcio* reconstelada

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 20 de outubro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Marta Lúcia Martins
UDESC

Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares
UFSC

Profa. Dra. Luana Barossi
UFSC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Literatura.

Coordenador do Programa de Pós-Graduação
Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Orientador
Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela

Florianópolis, 2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Capela, por inspirar e orientar este trabalho com liberdade e respeito. Vários dos caminhos que percorro aqui nasceram nos cadernos de suas aulas e outros foram desviados pelo seu lápis durante a escrita.

Agradeço ao Felipe, por me acolher na universidade e na ilha e reconhecer em mim seu próprio entusiasmo. À Marta, pelas contribuições precisas durante a qualificação e por suas palavras e sorrisos, que me chamaram para a alegria da escrita. À Luana, pela leitura atenta e sensível que, ao fim da pesquisa, me mostrou-a por outro lado. À Susana e ao Joca, cujas aulas me encantaram e seguem encantando. Ao Artur, pela sugestão de textos e caminhos, pelo olhar generoso para os meus rascunhos. Às e aos colegas do núcleo oco, pelas ideias trocadas, pelos projetos por vir. Ao Pedro, pela companhia nos estudos, por abrir para mim sua literatura.

Agradeço à UFSC, que abrigou cada uma de minhas mudanças de rota, graças às pessoas que a fizeram movimento: Tânia, Giédry, Felipe, Jonathas. Às demais servidoras e servidores que cuidaram do nosso espaço e ao CNPq, cujo fomento possibilitou esse trabalho.

Agradeço às pessoas que me acompanharam carinhosamente durante esses anos. Ao meu pai, primeiro e constante contador de histórias. À minha mãe, autora de incontáveis poemas-leme, feitos à medida para meus medos. Às minhas avós, pelo entusiasmo sem medida. Ao Murilo, com quem me senti em casa, com quem estranhei o mundo. Ao Mateus, por participar do tom de tantos dias. À Ana, pela poesia da sua presença. Ao Flávio, por cada um dos livros e ouvidos. À Rebeca, pelas aulas de vida. A Mica, pelas aulas de arte. À Raí, pelo aconchego de estar perto. E ao Léo, por me receber no seu quarto naquelas semanas de sol.

Agradeço ao André, por escrever esta dissertação comigo. Primeiro, compartilhando ideias mirabolantes, planos, viagens. Depois, digerindo junto o peso de cada parágrafo. Aprendi com ele a me demorar nas palavras.

RESUMO

Neste texto, percorro *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, numa constelação refratada em quatro áreas que compõem um ciclo, comum à novela e ao mito de Narciso. Em “emergência”, a primeira dessas áreas, rastreio a palavra “narciso” e sua raiz “nark”, partilhada pelo personagem mitológico, por um gênero de plantas e pela experiência da narcose. Em “luz”, constelo movimentos – de mariposas, plantas, dançarinas, narradores – em torno a uma energia, ora ponto inalcançável, ora possibilidade de fazer imagens, repeti-las, mover a linguagem. Em “suspensão”, abordo uma breve pausa diante do infinito. E, em “água”, observo mergulhos em profundezas brumosas, os quais, mediados por escafandros, continuam produzindo imagens, novas emergências em busca da luz, suspensões e inclinações à água: convidando, a cada retorno do ciclo, a considerar uma constelação diversa.

Palavras-chave: Literatura; *A confissão de Lúcio*; Narciso; Constelação; Luz; Modernidade.

ABSTRACT

In this text, I read *A confissão de Lúcio*, by Mário de Sá-Carneiro, in a constellation refracted into four areas that come together in a cycle, common to the novel and the myth of Narcissus. In “emergency”, the first of these areas, I trace the word “narcissus” and its stem “nark”, shared by the mythological character, a plant’s genus and the narcosis experience. In “light”, I approach movements – of moths, plants, narrators – around an energy, sometimes an unreachable point, sometimes the possibility of making images, repeating them, moving the language. In “suspension”, I write about a brief pause before infinity. And in “water” I observe dives into misty waters, which, mediated by “escafandros” (diving suits), continue to produce images, new emergences in search of light, suspensions and slopes over water: inviting, at each return of the cycle, to *consider* a different *constellation*.

Key-words: Literature; *A confissão de Lúcio*; Narcissus; Constellation; Light; Modernity.

SUMÁRIO

prólogo	16
emergência	26
luz	54
suspensão	78
água	92
referências	126

Depois que Narciso mergulha, para além das turbulências paralelas que passam a agitar a superfície da água, resta algo que, ao contrário dessas ondas, não se dissipa ao se expandir no tempo e no espaço. Arisco, desliza como uma sanguessuga no lodo e escapa por entre as roupas penduradas nos galhos de uma árvore. Provoca cochichos, risadas e gritos de espanto. Divide-se em partes contraditórias e, de ouvido em ouvido, arrepiando cabelos, mergulha na tinta, prolifera em rápidos rabiscos e grandes painéis. Posso admirá-lo projetado em telas, animado em imponentes teatros e sujas coxias. Este texto prolonga esta sobre. É uma sombra da sobre.

ESCAFANDRO PARA NARCISO

No século das luzes, assombrou um luminar da razão
que até no fundo do oceano, “onde o olho humano
raramente chega”,
chegasse a beleza
Hoje
com nosso olhar extra-humano
em troncos rochas seixos nuvens,
em vasos sanguíneos
mergulhando
fundo
– tão fundo que via mapas
de Sherazades-geômetras
chegamos
ao âmago, aos mananciais
de arabescos fractais –
hoje mais
que a própria
serpenteante
beleza recém-nascida
(proliferando sob medida
de transbordante em transbordante
represa incontida)
intriga é que ela ostente
a cada autossemelhante
salto da sua
correnteza de surpresas,
essa razão
inesgotável, uma razão
obsessiva
como se
não de um século, e sim
de todos, de tudo,
“do duro cerne da beleza”
jorrassem já as luzes¹

1 MENEZES, Lu. **Onde o céu descasca**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 101-102.



(Paul Valéry)²

2 VALÉRY, Paul. Tinta sobre papel [sem data]. Museu Paul Valéry de Sète. Fotografia do museu. A imagem está publicada no livro *La Patrie de Narcisse*, de Denis Knoepfler. KNOEPFLER, Denis. **La patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque**. Paris: Odile Jacob, 2010.

Comecei esta pesquisa pela impressão de que *A confissão de Lúcio*³, um texto de Mário de Sá-Carneiro, embora publicado em Portugal, em 1913, falava na verdade de algo que me toca hoje. Pensei que era distração, dificuldade em mergulhar profundamente na narrativa, sem levantar a cabeça. Uma leitura que considera linhas fora do livro. Um problema de vista, portanto: lapso, embaralhamento, vertigem.

Quando, na releitura, senti renovada a sensação de lampejo, comecei a suspeitar de que era ali mesmo que eu queria ver o que ali não estava. Então, decidi elencar o que (não) via, esgarçar as linhas do texto e rabiscar por dentro delas.

O poema de Lu Menezes, “Escafandro para Narciso”, me orientou nesses rabiscos. Ao traçar imagens que eu pude reconhecer na novela de Sá-Carneiro, sugeriu-me ler, nesta, uma sobrevivência do personagem mitológico. Além disso, concebido como um escafandro para Narciso, o poema indicava um impulso narcísico constantemente atualizado pela técnica.

Por essa via, aproximei *A confissão de Lúcio* e o mito de Narciso, contado por Ovídio, em *Metamorfoses*⁴, propondo momentos a um ciclo: “emergência”, “luz”, “suspensão” e “água”. A cada seção, desdobrei um desses momentos, numa constelação de textos e imagens. É por isso que, anteriormente, a dissertação se intitulava “*A Confissão de Lúcio* constelada”, pensando nos termos de Walter Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas).⁵

Mas, em seguida, adicionei o prefixo “re-” à “constelação”, pois percebi que a narrativa já é *constelada*, ou melhor, como tento mostrar, a narrativa *constela* ciclos. Além disso, *reconstelada* reverbera o título do texto de Susan Buck-Morss, “O ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte reconsiderado”, com o qual dialogo mais adiante.

Com isso em vista, destaquei, n’*A confissão*, os verbos “constelar” e “considerar”.

Etimologicamente, as duas palavras remetem à ação de unir estrelas, a pensá-las

3 Lerei a novela em sua publicação na antologia da obra de Mário de Sá-Carneiro organizada por Cleonice Berardinelli. Ela baseou-se em uma republicação da edição de 1914, feita em 1945 pela Editora Ática. SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Mário de Sá-Carneiro: Antologia**. Org: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

4 OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

5 BENJAMIN, Walter. **Passagens**, [N, Teoria do conhecimento, teoria do progresso], Fragmento N2a, 3. Tradução do alemão de Irene Aron; Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 504.

como meio de adivinhação, compreensão ou saber. Mas é de se notar que, enquanto “constelação” continuou usualmente atrelada às estrelas – ao seu brilho, às suas formas conjuntas destacadas no escuro –, “consideração”, por sua vez, nem sempre evoca uma leitura dos astros, podendo-se até mesmo desconsiderar o sideral que o significante carrega e para o qual aponta, percebendo-se com ele apenas um movimento do pensamento, que classifica, explica, julga e valora.

Quanto ao seu aparecimento n’*A confissão*, o significante “constelar” compõe a descrição de um penteado: “Os cabelos fulvos tinha-os enrolados desordenadamente e entretecidos de pedrarias que *constelavam* aquelas labaredas em raios de luz ultrapassada.⁶”. E, mais tarde, caracteriza os pés da mesma personagem: “Envolvia-a uma túnica branca, listada de amarelo. Cabelos soltos, loucamente... Jóias fantásticas nas mãos: e os pés descalços, *constelados*...⁷”.

O narrador, portanto, não usa o verbo como configuração de astros, tampouco como reunião de imagens anacrônicas, procedimento de leitura. Constelar, como lembra Lúcio, é também algo decorativo, é, como no dicionário, “enfeitar com objetos brilhantes”: adornar, cravejar, bordar, estrelar.⁸ Não apenas ler, mas também imitar, manipular e produzir estrelas.

Já o verbo “considerar” aparece em falas de Ricardo, numa mesma cena, mas em sentidos diversos. Primeiro, referindo-se a si próprio, ele diz que todos o *consideram* e que, no entanto, não é admitido em parte alguma. Em seguida, fala da ideia de uma obra que, depressa, o desencanta, “embora, no fundo, a considere admirável”. E, por fim, falando das dançarinas que vê nos *music-halls*, nota que, apesar do seu esforço, não consegue “*considerar* cada uma delas como uma individualidade”.

É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma nódoa – que todos *consideram*, e que entretanto em parte alguma é admitido...⁹

“E é terrível: martiriza-me por vezes este meu condão. Assim, se eu não vejo erguida certa obra cujo plano me entusiasma, é seguro que a não consigo lançar, e que depressa me desencanta da sua ideia – embora, no fundo, a *considere* admirável.¹⁰”

Ricardo emprega a “*consideração*” ora no sentido de reconhecimento, como no primeiro caso, ora para conectar objetos e pessoas a noções abstratas (admiração ou

6 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 206. Itálico meu.

7 *Ibidem*, p. 210. Itálico meu.

8 CONSTELAR. In: **Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Moderna, 2015.

9 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 215. Itálico meu.

10 *Ibidem*. Itálico meu.

individualidade), como nos dois casos seguintes.

Ou seja, enquanto Lúcio remete a belezas superficiais – ao descrever *constelações* nos cabelos e nos pés de uma mulher –, Ricardo, fazendo *considerações*, liga-se a uma sorte de interioridade racional.

Assim, esse par de palavras poderia introduzir o que *A confissão* me levou a pensar escrevendo este texto: que algo como a razão busca algo como a beleza, que a lucidez, esforçando-se para *considerar* um momento luminoso, é por ele *constelada*, junto a outras luzes.

prólogo

Em primeira pessoa, o narrador chega à confissão, anunciando um intervalo de dez anos entre um acontecimento que o levou à prisão e o começo da escrita.

Vem contar a memória que atestaria sua inocência sem, no entanto, demonstrar interesse por isso. No tribunal, pensou ser impossível acreditarem nos fatos que o levaram até lá. Por isso, àquela altura, considerou inútil narrá-los e acomodou-se à narrativa esperada, guardando para si aquilo que não poderia escrever em termos jurídicos.

É essa história inverosímil, inacreditável aos olhos de um júri, que ele promete contar agora, quando sua confissão de inocência é inútil. Mas, se ela agora é inútil, se já não se trata de com ela libertar-se da pena, por que ele a faz? A questão é exposta no prólogo e, até o fim da narrativa, ficará em suspenso.

Como se tivesse pressa, Lúcio segue o texto, desprezando o tempo marcado pelo relógio. Ao se referir ao período que passou na prisão, faz equivaler dez anos e dez meses. Acontece que “*as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida.*”¹¹. Por ora, pouco se sabe desse instante que desobedece a duração.

*Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou – apenas – os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio.*¹²

Se Lúcio pouco revela do “momento culminante”, indica, por outro lado, os destinos reservados a quem o viveu: a existência de “morto-vivo” contraposta ao “desencanto”, possivelmente mortal.

No parágrafo seguinte, contradizendo a afirmação inicial de que nada deseja, ele anuncia, referindo-se ao seu relato, um desejo e um procedimento: “*fazer uma exposição clara dos fatos.*”¹³. Deseja, portanto, escrever, e deseja fazê-lo de maneira lúcida, esclarecedora, minuciosa:

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

11 *Ibidem*, p. 196. O prólogo é escrito inteiramente em itálico. No restante da narrativa, o autor também lança mão de itálicos, ora destacando palavras, ora frases inteiras. Quando não houver indicação em nota, os itálicos serão de Sá-Carneiro.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

*declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente.*¹⁴

Depara-se, no entanto, com um problema, traçado numa série de afirmações contraditórias, as quais denotam uma inadequação entre o objeto e o procedimento escolhido para contemplá-lo na escrita. Disponho as frases elencadas, como em versos:

Ponhamos fim aos devaneios.

Não estou escrevendo uma novela.

Apenas desejo fazer uma exposição clara dos fatos.

Para a clareza, vou me lançando em mau caminho.

Por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará

– estou certo –

*a menos lúcida.*¹⁵

Por fim, o narrador assinala: “*Minha confissão é um mero documento*”.¹⁶

*

O primeiro capítulo começa indicando ano e lugar: 1895, Paris. E apresentando Gervásio Vila-Nova, “artista predestinado para a falência.”¹⁷

Os motivos que levaram as personagens até ali e o modo como se conheceram são ocultados ou tratados brevemente. O narrador descreve-se, ou melhor, descreve quem era, àquela época, como um “vagabundo”, “sedento de Europa”, que desistiu de todos os fins que procurara dar à sua vida até então. E, em seguida, já mergulha na descrição de Gervásio, realçando os modos pelos quais sua figura se fixa na memória:

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas 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 cílios, 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 mistérios –

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem.*

16 *Ibidem*, p. 197.

17 *Ibidem.*

corpo de esfinge, talvez, em noite de luar. Aquela criatura não se nos gravava na memória pelos seus traços fisionômicos, mas sim pelo seu estranho perfil.¹⁸

Após desenhar essa figura escorregadia, no parágrafo seguinte, Lúcio conclui: “[...] Porém, a verdade é que em redor da sua figura havia uma auréola.”¹⁹ A “verdade”, portanto, não apenas interrompe como também se contrapõe à descrição. É como se a escrita de Lúcio fosse movida por duas forças: a primeira, encantada com as cores, os detalhes daquilo que viveu, capaz de descrever uma profusão de gestos e movimentos, que desviam da suposta finalidade de seu relato; a segunda, racional, a qual parece querer encerrar-se, pôr termo aos devaneios e dar sentido inclusive a eles.

Esse conflito aparece novamente na descrição da trajetória de Gervásio:

[...] Uma destas criaturas que se enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecaram. Todo fogo! todo fogo!

Entretanto, se o examinávamos com a nossa inteligência, e não apenas com a nossa vibratibilidade, logo víamos que, infelizmente, tudo se cifrava nessa auréola, que 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.

A uma criatura como aquela não se podia ter afecto, embora no fundo ele fosse um excelente rapaz; mas, ainda hoje, evoco com saudade as nossas palestras, as nossas noites de café – e chego a convencer-me que, sim, realmente, o destino de Gervásio Vila-Nova foi o mais belo; e ele, um grande, um genial artista.²⁰

Primeiro, Lúcio fala que “infelizmente” os traços de seu amigo se cifravam nessa auréola. Depois, porém, “chega a convencer-se” de que este destino infeliz seria, na realidade, o mais belo. O que reflete algo que ele dissera, antes, acerca do momento luminoso:

*Contudo, ignoro se é felicidade maior não se existir tamanho instante. Os que não o vivem, têm a paz – pode ser. Entretanto, não sei. E a verdade é que todos esperam esse momento luminoso. Logo, todos são infelizes. Eis pelo que, apesar eu me orgulho de o ter vivido.*²¹

Noto, por ora de passagem, que esse espelhamento faz suspeitar de que Gervásio talvez tenha se despedaçado numa experiência semelhante àquela à qual Lúcio sobreviveu.

E, prosseguindo na leitura, percebe-se que a tensão que antes apontei, entre o procedimento e o objeto da narrativa, se desdobra na tensão entre o que Lúcio chama de

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*, p. 198.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, p. 196.

“inteligência” e “vibratilidade”. Mas, antes, é preciso que Lúcio conheça seu duplo e, para isso, volto à narrativa.

Gervásio apresenta a Lúcio uma mulher americana. O encontro com ela é um dos acontecimentos que, segundo o narrador, desencadeiam os movimentos que levarão ao fim anunciado: um acontecimento extremo, um assassinato e sua prisão.

A americana, durante o encontro, menciona Ricardo de Loureiro, o poeta das Brasas. Lúcio já conhece sua literatura e a admira. Para Gervásio, que se interessa pelo *selvagismo*, a escrita de Ricardo estaria ultrapassada. O gosto de Gervásio é tratado com sarcasmo: segundo Lúcio, o *selvagismo* seria uma “pseudo-escola literária de última hora”. Aos poetas e prosadores selvagens, interessava a abolição da ideia, “esse escarro”, e traduziam as suas emoções “unicamente em jogo silábico, por onomatopeias rasgadas, bizarras”, “criando mesmo novas palavras que nada significavam, cuja beleza residia, segundo eles, em não significarem coisa alguma...”²².

Ricardo reaparece na narrativa, portanto, como um poeta cuja escrita toca Lúcio e que, nessa cena repleta de artistas de vanguarda – poetas, pintores, escultores, dramaturgos –, faz uma arte considerada ultrapassada por Gervásio. Depois de citar os *selvagens*, o escultor fala, ainda, dos *saltimbancos*, que fariam uma arte mais verdadeira, e confia, aos seus ouvintes, uma história que o relacionaria intimamente a esses artistas: confidência que Lúcio reproduz esquematicamente.²³ De repente, num deslizamento da conversa, a americana passa a falar da voluptuosidade na arte. Transcrevo sua tese:

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

²² As citações deste parágrafo provêm da mesma página: *Ibidem*, p. 200.

²³ *Ibidem*, p. 201.

ao mergulhar minhas pernas todas nuas nas águas de um regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes elétricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar!²⁴

Essa espécie de manifesto propõe intensidade à experiência da “arte” e, ao mesmo tempo, técnica aos prazeres “dos sentidos”, chamando a atenção para o *pensamento* e o *saber*. Se a matéria-prima é a volúpia, as ferramentas são os elementos da natureza: fogo, luz, ar e água; ao lado de recursos culturais: “narcóticos e sedas”. Para a americana, portanto, a sensibilidade não seria aquilo que a arte, através de outro suporte, alcança, mas, sim, seu próprio suporte, de modo que a recepção se tornaria inseparável da produção.

Assim se monta a cena: a escrita de Ricardo é rejeitada por Gervásio. Do outro lado, anuncia-se uma nova arte. As lembranças da noite mingam e a cena encerra-se logo depois, quando Lúcio, “duvidosamente”, nota as sandálias da americana, “*nos pés nus de unhas douradas*.”²⁵

Na cena seguinte, no trem, Lúcio ouve Gervásio, que defende que os artistas não se revelam por suas obras, mas unicamente por sua personalidade, seu modo exterior. Lembrando-se disso, Lúcio reconhecerá a incoerência de sua disposição em relação a esses artistas:

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

Mas, na minha incoerência de espírito, logo me vinha outra ideia: – Ora, se os odiava, era só afinal por os invejar e não poder nem saber ser como eles...²⁶

Nota-se aí uma comparação desequilibrada, como na contraposição entre a literatura de Ricardo – da qual só sabemos ser admirada por Lúcio e rejeitada por Gervásio – e a arte da americana, sobre a qual ela fala longamente. Do mesmo modo, lêem-se diversas falas sobre tais artistas “do exterior”, enquanto que, sobre a arte com a qual Lúcio se identifica, nada se sabe. Durante a confissão, ele não oferece pormenores de sua escrita.

O texto conduz a atenção para as cenas que, segundo Lúcio, levarão ao fim extremo. Elas sempre envolvem encontros e não são contínuas no tempo. A narrativa salta de uma cena à outra, nada dizendo sobre o que ocorreu no intervalo entre elas. Assim, por exemplo, Lúcio descreve o tempo decorrido entre encontros:

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*, p. 202.

26 *Ibidem*, p. 204.

Durante uma semana – o que raro acontecia – estive sem ver Gervásio.
 Ao fim dela, apareceu-me e contou-me:
 [...]

 Passou-se um mês.²⁷

Já é possível notar que o narrador trai a promessa inicial, a de contar, exaustivamente, *o que aconteceu*. Em vez disso, propõe um encadeamento de encontros que culminarão no *impossível*. Nesta montagem, desconsidera seus movimentos individuais – nos quais estaria escrevendo?

De volta à narrativa, Gervásio convida Lúcio à *soirée* na casa da americana e, antes do evento, apresenta-lhe Ricardo. Através do diálogo, mesmo sem experimentar com a tipografia ou com a disposição das palavras na página, “escrita” e “poesia” e, em seguida, dois nomes, são espelhados: as sentenças análogas alinhadas pelo diálogo convidam à substituição de uma arte pela outra e de um nome pelo outro. O diálogo é este:

E apresentou-nos:
 – O escritor Lúcio Vaz.
 – O poeta Ricardo de Loureiro.

Mas seria possível imaginá-lo assim:

– O escritor Lúcio Vaz.

espelho
 – O poeta Ricardo de Loureiro.

Ou assim:

– O ESCRITOR LÚCIO VAZ
 – O ПOETА РИКАРДО ДЕ ЛОУРЕИРО

O *espelho* leva a pensar por, pelo menos, três caminhos, os quais serão desdobrados ao longo do texto. Mas, para introduzi-los desde agora, salto na narrativa, até a seguinte fala de Ricardo:

– Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me

²⁷ *Ibidem*.

para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... Ah! não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, foi uma sensação de orgulho.²⁸

“Espelhar” é repetir traços: reiterar, reproduzir, “refletir como um espelho”.

Vindo do espanhol, “espejismo”, designa também miragem, alucinação, ilusão.

Além disso, fala da ação de “especular”: refletir com o pensamento, estudar e também conjecturar, pressupor, presumir.

Ricardo, nesta cena, *especula* sobre um *espejismo* diante do *espelho*. Cifram-se aí, desse modo, alguns *espelhos* que aparecem na narrativa: o que expõe repetições e correspondências; o que circunda um vazio; o que produz alucinações; o que especula sobre sensações passadas.

*

Lúcio, Ricardo e Gervásio entram na festa.

É possível se distrair em meio à multiplicidade de luzes. Ou rir da tentativa de cobrir os sentidos com palavras.

Lendo – linearmente, da esquerda para a direita, palavra por palavra –, imaginar um espetáculo luminoso, que chega aos sentidos por todas as direções, atravessando corpos, confundindo-os.

Observar alguém – que, havia pouco, se dissera incapaz de oscilar – escrever oscilações alucinantes do passado.

O procedimento da descrição, em sua estrutura, é metódico, lúcido. O tempo é linear, o espaço é delimitado, a cena começa na entrada e termina na saída do espetáculo, dentro do qual a luz de Lúcio se movimenta mais ou menos assim:

Mira a sala – elíptica, elevadíssima, rutilante, opulenta, fantástica, teatral –, Gervásio – hierático, belíssimo –, a americana – encantadora –, e se demora no tecido de sua túnica que, “impossível de descrever”, provoca uma onda de palavras: “fios metálicos de metais diversos”, “cintilação esbraseada”, “cores enclavinantes”, “ululantes”, “dimanantes”, “silvantes”, “astrais”, “reflexivas”, “loucas”. Chega, então, ao corpo através da roupa: “por entre as malhas do tecido, olhando bem, divisava-se a pele nua; o bico de um seio despontava numa agudeza áurea.”²⁹

²⁸ *Ibidem*, p. 242.

²⁹ *Ibidem*, p. 206.

Afasta-se, incide nos cabelos da estrangeira, desce aos seus braços, concede uma visão de corpo inteiro e, outra vez, uma visão fechada do colo. Interrompe-se ou é interrompida quando a artista se afasta para receber outros convidados.

Numa incidência mais difusa, faz notar que a sala enchera-se, enquanto Lúcio permanecia – e a leitora, com ele – contemplando um detalhe. Vemos, então, uma multidão indistinta e, em seguida, um a um, os elementos que a formam: mulheres – com seus “trajos audaciosos” – e rostos suspeitos sobre “as negras vestes masculinas de cerimônia”, as quais talvez sejam os únicos elementos uníssonos nessa festa diversa, alucinante e multicolorida.³⁰ O que, portanto, diferencia os homens entre si são seus rostos: russos, escandinavos, meridionais. Um chinês, um índio.

De longe, revela galerias, onde ocorrem jogos. Infiltra-se na multidão, vai à sala de jantar e retorna à primeira, que se transformou. A iluminação, “o mais alucinador”, é o que faz Lúcio declarar-se “impotente para descrever”.

Ao entrarmos novamente na grande sala – por mim, confesso, tive medo... recuei...

Todo cenário mudara – era como se fosse outro salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos* – não sei por que, me pareceu 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. Apenas, num esforço, poderei esboçar onde residia a sua singularidade, o seu quebranto:

Essa luz – evidentemente elétrica – vinha de uma infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias – mas, sobretudo, de ondas que projetores ocultos nas galerias golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão meteórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinado, se projetavam sobre paredes e colunas, se espalhavam sobre o ambiente da sala, apoteotizando-a.³¹

Ele o faz amontoando palavras: “infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias”. Torrentes luminosas que, orientadas a um ponto quimérico, convergindo em um turbilhão, em ricochete, projetavam-se nas superfícies, espalhando-se.³² A luz total era projeção da luz em outra luz.

Em disputa com outras, a luz do narrador procura os efeitos da iluminação por dentro dos corpos: pulmões, sangue e carne. E, em seguida, por fora deles: “rostos confundidos”, “gestos ansiosos”.³³

O som, diferentemente do início, quando uma orquestra oculta tocava valsas, agora é

³⁰ *Ibidem*. p. 207.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*. As citações deste parágrafo provêm da mesma página.

³³ *Ibidem*, p. 208.

composto por ritmos *desconhecidos*. A narração propõe uma melodia esguia, úmida, sutil, embora entrecortada por barulhos de cristais e espadas. Lendo, é preciso voltar alguns parágrafos para sobrepor os sons evocados na sequência como rubricas teatrais.

Ao fundo, abre-se o pano do teatro: vemos três dançarinas, suas roupas e, por fim, detalhes: no espaço entre a parte de cima e a de baixo dos trajes, há um cinto de carne nua, “onde se desenhavam flores simbólicas”.³⁴

O enquadramento abre, para acompanhar a dança: voltas, saltos, embaralhamento, mordidas – até que, analisando as sensações provocadas pelo que via, o narrador evoca a imagem de “um grande lago azul de água cristalina onde, numa noite de luar, elas se mergulhassem descalças e amorosas”.³⁵ Mais uma vez, a luz aponta para o palco: ilumina as dançarinas, uma a uma, dos cabelos às pernas. Seus movimentos se encaminham para um ápice e, “rasgados todos os véus”, emaranhadas, são escondidas pelo pano que encerra a cena.

Os quadros que seguem são resumidos pelo narrador: “visões luxuriosas de cores intensas”, “corpos nus amontoados” que, no entanto, não excitavam os corpos, mas as almas. Os quadros sensuais seriam apenas um instrumento de uma orquestra capaz de ampliar as almas, em vibração.³⁶

Então surge “a última visão”, que anula todas as outras.³⁷ Luzes mais densas jorram do alto, fazendo aparecer a “mulher fulva”, dançando.

Lúcio começa a escrevê-la pelo traje. Pergunta-se, então, como exprimir seus movimentos, respondendo com significantes que remetem à água: marulhar, ondear, álcool, difusão e névoa.

A americana deixa cair suas roupas, como fizeram as dançarinas que a antecederam, e, *serpenteante*, aproximando-se e sendo repelida pelo fogo, volta a se ocultar sob os véus, para mais uma vez desvendar-se. Emaranha-se, então, ao fogo e, “saciada após estranhas epilepsias”, salta na água, como um meteoro. O êxtase da artista é anterior à apoteose do espetáculo, a qual ocorre com a mistura do fogo – encarnado pela dançarina – com a água, que se torna vermelha e, então, dourada, tranquila e morta.

Duas linhas pontilhadas marcam o fim do espetáculo n’*A confissão*, a qual prossegue com o retorno à “luz normal”.

As reverberações da festa são suspendidas, como quem abafa, com as mãos, a vibração das cordas de um instrumento: “[...] nunca mais nos referimos à noite admirável.”³⁸

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, p. 209.

36 *Ibidem*.

37 “Porém nada valeu em face da última visão”. *Ibidem*, p. 210.

38 *Ibidem*, p. 212.

O narrador afirma, então, a insignificância dessa noite em relação ao acontecimento que seria, de fato, importante: o início da amizade com Ricardo. E, logo depois, faz esta reflexão:

Assim sucede com efeito. Referimos certos acontecimentos da nossa vida a outros mais fundamentais – e muitas vezes, em torno de um beijo, circula todo um mundo, toda uma humanidade.³⁹

Com esta frase, seria possível começar a pensar nas diferentes constelações que um detalhe poderia mobilizar.

Nesta, que começo a propor agora, destaco um ciclo, composto por cinco momentos: emergência, luz, suspensão, água e escafandro.

Encontro-os no mito de Narciso, no espetáculo da americana e no relato de Lúcio.

luz

emergência

suspensão

água

escafandro

Em “emergência”, rompendo dez anos de silêncio, Lúcio começa a escrever. A americana, rasgando o pano, surge no palco. Enquanto uma flor branca e amarela aparece onde já não se encontra o corpo de Narciso. Em “luz”, Narciso é arrebatado por sua imagem refletida na água. Lúcio circunda com palavras um momento luminoso. A americana cria um espetáculo de luzes, uma infinidade de globos, transparências e projeções. Em “suspensão”, como o pano que cai em meio ao espetáculo, a narrativa de Lúcio se interrompe com linhas pontilhadas, Narciso fica imóvel, incapaz de se mexer. Em “água”, a americana salta no lago, Narciso mergulha os braços em busca de sua imagem e Lúcio se move em meio a brumas, imaginando.

Com esses pontos, destacando passagens d’*A confissão de Lúcio* e do mito de Narciso, cada qual se expandindo em uma pequena rede de textos, não pretendo iluminar essas duas narrativas já bem conhecidas, mas desdobrar com elas a impressão inicial de que estaríamos diante de uma antiga “beleza recém-nascida”.

³⁹ *Ibidem*.

emergência

O primeiro momento do ciclo é emergência, a saída da água, o aparecimento na superfície. É um ponto escolhido ao acaso, por onde começo a distinguir narcisos. E começo, também por acaso, pela emergência da palavra que, ao menos pelo que indicam os documentos que se conservaram até hoje, nomeou um gênero de plantas *antes* do personagem mitológico.

No “Segundo Hino a Deméter”, de Homero, supostamente escrito por volta do século VII a.C., Perséfone é arrebatada por Hades enquanto colhia narcisos.⁴⁰ Pausânias, no século II d.C., argumentou que esse mito era muito anterior ao de Narciso e, por essa razão, descartou a ideia de que a flor teria recebido o nome do jovem.⁴¹

Também Stasinos, por volta dos séculos VIII e VII a.C., mencionou narcisos entre as flores de Chipre.⁴² Teofrasto, entre os anos 350 a.C. e 287 a.C., descreve a morfologia de narciso, comparando-a com a de outras plantas.⁴³ Uma passagem de Moschus (100 a.C.) alude a narcisos perfumados.⁴⁴

Ao contrário das plantas, o personagem mitológico Narciso só é encontrado numa literatura datada de vários séculos depois, no contexto da retomada latina dos mitos gregos por Ovídio, em 8 d.C. Entretanto, se não é possível atribuir ao poeta a criação de Narciso, tampouco podemos situá-lo como mero intérprete do mito.⁴⁵ Assim, o mito de Narciso emerge na tradição como um tema *recuperado* por Ovídio, cujos rastros anteriores, no entanto, não são claros:

Exceto uma estatueta isolada cuja identificação é bem provável, sem ser totalmente assegurada (voltaremos a ela, mais tarde) e possíveis cópias romanas de obras eventualmente mais antigas, não há a menor imagem desse herói na arte greco-romana antes da época do imperador Augusto, quando o mundo helênico deixou de ser independente (e por muito tempo ainda): então somente aparecem – e

40 HOMERO. Segundo Hino a Deméter. In: **Hinos homéricos**. Trad. Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

41 PAUSANIAS. **Description of Greece**. Trad. W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A. Cambridge, MA: Harvard University Press. Este livro está no acervo da *Perseus Digital Library*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0160>.

42 STASINOS. “Homeric: The Cypria (fragments)”. Trad. Hugh G. Evelyn-White. Internet Sacred Text Archive. Acesso em 23/05/2022.

43 TEOFRASTO. **História das plantas**. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva e Jorge Paiva. Coimbra: Annablume, 2014, p. 284.

44 MOSCHUS. (1919). “Εὐρώπη”. In: Edmonds, John Maxwell (ed.). **Moschus. The Greek Bucolic Poets**. London: William Heinemann. Acesso em 23/05/2022.

45 Na comparação entre os mitos que possuem registros anteriores e as versões escritas por Ovídio, é notável a intensa criação do autor, seja nas descrições das cenas, na caracterização dos personagens, nos privilégios a determinados temas. A respeito disso, conferir KNOEPFLER, Denis. **La patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l’histoire d’une cité grecque**. Paris: Odile Jacob, 2010.

em grande número, é verdade, notadamente em Pompeia – pinturas em murais representando o belo adolescente e também mosaicos, por vezes com o nome Narkis(s)os indicado com todas as letras, por exemplo em Antióquia da Síria, algumas estátuas e, sobretudo, uma abundante série de gemas, não desprovidas de interesse [...]. É também no começo da época imperial que o nome Narciso, sob sua forma grega (Narkissos) ou latina, *Narcissus*, torna-se um antropônimo em moda na sociedade greco-romana, usado, de início, certamente por escravos de origem oriental, além de gladiadores em diversos lugares do Império, homens libertos (um bom exemplo é fornecido pelo célebre conselheiro do imperador Cláudio, que Racine, depois de Tácito, immortalizou em *Britannicus*) e, depois, homens de nascimento livre (como aquele bispo de Jerusalém, por volta de 150-210, que se tornou São Narciso na religião católica). Por outro lado, não possuímos qualquer registro seguro do nome na onomástica grega anterior à conquista romana.⁴⁶

Mesmo levando em conta a ausência de representações plásticas de Narciso antes da conquista do mundo grego por Roma, certos estudos apontam para a possibilidade de que o mito seja uma criação fundamentalmente grega que haveria derivado na versão já bem elaborada que traz Ovídio. E a seguinte hipótese explicaria a escrita relativamente tardia do mito:

Tudo se passa como se o herói Narciso fosse ele mesmo uma criação muito recente, levando em conta sua ausência, não somente da arte grega propriamente dita, mas também – o que é mais surpreendente – de toda a literatura grega da época antiga. Em todo caso, a Epopeia, primeiro a de Homero e, em seguida, a de seus emuladores, depois o gênero dramático, tanto na época clássica quanto na helenística, o ignoram completamente (ao menos à primeira vista): deve-se dizer que essa personagem introvertida, pouco inclinada ao diálogo, que desdenha do amor recebido ao ponto do autismo, dificilmente teria sido feita para seduzir os poetas trágicos e seu público⁴⁷.

46 Tradução minha da seguinte passagem:

[...] exception faite d'une statuette isolée dont l'identification semble très probable sans être totalement assurée (on y reviendra le moment venu) et de possibles copies romaines d'œuvres éventuellement plus anciennes, il n'y a pas la moindre image de ce héros dans l'art gréco-romain avant l'époque de l'empereur Auguste, quand le monde hellénique a cessé (et même depuis assez longtemps déjà) d'être indépendant: alors seulement apparaissent – et en grand nombre il est vrai, notamment à Pompéi – des peintures murales représentant le bel adolescent et aussi des mosaïques, avec parfois le nom de *Narkis(s)os* indiqué en toutes lettres, par exemple à Antioche de Syrie, sans parler de quelques statues et surtout d'une assez abondante série de gemmes non dépourvues d'intérêt, comme il apparaîtra plus loin (chapitre V). C'est au début de l'époque impériale également que le nom de Narcisse, sous sa forme grecque Νάρκισσος (*Narkissos*) ou latine *Narcissus*, devient un anthroponyme à la mode dans la société gréco-romaine, porté d'abord sans doute par des esclaves d'origine orientale: ainsi des gladiateurs en divers lieux de l'Empire, des affranchis (un bon exemple en est fourni par le célèbre conseiller de l'empereur Claude, que Racine, après Tacite, a immortalisé dans *Britannicus*), puis des hommes de naissance libre (comme cet évêque de Jérusalem vers 150-210, devenu saint Narcisse dans la tradition catholique). On n'en connaît pas la moindre attestation, en revanche, dans l'onomastique grecque antérieure à la conquête romaine.

Ibidem, p. 30.

47 *Ibidem*, p. 31. Tradução minha da seguinte passagem:

O fato de Narciso reaparecer, depois de séculos, nas *Metamorfoses* de Ovídio remete a uma característica da planta de mesmo nome, cujo “bulbo fica dormente após a morte das folhas e do caule da flor e tem raízes contráteis que o puxam para baixo no solo. O caule e as folhas da flor se formam no bulbo, para emergir na estação seguinte.”⁴⁸.

Também como a planta, “frequentemente encontrada em solo úmido perto de uma lagoa” e que pende “de forma que a flor esteja virada para baixo”⁴⁹, o Narciso de Ovídio se estende à beira de uma fonte d’água, em um bosque úmido, onde a “toda volta brotava erva, que a água vizinha alimentava, e um bosque jamais deixaria o local aquecer com o sol”. Inclinado em direção à água, Narciso extasia-se com a sua própria imagem refletida: fica paralisado, como que afetado pelo veneno dos narcisos,⁵⁰ os quais foram usados “como estimulante e para induzir estados de transe e alucinações.”⁵¹. Quando, inconformado com seu amor impossível, ele se entrega à dor e se dissipa, sofre metamorfose: no lugar onde estaria seu corpo, encontra-se uma flor.

Note-se que estas semelhanças entre a personagem e o efeito narcótico da planta são assinaladas etimologicamente. A raiz grega *νάρκω* [nark-], que indica torpor, letargia, imobilidade ou paralisia, compõe as duas palavras: *νάρκισσος* – origem grega do termo latino *narcissus* – e *νάρκωση*, narcose.⁵²

Tout se passe donc comme si le héros Narcisse était lui-même une création fort récente, absent qu’il est non seulement de l’art grec proprement dit, mais aussi, chose plus étonnante, de toute la littérature grecque d’époque ancienne. En tout cas, l’épopée, celle d’Homère d’abord et celle de ses émules ensuite, puis le genre dramatique, à l’époque classique comme encore à l’époque hellénistique, l’ignorent complètement (au moins à première vue): il faut dire que ce personnage introverti, peu enclin à la conversation, dédaigneux jusqu’à l’autisme de l’amour qu’on lui porte, n’était guère fait pour séduire les poètes tragiques et leur public.

A emergência de Narciso, portanto, até onde se pôde acompanhá-la, ocorre em meio à retomada, por Ovídio, da epopéia tebana, da qual Édipo desaparece. Isso é curioso, pois, diferentemente de Narciso, Édipo participa das mais conhecidas obras da literatura grega. Sua história foi elaborada em Homero, na Teogonia de Hesíodo, e era, ainda, tema de um poema épico perdido, a Edipodia. Em Sófocles, é o protagonista de duas obras. Abunda também em documentos figurativos: Knoepfler indica registros de Édipo desde o século 6 a.C. Com isso em vista, Hilgo Gildenhard sugere que Ovídio teria feito uma substituição deliberada de Édipo por Narciso. Além disso, há outro um ponto no qual os mitos se tocam: Ovídio conta que o profeta Tirésias prediz longa vida a Narciso, desde que ele não se conheça – e, em Édipo Rei, a punição provém do caminho guiado pela máxima “conheça-te a ti mesmo”.

Cf. GILDENHARD, Hilgo; ZISSOS, Andrew. Ovid’s Narcissus (Met., 3, 339-510): Echoes of Oedipus, *American Journal of Philology*, 2000, p. 141-147.

48 *Ibidem*.

Uma reunião dessas referências à planta pode ser encontrada num arquivo sobre narciso, de uma enciclopédia botânica, disponível on-line: [https://stringfixer.com/pt/Narcissus_\(plant\)](https://stringfixer.com/pt/Narcissus_(plant)). Acesso 24/05/2022.

49 *Ibidem*.

50 “Todas as espécies de *Narcissus* contêm o veneno alcalóide licorino, principalmente no bulbo, mas também nas folhas”. NARCISO. Disponível em: [https://stringfixer.com/pt/Narcissus_\(plant\)](https://stringfixer.com/pt/Narcissus_(plant)). Acesso 24/05/2022.

51 CURTIS, Thomas. “Narcissus”. *London Encyclopaedia*, vol. 15. London. pp. 449–451.

52 NARCISO. In: COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, t. V, 1980. Shorter Oxford English Dictionary (6ª ed.). Reino Unido: Oxford

E, no século XIX, ambos voltam a emergir: Narciso sendo amplamente retomado nas artes⁵³, a narcose se desenvolvendo como a técnica que hoje chamamos anestesia.

A essa época, a principal substância utilizada com finalidade narcótica era o éter, mas o termo “eterização” se mostrou inadequado para dar a ideia geral do estado que criava⁵⁴. Assim, dois termos gregos foram introduzidos: a *narcose*, mais relacionada à imobilidade; e a *anestesia*, que apontava para a insensibilidade. O termo “anestesia” se consagrou para descrever o que se tornaria uma especialidade médica fundamental, enquanto caiu em desuso o termo “narcose” como técnica, designando, hoje, certos estados alterados⁵⁵.

A narcose, em todo caso, é ainda definida como a “redução reversível da excitabilidade dos neurônios causada pela ação de agentes químicos e físicos”⁵⁶. Tal reversibilidade, isto é, a possibilidade de se atingir o estado narcótico e retornar dele, exclui as transformações bioquímicas de longo termo como as causas da narcose. Além disso, o caráter variado das substâncias que a provocam exclui, por sua vez, a existência de um receptor único responsável por seu efeito⁵⁷.

O desenvolvimento da narcose – ou da anestesia – se deu de maneira empírica, quase como que a partir de uma descoberta acidental das reações dos nossos organismos a certas substâncias. Tal desenvolvimento, contudo, possibilitou o surgimento acelerado de novas

University Press. 2007. p. 3804. Acesso em 26/10/2021.

53 JOHANSSON, Niclas. **In memory of Narcissus: aspects of the late-modern subject in the narcissus theme 1890-1930**. Tese de doutorado. Uppsala universitet, 2012.

54 DUNCUM, B.M. **The Development of Anaesthesia**. London: Royal Society Medical Press, 1994.

55 Relacionados sobretudo à atmosfera. Ainda se chama narcose certo entorpecimento causado por um excesso de gás carbônico no sangue e o entorpecimento por nitrogênio, ou o “êxtase das profundidades”, que ocorre em mergulhadores:

Cerca de quatro quintos do ar são nitrogênio. Na pressão, ao nível do mar, o nitrogênio não tem qualquer efeito importante sobre a fisiologia do organismo, mas sob altas pressões, ele pode causar graus variados de narcose. Quando o mergulhador permanece nas profundezas do mar durante 1 hora ou mais e está respirando ar comprimido, a profundidade em que aparecem os primeiros sintomas de narcose é de cerca de 120 pés (36 metros). A esse nível, o mergulhador começa a exibir jovialidade e a perder muitos de seus cuidados. Entre 150 e 200 pés (45 a 60 metros), o mergulhador fica sonolento. Entre 200 e 250 pés (60 a 75 metros), sua força diminui consideravelmente e ele muitas vezes fica por demais desajeitado para executar o trabalho necessário. Além de 250 pés (75 metros, pressão de 8,5 atmosferas) o mergulhador geralmente fica quase inútil, como resultado da narcose por nitrogênio, se ele permanecer nas profundezas por demasiado tempo. A narcose por nitrogênio tem características semelhantes às da intoxicação alcoólica e, por essa razão, frequentemente foi chamada de “êxtase das profundidades”.

GUYTON & HALL. **Tratado de fisiologia médica**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 561.

Esse êxtase poderia ser pensado em relação ao mergulho de Narciso, uma saída de si e uma dissolução erótica.

56 NARCOSE. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/narcose/>. Acesso: 27/07/2021.

57 KOBLIN, Donald D.; EGER, Edmond I. Theories of Narcosis. **New England Journal of Medicine**, v. 301, n. 22, p. 1222-1224, 1979, p. 1222.

técnicas cirúrgicas. E, embora até hoje se ignore, em grande parte, seu mecanismo fisiológico, os efeitos e os modos de uso da anestesia estão amplamente descritos e são extremamente efetivos.⁵⁸

Em resumo, a narcose é uma alteração temporária e reversível da sensibilidade, causada pelo encontro do organismo com certas substâncias⁵⁹.

58 Sobre isso, considerando a eficácia da anestesia, indaga-se:

A anestesia geral se tornou tão segura desde sua introdução há 150 anos que o risco associado a ela se tornou quase imensuravelmente pequeno: menos de uma morte exclusivamente atribuível a anestesia ocorre em 200.000 procedimentos. Esse progresso foi alcançado na ausência de hipóteses amplamente aceitas para os mecanismos da anestesia geral. Será que importa se os mecanismos da anestesia são compreendidos?

Tradução minha da seguinte passagem:

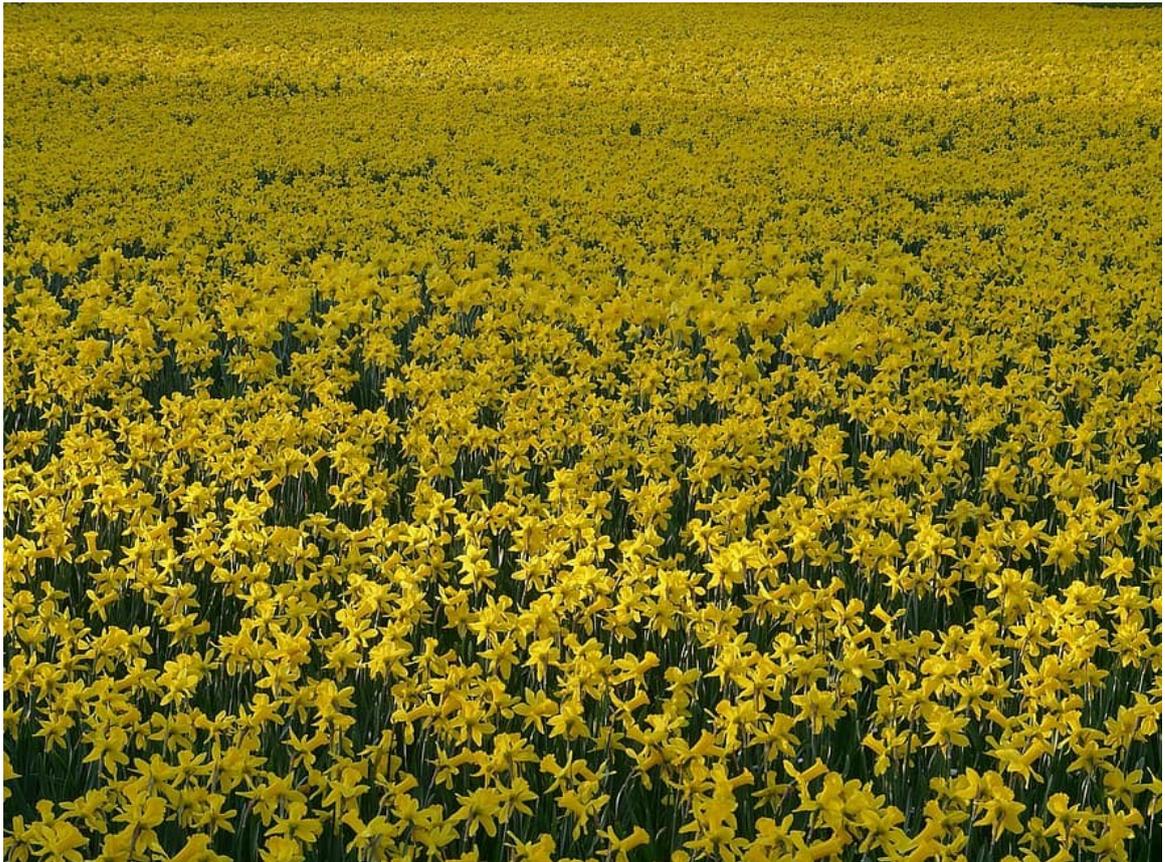
General anesthesia has become so safe since its introduction just over 150 years ago that the risk associated with it has become almost immeasurably small: less than one death solely attributable to anesthesia occurs per 200 000 procedures. This progress has been achieved in the absence of generally accepted hypotheses for the mechanisms of general anesthesia. Does it matter whether mechanisms of anesthesia are understood?

URBAN, B. H; BLECKWENN, M. Concepts and correlations relevant to general anesthesia. *In: British Journal of Anaesthesia*, 2002, p. 3.

59 ESTES, J. Worth. Studies of Narcosis by Charles Ernest Overton (1901) [review]. *In: Bulletin of the History of Medicine*. Vol. 66, n. 3. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 483-485.



(Campo de narcisos)



(Campo de narcisos)



(Campo de narcisos)⁶⁰

60 Campos de narcisos. Encontrei as fotografias neste banco de imagens: https://www.pikist.com/free-photo-imonu/pt.%20https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus_field_near_Keukenhof.jpg.

Aproximando narcisos e narcóticos, parece possível pensar naquilo que, n’*A confissão*, não é excepcional, mas partilhado. Algo de natureza individual, que se manifesta de maneira singular, mas é, paradoxalmente, contagioso: um contágio de ensimesmamento. Indivíduos ensimesmados que emergem, aglomerados, em determinada paisagem: um campo de narcisos.

Mas como se daria tal contágio?

Para pensá-lo, é preciso retornar à *confissão* e à cena do espetáculo.

Chegando à festa, os amigos encontram “a estrangeira”, que lhes pergunta sua opinião sobre a sala que, “com efeito, os arquitetos apenas há duas semanas a tinham dado por concluída. Aquela festa sumptuosa era a sua inauguração”. Após ouvir dos convidados seu “pasma” maravilhado, a anfitriã diz, sorrindo: “– Logo, é que eu desejo conhecer vosso juízo... *E, sobretudo, o que pensam das luzes...*”⁶¹.

As luzes, então, como que evocadas pela lembrança dessa fala, invadem a descrição que Lúcio faz da americana, na qual o olhar de Lúcio se demora, ou, quem sabe, o que demora é sua escrita, já que, como vimos, considera “impossível” descrever o que recorda.⁶² Emanando um “aroma denso a crime”, a americana se esquiva do narrador, para receber outros convidados.⁶³

Só quando a anfitriã se afasta – tal qual uma fonte de luz ofuscante – parece ser possível a Lúcio perceber outros elementos que o rodeavam e notar que a sala estava repleta de uma “multidão bizarrada e esquisita”, formada por

estranhas mulheres quase nuas nos seus trajes audaciosos de baile, e rostos suspeitos sobre as uníssonas e negras vestes masculinas de cerimônia. Havia russos hirsutos e fulvos, escandinavos suavemente louros, meridionais densos, crespos – e um chinês, um índio. Enfim, condensava-se ali bem o Paris cosmopolita – *rastaquòère* e genial.⁶⁴

Há dança e conversa, até que, à meia-noite, todos são conduzidos a outra sala, onde se daria a ceia. E, após uma interrupção, feita pelo narrador como quem faz cair pesadamente a cortina do teatro, com linhas pontilhadas,

“.....”,

retornam: “ao entrarmos novamente na grande sala – por mim, confesso, tive medo, recuei...”⁶⁵.

61 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 206.

62 *Ibidem*.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*, p. 207.

65 *Ibidem*.

Lúcio hesita diante do que vê: a sala recém-inaugurada estava como que nova, *de novo*: “Todo cenário mudara – era como se fosse outro o salão.”⁶⁶.

Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos* – não sei porquê, pareceu-me assim, bizarramente –, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios.⁶⁷

Caberia, a este ponto, destacar desta cena dois elementos, ambos notados, mais de uma vez, pelo narrador: a *multidão* e a *novidade*.

Os personagens estão envoltos numa estranha multidão, na qual condensa-se a cidade de Paris dos anos 1890. Este grupo passa por uma experiência nova, que, por sua vez, condensaria as ideias de sua criadora sobre voluptuosidade-arte.

Lembrando o que experienciou, Lúcio relata o que *todos* teriam sentido. Usa a primeira pessoa do plural para, incluindo-se nela, referir-se à multidão de convidados. E, depois de falar das luzes – de onde se projetam, para onde se orientam, como se movimentam –, chega à conclusão de que, embora “seguramente” o que se enxergava eram projeções de luz, “[...] a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz.” “Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo.”⁶⁸.

Há, então, duas impressões que se contradizem e que lembram os termos que Lúcio, antes, utilizara: “inteligível” e “vibrátil”. Pois Lúcio *sabe* que enxergava luz elétrica (“Essa luz – evidentemente elétrica – provinha de uma infinidade de globos [...]”⁶⁹), mas conclui, recordando-se – e só então utiliza a palavra “verdade” – que a sensação era outra. Diz, em seguida, que “não divaga”, apenas descreve uma “sensação real”.⁷⁰

Não obstante o que sabia, sentia que estava diante de *algo novo*: um fluido luminoso que impressionava não a vista, mas o tato, e que se podia, estranhamente, respirar.

A transformação da iluminação, modulada por ritmos desconhecidos, apresentava uma “nova aurora”. E, em meio a tal excesso, o pano de teatro abria-se em outro “cenário aureoreal”.⁷¹

Falando pelo coletivo no qual se mistura, Lúcio descreve a luz:

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

66 *Ibidem*.

67 *Ibidem*.

68 *Ibidem*, p. 208. Colchetes meus.

69 *Ibidem*, p. 207.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*, p. 208.

deixaríamos de ver. E, depois – eis o mais bizarro, o mais esplêndido – nós respirávamos o estranho fluido. Era certo, juntamente com o ar, com o perfume roxo do ar, sorvíamos essa luz que, num êxtase iriado, numa vertigem de ascensão – se nos engolfava pelos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro. Sim, essa luz mágica ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos... Debaixo dela, toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias!...⁷²

E, em seguida, diz:

E não foi só a nós, requintados de ultracivilização e arte, que o mistério rutilante fustigou. Pois em breve todos os espectadores evidenciavam, em rostos confundidos e gestos ansiosos, que um ruivo sortilégio os varara sob essa luz de além-Inferno, sob essa luz *sexualizada*.⁷³

A arte nova da americana não tem efeito diverso sobre aqueles que se formaram na civilização ou nas artes. Como um feitiço que se propaga no ar, numa atmosfera contagiosa, ela não distingue seus espectadores, mas confunde-os e estampa confusão em seus rostos.

*

Lúcio e Ricardo experimentavam o início de uma intimidade nova, que até então desconheciam (como dirá Lúcio depois, quando ele e Ricardo já tiverem se tornado “dois companheiros inseparáveis, amigos íntimos”: “pela primeira vez eu encontrara efectivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito”; “E com ele o mesmo acontecera – havia de mo contar mais tarde”⁷⁴).

A novidade que experimentaram com a multidão tinha a ver com a luz elétrica, ela própria uma novidade então: em 1881, havia ocorrido a primeira feira internacional da luz elétrica, em Paris, na qual uma das atrações, uma “grande novidade”, era um estande onde os visitantes podiam acender e apagar lâmpadas elétricas. E, no fim do ano em que inicia *A confissão*, 1895, aconteceria, também em Paris, a primeira apresentação pública de um filme.

Não há nenhuma menção ao cinema n’*A confissão*, nem mesmo quando a narrativa avança para o século XX. Ainda assim, os movimentos luminosos descritos por Lúcio, aparições e desapareções, vistos como uma novidade para a sensibilidade, fazem lembrar o conhecido ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, no qual articulam-se desdobramentos sensíveis e políticos das novas condições

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*.

74 *Ibidem*, p. 213.

colocadas pela técnica.⁷⁵ Voltando a esse texto, percebi que algumas considerações de Benjamin – sobretudo quando está pensando o cinema – poderiam suscitar questões relacionadas a Narciso.

Pensando as transformações trazidas pelo cinema – a arte que considera capaz de exercitar as pessoas em novas percepções –, Benjamin lê Pirandello⁷⁶, que comparara “a estranheza do intérprete cinematográfico diante da câmera àquela do indivíduo diante de sua aparição no espelho”. E, para além de notar a emergência da câmera de cinema como um objeto especular, o teatrólogo nota que o ator, através dessa representação ensimesmada, sentiria-se exilado, ao perder “sua realidade” na imagem:

Pirandello escreve: “O ator de cinema sente-se no exílio. Exilado não somente do palco, mas também da sua própria pessoa. Com um mal-estar indefinível, percebe o vazio inexplicável que surge da transformação do seu corpo em uma aparição fugidia, que se evapora; roubam sua realidade, sua vida, sua voz e os ruídos que produz enquanto se movimenta, transformando-os em uma imagem silenciosa que treme durante certo momento na tela e em seguida desaparece no silêncio. [...] A pequena máquina representará diante do público usando seus fragmentos, e ele próprio deverá se contentar em representar diante dela.”⁷⁷

Benjamin pondera que, independentemente da conotação predominantemente negativa que Pirandello confere a tal transformação, o alcance de sua percepção permanece. E, em uma das versões anteriores do ensaio⁷⁸, aponta para a possibilidade de que, no cinema, a autoalienação humana poderia ser aplicada criativamente, de maneira revolucionária⁷⁹.

Tal aplicação parece vinculada ao fato de que a autoalienação que já ocorria – a de um homem ensimesmado diante do espelho – transformou-se numa exposição paradoxalmente narcísica e coletiva, na medida em que a imagem especular é reproduzida em

75 BENJAMIN, Walter [et al.]. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; org. Tadeu Capistrano. Rio De Janeiro: Contraponto, 2012.

76 *Ibidem*, p. 20.

Em nota, Benjamin menciona o título do texto de Pirandello a que se refere: “On torne”.

77 *Ibidem*.

78 Citei algumas passagens de uma versão anterior do ensaio, traduzido, no Brasil, por Sergio Paulo Rouanet. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1)**. 7 ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

79 *Ibidem*, p. 180.

Na última versão do texto, Benjamin suprime um certo otimismo que manifestava na versão citada anteriormente. Diz ele: “Não negamos que o cinema atual, em certos casos, possa ir além dessa crítica [que visaria a revolucionar apenas as concepções tradicionais de arte], vindo a favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, especialmente das suas relações de propriedade. Mas não é esse o objeto do nosso estudo, nem tem sido desse tipo a maior parte da produção cinematográfica européia”.

No entanto, tal potência revolucionária é apontada por Benjamin como uma via, talvez, ainda não bem explorada, pois teria sido inibida pela exploração capitalista do cinema.

BENJAMIN, Walter [et al.]. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**, p. 22.

“um lugar onde ela possa ser vista pela massa.”⁸⁰ Desse modo, o ator cinematográfico, que representa a si mesmo, abre ao público, não apenas a possibilidade de nele se espelhar, como também, e sobretudo, a partir de seu exemplo, representar a si mesmo:

O ator cinematográfico típico representa só a si mesmo. Nisso, essa arte é antítese da pantomima. Essa circunstância limita seu campo de ação no palco, mas o amplia extraordinariamente no cinema. Pois o astro de cinema impressiona seu público sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de fazer cinema. A ideia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração sobre o homem moderno.⁸¹

Haveria, ainda, outro aspecto potencialmente revolucionário da autoalienação, ligado à possibilidade de controle da representação do ator pela massa. Benjamin ressalva, contudo, que tal potência será inibida enquanto o cinema for explorado pelo capitalismo:

Ele sabe, quando está diante da câmera, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade. Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar que o cinema se liberte de sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico terá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias iminentes a esse controle.⁸²

Ainda pensando a recepção das imagens cinematográficas pela massa, Benjamin diz:

Os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado.⁸³

A partir dessa observação de Benjamin, a respeito de uma percepção individual que se torna coletiva, caberia pensar como uma experiência narcísica, para além de ser observada como espetáculo por milhões, pode se tornar uma narcose *compartilhada*⁸⁴. Em sentido

80 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, *In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 180.

81 *Ibidem*, p. 182.

82 *Ibidem*, p. 180.

83 *Ibidem*, p. 190.

84 Benjamin diz:

“A história de todas as formas de arte conhece períodos críticos nos quais elas buscam produzir efeitos que só serão obtidos facilmente em uma nova etapa técnica, ou seja, com novas formas artísticas. As extravagâncias e exageros que aparecem nos chamados períodos de decadência decorrem, na verdade, do seu núcleo de energias historicamente mais rico”. Exemplo disso seria o dadaísmo, que tentou produzir efeitos os quais, mais tarde, foram buscados pelo público no cinema. Nesse sentido, Benjamin contrapõe um recolhimento decadentista – não social – à distração social. Como o cinema fez depois, o dadaísmo teria produzido “um projétil capaz de atingir o espectador”, uma arte de “qualidade tátil”.

análogo, Benjamin compara o cinema tanto a uma experiência individual quanto a um movimento histórico, que reverbera coletivamente:

O cinema é a forma de arte que corresponde aos grandes perigos existenciais com que se defrontam os homens contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação dos indivíduos aos perigos crescentes. O filme corresponde a mudanças profundas no aparato receptivo, como as mudanças vivenciadas no plano privado por todo pedestre no meio do tráfego de uma grande cidade ou, na dimensão histórica, por todos os cidadãos contemporâneos.⁸⁵

Susan Buck-Morss, ao reconsiderar o ensaio de Benjamin⁸⁶, destaca o alerta que soa em sua última versão, de que a estetização da política culminaria em guerra. A autora nota que, nos últimos vinte anos (que correspondem ao período de 1970 a 1990), a política como espetáculo – e como espetáculo da guerra – difundiu-se amplamente na televisão. Tal espetacularização da política já era ligada, por Benjamin, à alienação sensorial manejada pelo fascismo.

Pensando nisso, ela se pergunta:

A resposta comunista a essa crise é “politizar a arte”, o que implica... o quê? Com certeza, Benjamin deve querer dizer mais do que meramente fazer da cultura um veículo da propaganda comunista. Ele exige da arte uma tarefa muito mais difícil: *desfazer* a alienação do sensorio corporal, *restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas *perpassando-as*.⁸⁷

BENJAMIN, Walter [et al.]. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Em: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**, p. 28.

Em nota, Benjamin observa que o arquétipo teológico de tal recolhimento decadentista seria “a consciência de estar a sós com Deus”, algo que poderia ser aproximado à leitura romântica do mito de Narciso, que considera ideal o estado de egocentrismo completo, comparável, ao mesmo tempo, a uma planta e a Deus: “Narcissus’ self-absorbed state is here seen as an ideal one. The complete focus on the real self is regarded as a perfect state, where man is as similar as possible both to a plant and to God.”

Segundo Johansson, exemplos de tal estado narcísico, comparável ao do poeta romântico, poderiam ser lidos em poemas de Schlegel, como “An die Rhapsodin” (1788) e “Narcissus” (1800) e, de modo mais desenvolvido, no romance Lucinde (1799).

JOHANSSON, Niclas. **In memory of Narcissus: aspects of the late-modern subject in the narcissus theme 1890-1930**. Tese de doutorado. Uppsala universitet, 2012, p. 18.

85 Esta passagem, que compunha o corpo do texto na outra versão a que tive acesso, encontra-se em nota na última versão.

BENJAMIN, Walter [et al.]. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**, p. 39. Nota 29.

86 BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin.” Trad. Vera Ribeiro. Em: BENJAMIN, Walter [et al.]. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Org. Tadeu Capistrano. Rio De Janeiro: Contraponto, 2012.

87 *Ibidem*, p. 156.

Esta exigência atravessa este trabalho como um todo, na medida em que *A confissão de Lúcio* mostra tensões entre técnica, arte, espetáculo, razão discursiva, vida social organizada pelo capitalismo e impulsos viscerais. A narrativa gira em torno de uma inadequação a um ambiente de estímulos excessivos, inclusive advindos das imagens técnicas. Em certo sentido, é uma procura por modos possíveis de sobreviver em meio a e por meio da técnica, como a escrita.

Em seguida, Buck-Morss descreve, brevemente, a “acidentada carreira” do termo “estética”, que, no século XVIII, com Baumgarten, tornou-se um campo distinto de conhecimento, mas teria sido reconhecido com ressalvas, por estar como que contaminado com o “sensorial, o heterônomo, o fictício⁸⁸”. O terreno que embasaria a deriva da “estética” seria o tema da autogeração, considerado por Buck-Morss um dos mitos mais persistentes da história da modernidade. A partir desse mito, o pensamento masculino moderno buscaria, sobretudo, produzir a si próprio – “homo autotelus” –:

O que parece fascinar o “homem” moderno nesse mito é a ilusão narcisista de controle total. O fato de se poder *imaginar* algo que não é extrapolado-se na fantasia de que é possível (re)criar o mundo de acordo com um plano.⁸⁹

Este pensamento moderno teria recusado o corpo, justamente porque nele estaria a abertura ao outro (e, sobretudo, à outra), aos sentidos e à consequente falta de controle e de auto-suficiência. Parece, portanto, que, quando fala em narcisismo, Buck-morss remete à *recusa do corpo*, ao amor auto-referente ou à incapacidade de considerar o outro. Para tal narcisista, o corpo feminino representaria um grande perigo.⁹⁰

É, no entanto, possível seguir com Buck-Morss, apontando, no seu ensaio, questões *narcísicas* que não partilham, necessariamente, do *narcisismo* do qual ela se afasta.

A autora compara duas percepções em relação à guerra. A primeira é a de Hegel, que, ouvindo os canhões das tropas de Napoleão, os percebe como “a realização inconsciente da

88 *Ibidem*, p. 159.

Ao fim da deriva, ela cita Fredric Jameson, quando este diz que, mais tarde, em Habermas, a estética teria se tornado um espaço de destino para o que quer que seja vago, irracional – de modo que, assim, tais impulsos possam ser monitorados ou mesmo controlados. O texto citado por ela se chama “Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic”.

Ibidem.

89 *Ibidem*.

Tal “plano”, como sugere Buck-Morss, poderia ser pensado junto ao pensamento político ocidental, quando este descreve o surgimento da pólis: “O nascimento da pólis é atribuído, precisamente, à assombrosa ideia de que o homem é capaz de produzir a si mesmo ex nihilo. A pólis torna-se um artefato do “homem” em que ele pode gerar, como uma realidade material, sua própria essência superior”.

Ibidem, nota 19, p. 196.

90 Buck-Morss diz:

“A atual consciência feminista no campo do saber revelou a que ponto esse constructo mítico pode ser temeroso do poder biológico das mulheres. O ser verdadeiramente autogerado é inteiramente autônomo. Se é que tem corpo, este deve ser impermeável aos sentidos e, por conseguinte, protegido do controle externo. Sua potência encontra-se em sua falta de resposta corporal”.

Pensando em Kant, diz ainda que o homoerotismo talvez seja “ainda mais ameaçador à psique modernista emergente do que a sexualidade reprodutiva das mulheres”, na medida em que torna o homem passivo, colocando em jogo sua autonomia.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”, pp. 160 -161.

razão”. A segunda é a de um médico que trabalhou durante a guerra. Apesar de achar que, partilhando um certo “sentimento universal”, deveria sentir de outro modo, ele conta que o que ficou gravado em sua memória são os choques da guerra. As descrições dos choques, indicados pelo médico como um “excesso”, remetem diretamente ao corpo: são os sons e os cheiros do sofrimento humano. Buck-Morss coloca lado a lado essas percepções para argumentar que estava em jogo um excesso

de acuidade perceptiva, de uma consciência material que escapava ao controle da vontade ou da inteligência conscientes. Não era uma categoria psicológica de solidariedade ou compaixão, de compreensão do ponto de vista do outro pela perspectiva do significado intencional, mas, antes, uma categoria fisiológica – uma mimese sensorial, uma reação do sistema nervoso a estímulos externos que era “excessiva”, porque o que ele estava aprendendo era *involuntário*, no sentido de resistir à compreensão intelectual.⁹¹

Mas de que modo a sociedade amorteceu esses choques aos quais não podia, ainda, atribuir sentido? Segundo Buck-Morss, através do entorpecimento, como na narcose. Tal passagem – da *aisthesis* à anestesia – foi administrada tecnicamente no fim do século XIX:

Às formas narcóticas já existentes no Iluminismo – café, tabaco, chá e bebidas alcoólicas – acrescentou-se um vasto arsenal de drogas e práticas terapêuticas, desde o ópio, o éter e a cocaína até a hipnose, a hidroterapia e o choque elétrico.

Técnicas anestésicas eram receitadas por médicos contra a doença chamada “neurastenia”, identificada em 1869 como um constructo patológico. Chama atenção, nas descrições oitocentistas dos efeitos da neurastenia, a desintegração da capacidade de vivenciar – precisamente como na descrição benjaminiana do choque. As metáforas dominantes em relação à doença são reflexos disso: nervos “em frangalhos”, “colapso” nervoso, “despedaçar-se”, “fragmentação” da psique.⁹²

Lúcio, reproduzindo confissões de outros, descreve experiências como essas. Gervásio (aquele que “despedaçou-se”) era “disperso”, “quebradiço”, “fragmentado”. Ricardo também sente dores espirituais, exaustão do espírito e sensações táteis na alma:

– O meu sofrimento moral, ainda que sem razões, tem aumentado tanto, tanto, estes últimos dias, que eu hoje sinto a minha alma fisicamente. Ah! é horrível! *A minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra.* As dores morais transformaram-se-me em verdadeiras dores físicas, em dores horríveis, que eu sinto materialmente – *não no meu corpo, mas no meu espírito.*⁹³

A narcose mais amplamente abordada n’ *A confissão de Lúcio*, porém, não se dá pela técnica médica, mas por outra, a qual Buck-Morss nomeia “fantasmagoria”:

91 *Ibidem*, p. 167.

92 *Ibidem*, p. 170.

93 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 217.

[...] A partir do século XIX, a própria realidade foi transformada em narcótico.

A palavra-chave desse fenômeno é fantasmagoria. O termo originou-se na Inglaterra, em 1802, como nome de uma exibição de ilusões de óptica produzidas por lanternas mágicas. Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos, mediante a manipulação técnica. À medida que as novas tecnologias se multiplicaram no século XIX, o mesmo se deu com o potencial dos efeitos fantasmagóricos.⁹⁴

É a partir dessas cenas, propriamente artísticas, que a ensaísta pensa a criação de um estado anestético coletivo:

As fantasmagorias são uma tecnoestética. As percepções que fornecem são bastante “reais” – o seu impacto nos sentidos e nervos é ainda “natural”, do ponto de vista neurofísico. Mas sua função social é compensatória em cada um desses casos. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético pelo controle dos estímulos ambientais. Surte o efeito de anestésiar o organismo, não pelo entorpecimento, mas por uma inundação dos sentidos. Esses sensoriais simulados alteram a consciência, tal como faz a droga, porém o fazem mediante a distração sensorial, em vez da alteração química, e – o que é o mais significativo – seus efeitos são experimentados na coletividade, não individualmente. Todos vêm o mesmo mundo alterado, vivenciam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário do que acontece com as drogas, a fantasmagoria assume a posição de uma realidade objetiva.⁹⁵

O ambiente total descrito por Buck-Morss lembra a cena do espetáculo, n’*A confissão*. Analogamente à “inundação de sentidos” notada pela ensaísta, Lúcio conta que “*escoava-se por [eles] uma impressão de excesso*”⁹⁶. Aliás, o espetáculo da americana se assemelha também à descrição, feita por Buck-Morss, do projeto artístico de Wagner:

A tentativa artística mais monumental de criar um ambiente total foi a concepção do drama musical de Richard Wagner como uma Gesamtkunstwerk [obra de arte total], na qual a poesia, a música e o teatro se combinavam para criar, como escreveu Adorno, uma “infusão inebriante” (que supera o desenvolvimento desigual dos sentidos e os reúne). O drama musical wagneriano inunda os sentidos e os funde numa “fantasmagoria consoladora”, num “convite permanente à embriaguez, como uma forma de regressão oceânica”.⁹⁷

94 BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin.” p. 173.

95 *Ibidem*, p. 174.

96 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 209. Colchete meu.

97 Nesta passagem, Buck-Morss cita Adorno, em sua obra sobre Wagner: *In Search of Wagner*. O filósofo critica a tentativa de produzir uma “metafísica totalizante, por meio de todos os recursos tecnológicos disponíveis”, pois, para ele, a obra de Wagner teria ocultado as condições sociais, substituído o protesto pela unidade e, ao fim, *negado a vida*. Diz ele: “Em vez da lógica musical interna, a ópera wagneriana evoca uma ‘unidade estilística’ que oprime por não parar para respirar”. BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”, pp. 176 177. Em contraponto, Buck-Morss aponta o elogio benjaminiano a Baudelaire que, contemporaneamente a Wagner e a Marx, teria sido “capaz de registrar, em sua poesia, precisamente a sensualidade fragmentada e irritante, até dolorosa, da experiência moderna, de um modo que perfurava o véu

Lúcio, mais tarde, falará do espetáculo como capaz de proporcionar uma “sensação total”, onde “todos os elementos” teriam se fundido num “conjunto admirável”, capaz de proporcionar uma experiência compartilhada:

Entanto os delírios que as almas nos fremiam, não os provocavam unicamente as visões lascivas. De maneira alguma. O que oscilávamos, provinhamos de uma sensação total idêntica à que experimentamos ouvindo uma partitura sublime executada por uma orquestra de mestres. E os outros: as luzes, os perfumes, as cores... Sim, todos esses elementos se fundiam num conjunto admirável que, ampliando-a, nos penetrava a alma, e que só nossa alma sentia em febre de longe, em vibração de abismos. Éramos todos alma. *Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnis.*⁹⁸

O pensamento decorrente disso, contudo, toma caminhos diferentes. Buck-Morss está interessada num certo controle social trazido pelo ofuscamento anestético.

Sublinho, brevemente, de que maneira pensou esse controle. Ela lembra que Marx, no mesmo período em que surgiam as fantasmagorias tecnoestéticas, mostrou que uma fantasmagoria da mercadoria escondia o modo como ela era produzida, ou seja, anestesiava a percepção do trabalho. Assim, uma sociedade profundamente fragmentada – em que a divisão do trabalho se intensificava nas fábricas – teria no espetáculo uma infusão intoxicante, da mistura e da completude⁹⁹.

O efeito anestético dessas técnicas – seja na medicina, através de substâncias narcóticas; seja nas artes, através do entorpecimento pelo excesso de estímulos – traria uma possibilidade inédita de percepção e de espetáculo.

Buck-Morss, pensando na relação entre anestesia e espetáculo, lembra as cirurgias assistidas, amplamente executadas no período em questão. Nota que, nelas, haveria uma separação da percepção em agente (cirurgião), objeto (paciente anestesiado) e observador (estudantes de medicina e curiosos que faziam parte da plateia).

Com esta cena em mente, seria possível voltar ao texto de Benjamin e pensar a aproximação, feita por ele, entre o cineasta e o cirurgião. O que o preocupava, na manipulação cirúrgica da realidade, é o papel duplo que o fascismo dá à massa: objeto e observador, destruído e plateia do espetáculo da própria destruição, como ele prenuncia para concluir o ensaio. Nessa passagem, Benjamin alerta para meios pelos quais o fascismo se apropria da técnica cinematográfica para “estetizar a política”. Entretanto, ele não recusa a potência

fantasmagórico”. *Ibidem*, nota 98, p. 202.

98 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 210.

99 BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”, p. 178.

revolucionária dessas possibilidades de visão fornecidas pelo cinema – de observar-se e observar-se, inclusive, em imagens de destruição –. Está em jogo, na exigência que ele resume como “politizar a arte”, procurar produzir imagens e leituras que possibilitem à massa tanto um aprendizado em relação à vida num ambiente de superestimulação quanto a retomada de sua potência de transformação desse mesmo ambiente, ou seja, de atuação política nele.

No fim do ensaio, Buck-Morss retorna ao motivo do narcisismo. Ela nota, de passagem, a origem comum das palavras “Narciso” e “narcótico” e reconhece a especificidade histórica do tema, lendo em Lacan a emergência narcísica como experiência de desreconhecimento¹⁰⁰. Cabe lembrar que Freud publicou “Introdução ao Narcisismo” um ano após a publicação d’*A confissão de Lúcio*. No estudo, ao qual logo voltarei mais detidamente, Freud define *narcisismo* como uma alocação da libido, própria ao desenvolvimento infantil, a qual só se converte em problema quando prolongada indefinidamente na vida adulta, tornando-se, nesse caso, uma perversão¹⁰¹. Narciso, ali, relaciona-se à saída da continuidade em direção às primeiras experiências imagéticas, momento que remete à percepção pré-linguística ou selvagem descrita por Buck-Morss, logo no início de seu ensaio, junto à retomada da etimologia de *aisthesis*, que seria

uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato – de todo o sensorio corporal. Os terminais de todos esses sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca e algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira mediadora entre o interno e o externo. Esse aparato físico-cognitivo, com seus sensores qualitativamente autônomos e não intercambiáveis (os ouvidos não podem sentir cheiros, a boca não pode ver), fica “na frente” da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado. É claro que todos os sentidos podem ser aculturados – essa é a ideia do interesse filosófico pela “estética” na era moderna –. Contudo, por mais rigorosamente que se treinem os sentidos (como sensibilidade moral, refinamento do “gosto”, sensibilidade às normas culturais da beleza), tudo isso vem *a posteriori*. Os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural.¹⁰²

Tal percepção selvagem, rechaçada pelo ideal moderno-iluminista, retornaria,

100 Ela nota, nesse contexto, a contribuição de Hal Foster, que relacionou a experiência especular – em contraponto ao corpo despedaçado [*corps morcelé*] – ao fascismo, indicando ligações entre Lacan e artistas surrealistas que trabalharam, tematicamente, com corpos despedaçados. Buck-Morss refere-se, ainda, ao comentário de Lacan sobre a “especificidade histórica das desordens narcisistas”, lembrando que o estudo de Freud sobre o tema foi publicado em 1914.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin.” p. 189.

101 FREUD, Sigmund. Freud [1914-1916]. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

102 BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin.” p. 158.

estimulada pelos choques técnicos, e poderia ser pensada como constitutiva de uma experiência *narcísica*, sem ser forçosamente *narcisista* (no sentido patológico em que Freud entende essa forma de “alocação da libido” na vida adulta).

Aliás, o Narciso de Ovídio jamais se torna adulto. Jamais havia sido tocado quando é arrebatado pela imagem numa fonte também intocada:

De fato, quando fez dezesseis anos, o filho do Cefiso
tanto poderia parecer um menino como um jovem adolescente.¹⁰³
[...]
Mas (tão insensível era a soberba naquela beleza tão terna)
jamais rapazes alguns, raparigas algumas o tocaram jamais.¹⁰⁴
[...]
Havia uma fonte límpida, argêntea de reluzentes remoinhos,
que nem pastores nem cabritas pastando no monte, ou outro
gado, tinham, alguma vez, tocado, que jamais pássaro algum
tinha turvado, ou animal bravio, ou ramo caído de árvore.¹⁰⁵

Quando entra em contato com a imagem, fica paralisado – estupefato, hipnotizado, em narcose – e o que chega aos seus sentidos tem menos a ver com conhecimento do que com um profundo *não saber* extático, patético em vez de patológico:

Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer,
o olhar fixo, qual estátua esculpida em mármore de Paros.¹⁰⁶
[...]
Sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia;
e, ao desejar, é o desejado, e junto incendeia e arde de amor.¹⁰⁷

Seria possível pensar que novas técnicas de produção imagética tenham gerado um retorno coletivo a tal percepção selvagem? Um encantamento narcísico, narcótico, mas não anestético? Um estado alterado que, tanto quanto à experiência da criança, remete também à do convalescente¹⁰⁸? E que pode ser acessado e cessado em diferentes momentos?

103 OVÍDIO. **Metamorfoses**. Versos 351-352. 2017, p. 94.

104 *Ibidem*. Versos 354-355.

105 *Ibidem*, p. 96. Versos 406-407.

106 *Ibidem*. Versos 418-419.

107 *Ibidem*. Versos 425-426.

108 Baudelaire, em “O Pintor da vida moderna”, aproxima a criança do convalescente:

Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos posteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem

Se for assim, retornar às impressões infantis seria um exercício estético, como observado por outro narrador artista de Sá-Carneiro, no conto “A grande sombra”:

Comecei então passando as noites, antes de adormecer, largas horas nesse sótão que, mais do que nunca, se me vovera um mundo bizarro, desconhecido, alucinante. E criava nele, em verdade criava, toda uma vida... Fantasiava-lhe – sim – os seus bosques, os seus rios e pontes, as suas montanhas, os seus oceanos, as suas povoações, os seus habitantes... As florestas, via-as de algodão em rama, policromas, com lantejoulas, como os brinquedos de Árvore do Natal; seriam de água as montanhas; os rios de pedras preciosas, e, sobre eles, em arcos de luar, grandes pontes de estrelas. A humanidade que habitaria o meu país, suscitava-a de anões disformes, anafados, picarescos, mas de olhos cor de violeta – e sugeria lá também toda uma fauna de animais estrambóticos, inexprimíveis: pássaros sem cabeça, coelhos com asas, peixes de juba, borboletas que fossem flores, nascessem da terra... O rei desta nação, não sei porquê, parecia-me, acreditava seguramente, que era uma grande formiga multicolor – e ratos dourados com asas de prata os fidalgos da sua corte. Só o povo, homúnculos ridículos...

De resto, todo este mundo da minha imaginação infantil me pululava dentro do sótão num conjunto misterioso – indistinto, difuso, entrecruzado, impossível de destrinçar: era mar onde era também cidade; havia palácios reais ao mesmo tempo florestas. Coisa mais caprichosa: nesse mundo tudo existia variegado mas, simultaneamente, tudo era cinzento! Sim, eu via as árvores de algodão em rama, umas brancas, outras roxas ou azuis, escarlates ou cor de laranja – e os olhos violeta dos anões, os vassalos ratos dourados, el-rei a grande formiga multicolor – e rios arco-íris de jóias; montanhas cristalinas, aniladas. Entretanto, surgindo-me tudo assim, numa infinidade de tons, eu não podia deixar de o ver também uniformemente a gris!...¹⁰⁹

O estado narcótico é, como já foi dito, reversível e temporário. Pensando a história como um organismo, seria possível notá-la acessando, vez ou outra, estados semelhantes, cujos registros permanecem abertos à leitura.

Giorgio Agamben, para pensar o fantasma na cultura ocidental, debruçou-se sobre a emergência de Narciso na poesia de amor medieval que, segundo ele, teria algo a ensinar aos modernos:

Nós, modernos, talvez pelo hábito de ressaltarmos o aspecto racional e abstrato dos processos cognoscitivos, há bom tempo deixamos de nos maravilhar com o misterioso poder da imagem interior desse inquieto povo de “mestiços” (conforme o chamará Freud) que anima os nossos sonhos e domina a nossa vigília talvez mais do que estejamos dispostos a admitir¹¹⁰.

alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

109 SÁ-CARNEIRO, Mário de. “A grande sombra”. In: **Céu em fogo**. Lisboa: Relógio D’água, 2016, pp. 13-14.

110 AGAMBEN, Giorgio. “Eros ao espelho”. In: **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 138.

Aqui, talvez fosse possível interpretar a modernidade como o adulto – racional e abstrato – que destrói o maravilhamento que, quando criança, experimentava diante da imagem.

Com a emergência das luzes elétricas na modernidade – emergência num sentido amplo, que incluía, também, o próprio impulso de criá-las e manipulá-las –, parecem ter surgido diferentes narcisos, experimentando narcoses encantadas ou desencantadas: lidando, de maneira estética ou anestésica, com o excesso de sentidos.

Com eles, observa-se também a emergência de um mundo cujas “leis da natureza e da sociedade foram revogadas”, no momento em que Narciso – ou qualquer criança –, ao menos para si, “é centro e âmago da Criação¹¹¹”. Tal momento é uma fase provisória, da qual, segundo Freud, precisaríamos mover-nos para não repousar numa anestesia prolongada, num estancamento de energia.

É por esse caminho, destacando esses aspectos – movimento, criação e, como veremos, substituições –, que leio, a seguir, alguns pontos do estudo de Freud sobre Narcisismo.

O texto, publicado em 1914, começa por pontuar usos anteriores do termo *narcisismo*. O primeiro a usá-lo teria sido Nacke, em 1899, referindo-se a uma perversão: tratar o próprio corpo como objeto sexual, absorvendo com isso toda a energia libidínica. Sadger teria reconhecido, em outros casos, características isoladas da conduta narcísica.

Freud apresenta outra ideia, na forma de uma conjectura: sugere que o narcisismo, enquanto uma singular alocação da libido, seria um componente do desenvolvimento sexual de todas as pessoas: “Nesse sentido, o narcisismo não seria uma perversão, mas o complemento libidínico do egoísmo do instinto de autoconservação, do qual atribuímos uma porção a cada ser vivo.”¹¹²

Como Freud relata, a introdução do conceito de *narcisismo* é uma extensão da teoria da libido, extensão esta justificada por alguns motivos mencionados por ele de passagem:

Primeiro, ela resultaria da tentativa de compreensão da *esquizofrenia*, a qual se caracteriza pelo abandono do interesse pelo mundo externo, e o deslocamento da libido em direção ao Eu.

Surge a pergunta: qual o destino da libido retirada dos objetos na esquizofrenia? A megalomania própria desses estados aponta-nos aqui o caminho.

111 FREUD, Sigmund. “Introdução ao Narcisismo”, p. 25.

112 *Ibidem*, p. 10.

Ela se originou provavelmente à custa da libido objetal. A libido retirada do mundo externo foi dirigida ao Eu, de modo a surgir uma conduta que podemos chamar de narcisismo. No entanto, a megalomania mesma não é uma criação nova, e sim, como sabemos, a ampliação e o explicitamento de um estado que já havia existido antes. Isso nos leva a apreender o narcisismo que surge por retração dos investimentos objetais como secundário, edificado sobre um narcisismo primário que foi obscurecido por influências várias.¹¹³

Em seguida, Freud aponta que observações sobre a psique das crianças e dos “povos primitivos” – nos quais haveria, em comum, a “superestimação do poder de seus desejos e atos psíquicos, a ‘onipotência de seus pensamentos’, uma crença na força mágica das palavras [...]” – levaram à ideia de

um originário investimento libidinal do Eu, de que algo é depois cedido aos objetos, mas que persiste fundamentalmente, relacionando-se aos investimentos de objeto como o corpo de uma ameba aos pseudópodes que dele avançam.¹¹⁴

Como vias de acesso para o estudo do narcisismo, Freud menciona as doenças orgânicas e a hipocondria, pois, na presença da dor ou das “más sensações”, a libido seria retirada dos objetos exteriores e direcionada ao “Eu”, sendo enviada de volta para fora depois da cura¹¹⁵. Ou seja, tanto as doenças orgânicas, nas quais há mudanças demonstráveis que justificam as “más sensações”, quanto os casos de hipocondria são lidos por Freud pela perspectiva de uma mudança na *distribuição da libido*.

Buscando um fundamento orgânico para a dor hipocondríaca, ele recorre a um “modelo conhecido”: o órgão sexual em estado de excitação, “dolorosamente sensível, de algum modo alterado, e todavia não doente no sentido habitual.”¹¹⁶ .E, a este ponto, entra sua consideração sobre a “erogenidade”, na qual está em jogo a substituição: “outras áreas do corpo – as zonas *erógenas* – podem agir como substitutas dos genitais e comportar-se de maneira análoga a eles”¹¹⁷. E então arrisca um passo a mais:

Podemos nos decidir a ver na erogenidade uma característica geral de todos os órgãos, o que nos permitiria então falar do seu aumento ou decréscimo numa determinada área do corpo. Para cada alteração dessas na erogenidade dos órgãos poderia haver uma alteração paralela no investimento libidinal do Eu. Em tais fatores deveríamos procurar o que se acha na base da hipocondria e o que pode ter, na distribuição da libido, o mesmo efeito que a doença material dos órgãos.¹¹⁸

113 *Ibidem*, p. 11.

114 *Ibidem*, p. 12.

115 *Ibidem*, p. 17.

116 *Ibidem*, p. 19.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

O que importa destacar é que Freud está descrevendo uma economia da energia psíquica, com a qual se explicaria as sensações de prazer e de dor, decorrentes da distribuição dessa energia. Ele diz:

Quero me contentar com a resposta de que o desprazer em geral é expressão de uma tensão mais elevada, de que portanto é uma quantidade do suceder material que aqui, como em outros lugares, se transforma na qualidade psíquica do desprazer; para o desenvolvimento do desprazer pode não ser então decisiva a grandeza absoluta do evento material, mas uma determinada função dessa grandeza absoluta.¹¹⁹

Daí decorre a pergunta: por que, afinal é necessário interromper o narcisismo (enquanto represamento da energia no Eu)? “De onde vem mesmo a necessidade que tem a psique de ultrapassar as fronteiras do narcisismo e pôr a libido em objetos?”¹²⁰

Freud responde que, até certa medida, o investimento da libido no Eu “protege contra o adoecimento”, mas afinal “é preciso começar a amar, para não adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar.”¹²¹. E, num poema de Heine, uma das “Canções da Criação”, lê uma “psicogênese da criação do mundo”, onde a doença seria a razão de todo impulso de criar:

A doença foi bem a razão
De todo o impulso de criar;
Criando eu pude me curar,
Criando eu me tornei são.¹²²

Tendo passado pelas duas primeiras vias de acesso ao narcisismo – doença orgânica e hipocondria –, o estudo chega à “vida amorosa dos sexos”. Em trabalhos anteriores, foi notado que as crianças têm suas primeiras experiências eróticas conectadas às suas funções vitais, ou aos seus instintos de autoconservação. A diferenciação entre “instintos eróticos” e “instintos do Eu” ocorreria mais tarde. Por isso, os primeiros objetos de desejo são, em geral, as pessoas responsáveis pela nutrição, a mãe ou quem a substitui. Mas Freud diz ter encontrado, inesperadamente, outra fonte de escolha objetal, pois parece haver quem não eleja

seu posterior objeto de desejo segundo o modelo da mãe, mas conforme o de sua própria pessoa. [Tais pessoas] Claramente buscam a si mesmas como objeto amoroso, evidenciando o tipo de escolha de objeto que chamaremos de *narcísico*. Nessa observação se acha o mais forte motivo que nos levou à hipótese do

119 *Ibidem*, p. 20.

120 *Ibidem*.

121 *Ibidem*.

122 *Ibidem*.

narcisismo.¹²³

Propõe, então, um “sumário dos caminhos para a escolha de objeto”, seja ele de tipo narcísico (quem se foi, quem se é, ou quem se gostaria de ser) ou do tipo “de apoio” (a mulher nutriz, o homem protetor e a “série de substitutos que deles derivaram¹²⁴”).

Seja no desejo narcísico ou no desejo “de apoio”, trata-se sempre de encontrar uma série de substitutos: a saúde provém do movimento de substituição potencialmente infinito, enquanto a doença decorre de um fechamento, um represamento.

*

Narcisismo, em Freud, tem a ver, desde o início, com sobrevivência: é do instinto de autoconservação que proviria o narcisismo primário, do qual uma energia inicialmente concentrada no Eu deveria ser parcialmente cedida aos objetos, ao longo do tempo.

Mesmo nos adultos saudáveis – isto é, aqueles que, após ter abandonado seu narcisismo primário, passaram a desejar *objetos* –, quando tornam-se mães e pais, há, no entanto, uma “revivescência” ou uma “reprodução” daquele narcisismo, com a tendência a suspender, diante da criança,

todas as conquistas culturais que o seu próprio narcisismo foi obrigado a reconhecer, e a nela renovar as exigências de privilégios há muito renunciados. As coisas devem ser melhores para a criança do que foram para seus pais, ela não deve estar sujeita às necessidades que reconhecemos como dominantes na vida. Doença, morte, renúncia à fruição, restrição da própria vontade não devem vigorar para a criança, tanto as leis da natureza como as da sociedade serão revogadas para ela, que novamente será centro e âmago da Criação.¹²⁵

O instinto de autoconservação, o qual teria motivado o primeiro narcisismo, então encontra eco num novo nascimento: “No ponto mais delicado do sistema narcísico, a imortalidade do Eu, tão duramente acoçada pela realidade, a segurança é obtida refugiando-se na criança”.¹²⁶

Por um lado, o *narcisismo* secundário designa, para Freud, um problema: o represamento da energia no Eu, algo como um circuito fechado. A isso, corresponde aquele momento em que o Narciso mitológico, “como a cera loura funde ao fogo leve e a fria geada

123 *Ibidem*, p. 22.

124 *Ibidem*.

125 *Ibidem*, p. 25.

126 *Ibidem*.

matutina desfaz-se ao sol, [...] pouco a pouco, pela chama de amor se fina e se consome.”¹²⁷.

Por outro lado, a sobrevivência de Narciso em suas reproduções demonstra a inconsistência do suposto circuito fechado de energia, como se o personagem nunca a tivesse consumido totalmente. A essa sobrevivência, corresponderia, no mito, a profecia de Tirésias, de que Narciso viveria até longa idade conquanto não se conhecesse. Ou seja, se ainda podemos falar em narcisos, talvez o *conhecimento* nunca tenha se encerrado.

Vejo n’A *confissão de Lúcio* uma sobrevivência como essa, ficcional, movida por algo que não se deixa conhecer totalmente.

Por um lado, seria possível ler o relato de Lúcio como uma “superestimação do poder de seus desejos”, a projeção de um Eu narcisista encerrado em si mesmo. Essa leitura se sustentaria na observação de que, n’A *confissão*, o narrador diria apenas de si, enquanto que, no encontro amoroso, haveria represamento da energia, incapacidade, dor: um relato que aparentaria um caso clínico patológico a ser interpretado e até mesmo curado.

Por outro, seria possível ler a narrativa como uma *comficcão*, em que um suposto eu é atravessado por outras forças, a narrativa se fazendo a partir de diferentes impulsos. Como, por exemplo, o impulso de Narciso reemergindo em outra configuração, ou, ainda, a imprecisão dos contornos das personagens, cujas vozes parecem reverberar umas nas outras, não como se compusessem um Eu ensimesmado, mas, ao contrário, como se o narrador se diferenciasse de si mesmo, incorporando experiências alheias.

Por exemplo, a americana, expondo a voluptuosidade-arte, fala em “espasmos de aurora”, “êxtases de chama, ruivos de ânsia”¹²⁸, enquanto Lúcio, descrevendo a festa da artista, fala em “ânsia de alma, esbraseada”¹²⁹. A americana recusa “amplexos brutais, beijos úmidos, carícias viscosas”¹³⁰, enquanto Lúcio se afasta de “desejos lúbricos e bestiais”¹³¹. E, em outro tempo, já distante da festa, carregando esse modo de criar imagens alucinantes, descreve um encontro amoroso “com requintes de brasas” e “êxtases perdidos”¹³².

Como o relato de Lúcio, a festa da americana é um campo de atravessamentos: atravessada por energia (elétrica), a artista torna-se imagem que atravessa os espectadores.

Por um lado, ambos atravessam as fronteiras do narcisismo, no sentido de comunicar, partilhar a sensibilidade, não represar a energia. Por outro, não abandonam o impulso

127 “A morte de Narciso”. In: **Metamorfoses**, versos 407-510. Trad. Haroldo de Campos. Tal tradução foi publicada na Folha de São Paulo, e está disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/21/mais/10.html>. Acesso 10/07/2023. Colchetes meus.

128 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 201.

129 *Ibidem*, p. 209.

130 *Ibidem*, p. 201.

131 *Ibidem*, p. 209.

132 *Ibidem*, p. 241.

narcísico e narcótico: obsessivamente encantados por imagens, acreditam em sua capacidade de criar mundos e mover todos os sentidos, todas as cores, fazer com que tudo se transforme em sua grande festa: megalomaniaca (como descreve Freud), irreal, recém-nascida.

E poderíamos também ver Lúcio e a “americana” participando de um campo mais abrangente, relacionado ao mito que vem sendo contado em torno a Mário de Sá-Carneiro.

Percorrendo leituras de sua obra, nota-se o hábito de confundir sua biografia, sua ficção e sua poesia. Esta confusão parece ter sido, de diversas maneiras, sugerida pelo seu modo de escrita e publicação.

Como observa Fernando Martins, seus poemas

têm, para além do tempo e espaço imaginários que criam, um espaço e um tempo que lhes são dados pelas coordenadas exteriores, aquelas que definem o sítio e o momento da sua composição. É um jogo entre espaços e tempos sobrepostos, uns dados como fictícios, outros como verídicos, nem uns nem outros nem uma coisa nem outra¹³³.

Além disso, o conjunto de novelas, poemas e cartas escritos por Sá-Carneiro se embaralha, repetindo personagens, gestos, cenas e datas. E seu suicídio, aos 25 anos, é mais um dos acontecimentos que o inserem entre os personagens do mundo de que participa.

Sá-Carneiro aparece como uma “síntese mítica entre arte e vida”, um “amalgama psicológico literário”¹³⁴, em que “a história de seu mito se confunde com a história de sua obra”. Em suma, “O objeto privilegiado dos comentários críticos produzidos ao longo dos anos tem sido a conjectura de sua personalidade, mais do que da sua arte”.¹³⁵

Assim, lemos aproximações do escritor português ao personagem mitológico. Roberto Pontes, por exemplo, em sua tese sobre a poesia de Sá-Carneiro, o compara a Narciso:

De início, pensemos na palavra requerida a Tirésias sobre Narciso. Assim como este nasce sob a expectativa de um vaticínio, Sá-Carneiro joga constantemente com a predição do próprio destino, desdobrando seu *eu* em adivinho de si mesmo e paciente das profecias oraculares.

O fatídico prognóstico de Tirésias quanto a Narciso – viver muito e ter longa velhice “se ele não se conhecer” – é uma previsão condicional. A mesma sentença oracular é válida para Sá-Carneiro.¹³⁶

E Fernando Paixão, ainda que considere a primeira pessoa em Sá-Carneiro como

133 MARTINS, Fernando Cabral. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 69.

134 Esta descrição é de Gaspar Simões, em “Mário de Sá-Carneiro ou a ilusão da personalidade”, um texto de 1931, citado por Fernando Martins em sua tese. *Ibidem*, p. 34.

135 *Ibidem*, p. 13.

136 PONTES, Roberto. **O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro**. Fortaleza: Imprensa universitária, 2014, p. 213.

uma “voz im-pessoal”, recusando uma leitura “pessoal ou biográfica” de sua poesia, encerra o capítulo dedicado à aproximação entre Sá-Carneiro e Narciso da seguinte forma:

Narciso [...] vê-se sem remédio, envenenado dos próprios sonhos que tivera. A coragem que lhe resta portanto será a de entregar-se a um perverso sentimento [...] Com essa estrofe final encerra-se o poema e o lamento de Sá-Carneiro, que tomou a poesia por espelho do enredo fatal de sua vida. Ao longo de apenas três anos (1913-1916) escreveu intensamente e transferiu aos seus poemas uma carga de angústia que (não) lhe cabia na alma.¹³⁷

Sá-Carneiro poderia ser lido como uma figura criada coletivamente. Figura esta que, neste texto, será considerada, sem no entanto ocupar uma posição central ou de destaque, já que esta constelação persegue movimentos que confundem indivíduos.

¹³⁷ PAIXÃO, Fernando. **Narciso em sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 73.

luz

mariposa

O “momento culminante” – a vibração máxima das sensações que, num instante, pode focar toda a vida e devastá-la, despedaçá-la – é “luminoso”¹³⁸. Para buscá-lo, escrevendo, Lúcio recorre aos fatos, dos quais acredita que “a luz” poderia surgir. Mas, diante da *iluminação* – quando a encontra, como notei, no espetáculo –, declara-se impotente para descrevê-la.

Esses movimentos lembram mariposas ao redor de uma lâmpada, numa cena que poderia ser descrita mais ou menos assim:

No escuro, destaca-se uma grande fonte de luz, muito maior do que o sol ou a lua quando estão visíveis. Mas sei que é uma lâmpada elétrica, dela reconheço a forma e a textura embaçada do vidro que a protege. As mariposas não o sabem. Ao menos, acho que não o sabem. Estão encantadas. Aproximam-se alegres da luz, em revoada. Uma delas, mais pesada, encosta na lâmpada, sentindo o calor. Atordoada, afasta-se e voa no escuro, onde não a vejo mais. Outra, menor, ao chegar à lâmpada, se queima. Posso ouvir o leve farfalhar das suas asas. Seu movimento, antes leve, agora é lento, difícil. Esta fica. E, depois de um tempo, a mesma sorte acomete outras. Agora, a luz é esculpida por mariposas que se movem lentamente, mariposas morrendo, penso. Seu desejo manchou o foco de luz. Num eclipse coletivo, elas o escondem com seus corpos, com sua sombra. Mas sobra luz, pois, para cobrirem a lâmpada, precisariam ser muitas. A lâmpada é enorme em comparação a seus corpinhos, mesmo com as asas abertas. É um eclipse parcial e cheio de curvas. As sombras formam um desenho complexo, que se move.

As personagens d’*A confissão*, fascinadas pela luz, movimentam-se em torno dela, à beira de se queimar.

Por isso, espelham mariposas.

A palavra, como descobri então, é a apócope de um imperativo ou um chamado – Maria, pousa! – que se tornou verbo: “mariposear” é andar sem rumo, esvoaçar ou

¹³⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 196.

movimentar-se constantemente sem se fixar.

Mariposas são sensíveis à luz. Ao perceberem-na concentrada num ponto que contrasta com a sombra da noite, parecem irresistivelmente atraídas. Com seu voo oscilante, rodopiam em torno à fonte de luz, onde o estímulo é mais forte. Levam os corpos à fonte de atração, repetidas vezes. No caso das lâmpadas que emitem calor, a luz se transforma em armadilha. (Parece que esses animais possuem dispositivos de navegação, orientados pelo ângulo em relação à luz, que só funcionam caso a fonte luminosa esteja tão distante quanto a lua. Fontes próximas fazem com que a angulação varie bruscamente, gerando voos circulares¹³⁹).

O movimento das mariposas que circulam a luz elétrica tem, portanto, uma estreita relação com a morte, ou com aquilo capaz de encerrar o movimento, dissolvendo a diferença entre o corpo que se move e o ponto de luz. Mas como pode a mariposa sobreviver à luz e produzir uma narrativa do passado? Pois Lúcio apresenta uma questão análoga: como sobreviver a um acontecimento extremo e, dele, produzir uma narrativa?

Para desdobrar essa questão, podemos saltar das mariposas às plantas e ao conceito de *tropismo*, isto é, “respostas ao ambiente que se manifestam em movimento.”¹⁴⁰ A direção do crescimento das plantas responde a estímulos externos. Entre os tropismos mais comuns, há o crescimento relacionado à gravidade, geotropismo; e o crescimento relacionado à luz, fototropismo.

Dispondo “fototropismo” ao lado de “mariposar”, nota-se que o *narrador*, as mariposas e as plantas têm em comum o fato de se moverem atraídos pela luz e, por meio desse movimento, criarem marcas. Como uma planta, um texto, quando se movimenta em direção a algo, seja o centro da terra ou a luz do sol, cresce. Um texto – como diz Emanuele Coccia, referindo-se às plantas – coincide com a forma que inventa.¹⁴¹ Desse modo, mesmo que Lúcio declare a impotência, a impossibilidade de escrever, tal declaração é contradita pelo próprio movimento de sua escrita, que se desdobra e prolifera palavras ao buscar a luz inalcançável.

Mas há, n’*A confissão*, uma força que parece desvalorizar, justamente, as marcas da

139 Baseio esta impressão em conhecimento que circula na internet, por exemplo:

<https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2018/10/por-que-as-mariposas-sao-tao-atraidadas-por-luzes-fortes>. O que parece é que, em ambientes sem iluminação artificial, as mariposas orientam-se pela luz dos astros e traçam trajetórias longas. Com fontes luminosas próximas, rodopiam em volta da luz.

140 Encontrei este conceito no ensaio de Stefano Mancuso: MANCUSO, Stefano. **A revolução das plantas**. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019. Colchete meu.

141 “As plantas coincidem com as formas que inventam: todas as formas são para elas declinações do ser e não apenas do fazer e do agir”.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, p. 18.

escrita, sua “condensação”. Essa força aparece, por exemplo, na reflexão de Lúcio sobre o destino de Gervásio que, como citado, “se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra”, e que, no entanto, na conclusão trêmula de Lúcio (“chego a convencer-me...”), teria sido o mais belo dos destinos.

O mais belo dos destinos seria, portanto, dispersar-se completamente, sem deixar rastros. Tocar, talvez, a luz plena, a ausência de contraste, a impossibilidade de leitura. Escrever, ao contrário, seria apoiar-se em marcas que, se finalmente conduzissem à luz desejada, se dissolveriam.

Haveria, portanto, um problema: um narrador que, por escrito, confessa ter vivido algo que excede a linguagem. Como, então, pensar essa escrita que, conscientemente, quer produzir ou evocar, através de seus meios, um fora dela mesma? Como ler essa escrita que se afirma ao mesmo tempo em que se nega?

Tal questão pode conduzir à leitura que, em *Gramatologia*, Jacques Derrida faz d’*As Confissões* e de outros textos de Rousseau¹⁴², procurando desconstruir a “metafísica da presença”, a qual, ao longo da história do pensamento ocidental, desvalorizaria a diferença, o espaçamento, a repetição.

Lendo Rousseau, por situá-lo como ponto de referência na história de tal metafísica, Derrida mostra como as aparentes contradições no discurso do filósofo podem ser lidas como uma descrição coerente de uma outra lógica: a lógica do suplemento.

O *suplemento* (termo utilizado por Rousseau para referir-se, por exemplo, à escrita) é levado por Derrida ao centro da discussão. Este, para Rousseau, seria ao mesmo tempo um excesso e um substituto da presença. Mas a segunda acepção, aquela da substituição “da coisa mesma” por seu suplemento, o qual passa a agir e movimentar o mundo, é recriminada por Rousseau, paradoxalmente, através de um sistema suplementar. Ou seja, o filósofo, escrevendo, recriminaria a escrita.

Por isso, Derrida lê, em Rousseau, uma valorização e uma desvalorização simultâneas do ato de escrever. É como se houvesse, para Rousseau, uma presença, absoluta e desejável, mas, por algum motivo, contaminada, perdida, diante da qual escrever seria um sacrifício, visando a uma reapropriação simbólica.¹⁴³

Derrida lê em sentido análogo a busca racional de Rousseau pela “natureza”: a razão ter sido necessária “supõe que a natureza possa, às vezes, faltar a si mesma, ou, o que não é

142 DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

143 *Ibidem*, p. 175.

diferente, exceder a si mesma”¹⁴⁴, o que seria inconcebível a uma metafísica que a inscreveu como um ponto de origem e de chegada, apenas diferido, como que por acidente, pelo suplemento. Por isso, em Rousseau, o conceito de natureza seria “arqueoteleológico”: uma origem a ser buscada, a qual corresponde a um instante não articulado, sem espaçamento ou diferença.

No interior de tal lógica, a escrita se contrapõe a essa presença pura, à proximidade absoluta, à origem indiferenciada, anterior à contaminação pela diferença. Ao mesmo tempo, ela se contrapõe à indiferenciação para a qual tudo parece ou deveria se encaminhar.

Mas, procurando pensar fora dessa lógica, Derrida observa que a suplementariedade é o que abre a possibilidade de conceitos como “homem” e “natureza”, a possibilidade de “um homem” que busca uma “natureza” e, portanto, um jogo que se prolonga para além dos limites desses conceitos e dessa busca:

O homem deixa-se anunciar a si mesmo a partir da suplementariedade, que por isso não é um atributo, essencial ou acidental, do homem. Pois, de outro lado, a suplementariedade, que *não é nada*, nem uma presença nem uma ausência, não é nem uma substância nem uma essência do homem. É precisamente o jogo da presença e da ausência, a abertura deste jogo, que nenhum conceito da metafísica ou da ontologia pode compreender. É por isso que esse próprio do homem não é o próprio do homem: é a descolocação mesma do próprio em geral, a impossibilidade – e portanto desejo – da proximidade a si; a impossibilidade, e portanto o desejo, da presença pura. Que a suplementariedade não seja o próprio do homem não significa apenas e tão radicalmente que ela não seja um próprio; mas também que seu jogo precede o que se denomina homem e se prolonga fora dele. O homem só se denomina homem ao desenhar limites, excluindo o seu outro jogo da suplementariedade: a pureza da natureza, da animalidade, da primitividade, da infância, da loucura, da divindade. O aproximar-se destes limites é simultaneamente temido, como ameaça de morte, e desejado, como acesso à vida sem diferença.¹⁴⁵

A presença pura – ou a proximidade absoluta a si – estaria, assim, inscrita no jogo da suplementariedade que a excede, isto é, no jogo da presença e da ausência que torna possível pensar algo como pureza. Nele, o desejo pela natureza pura surge simultaneamente à impossibilidade de sua realização. Talvez por isso tal presença seja, ao mesmo tempo, desejada e temida: satisfazer esse desejo, alcançar a presença seria, a rigor, dissolver-se onde não existe diferença. E “o homem só se denomina homem ao desenhar limites”, ou seja, diferenças.

Se o espaço-tempo que habitamos é a priori o espaço-tempo do rastro, não há nem atividade nem passividade puras. Este par de conceitos [...] pertence ao mito de origem de um mundo desabitado, de um mundo estranho ao rastro: presença pura do presente puro, que se pode indiferentemente denominar pureza da vida ou pureza

144 *Ibidem*, p. 219.

145 *Ibidem*, pp. 297-298.

da morte.¹⁴⁶

N’*A confissão de Lúcio*, há um gesto semelhante àquele reconhecido por Derrida nos textos de Rousseau: o narrador cria, na linguagem, um momento culminante que já teria passado, ou seja, escreve uma perda do que “jamais teve lugar, de uma presença a si que nunca foi dada mas sim sonhada e desde sempre desdobrada, repetida, incapaz de aparecer-se de outro modo senão na sua própria desapareição.”¹⁴⁷

Em certa medida, nos momentos de lucidez – em interpelações da enunciação, que interrompem o enunciado –, Lúcio sabe que o que busca é o *impossível*, de cujo apagamento nascem as verdades, as positivities. Reconhece que apenas desdobra suplementos, repetições e aparições que se dão pelo signo e pela imagem.

Se olhados pela perspectiva da metafísica da presença, ambos – signo e imagem – são suplementos e, por isso mesmo, perigosos. Pois o signo é, por definição, um lugar de substituição.

Ainda nesse sentido, “um significante é, de início de jogo, a possibilidade de sua própria repetição, de sua própria imagem ou semelhança”.¹⁴⁸ Por isso, desde que o signo aparece – isto é, desde sempre – não haveria mais lugar para a realidade, a unicidade, a singularidade.

Olhando para a série suplementar, Derrida aproxima imaginação e morte:

Se nos deslocamos ao longo da série suplementar, vemos que a imaginação pertence à mesma cadeia de significações que a antecipação da morte. A imaginação é, em seu fundo, a relação com a morte. A imagem é a morte. Proposição que se pode definir ou indefinir assim: a imagem é uma morte ou a morte é uma imagem. A imaginação é o poder, para a vida, de afetar-se a si mesma de sua própria representação.¹⁴⁹

Mas para, por assim dizer, afetar-me de minha “própria representação” parece ser preciso que, entre *eu* e *eu*, haja um espaço, espaço este que torna possível a visibilidade, rompendo a *immediatez* – pureza da vida ou pureza da morte – sonhada pela metafísica da presença.

Desta perspectiva, pode-se ler, com Derrida, a descrição feita por Rousseau de um “momento arqueológico”, no qual imagina um mítico “signo imediato”, antes da queda no sistema infinito da representação, onde, “de signo em signo”, se teria (desde sempre) perdido

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 355. Colchetes meus.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 224.

e se seguiria perdendo o próprio da presença.¹⁵⁰

É uma cena de paixão. Uma pessoa, com uma vareta na mão, desenha a sombra de seu amante. Este é o signo imediato, um signo que nada tem de violentamente outro em relação ao corpo representado. Diferentemente do signo falado – e, ainda mais, do signo escrito –, neste, o “desenhado do desenho está quase presente, em pessoa, na sua sombra”:

Aquele que traça, segurando agora a vareta, está muito perto de tocar aquilo que está muito perto de ser o outro *mesmo*, não fosse uma ínfima diferença; esta pequena diferença – a visibilidade, o espaçamento, a morte – é sem dúvida a origem do signo e a ruptura da imediatez.¹⁵¹

Rousseau se vale desta cena para pensar um tênue limite originário entre natureza e convenção, no qual Derrida já lê uma descrição da suplementariedade.

Tal cena remete àquela primeira imagem. As mariposas que se deslocam em direção à luz, dela se aproximando e se afastando, também levam a pensar a possibilidade da imagem e, por analogia, da linguagem e da escrita. Aproximando-se da luz, tornam-se visíveis, ganham contornos, apresentam seu movimento e, ao mesmo tempo, se colocam em risco. Assim como a imagem – e, com ela, a escrita – não existiria na presença absoluta, na mais perfeita proximidade a si, as mariposas que se deslocam à luz encenam este momento mítico, no qual o signo (espaçamento) *quase* encosta na sua dissolução, a presença pura. Momento mítico no qual o homem *quase* retorna à “natureza”, à “dispersão”.

Mas esta “natureza”, enquanto imediatez – ausência de traço e de diferença – é apenas um dos conceitos possíveis para esta palavra. Pois, se mariposas criam imagens contra a luz, ou uma planta se diferencia à medida que cresce em direção a ela, também é possível pensar “natureza” como promotora de diferença, como ruptura da presença pura. Entre os traços de uma natureza pensada assim, distinguem-se presença e ausência e surge a possibilidade mesma da *falha* em alcançar a natureza sonhada por Rousseau, o instante sonhado por Lúcio.

*

Com Derrida, observou-se uma aproximação do signo à imagem, na medida em que ambos fundamentam um mundo de substituições, contaminações, o qual contrapõe, ao mesmo

¹⁵⁰ Esta estranha temporalidade, descrita por Rousseau, parece levar em conta que um “estado de natureza”, a “dispersão”, pode sempre ressurgir. Por isso, Derrida descreve este movimento como um “vir-a-ser cultura da natureza”, uma saída da natureza “ao mesmo tempo, progressiva e brutal, instantânea e interminável. A cesura estrutural [do inarticulado ao articulado, da natureza ao mundo dos signos] é incisiva mas a separação histórica é lenta, laboriosa, progressiva e insensível”.

Ibidem, p. 309. Colchetes meus.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 287.

tempo em que imagina, uma suposta presença imediata – a vida pura ou a morte pura.

Há escândalo, da perspectiva de uma “metafísica da presença”, quando a imagem, este não-ser, torna-se uma força:

Que o signo, a imagem ou o representante tornem-se forças e façam “mover-se o universo”, este é o escândalo.¹⁵²

Este escândalo é tal, e os seus malefícios são por vezes tão irreparáveis, que o mundo parece girar ao contrário [...]: então a natureza torna-se o suplemento da arte e da sociedade.¹⁵³

E é exatamente do imaginário que se trata. O suplemento que “engana a natureza” maternal opera como a escritura e, como ela, é perigoso para a vida. Ora, este perigo é o da imagem.¹⁵⁴

[o suplemento] é propriamente sedutor: conduz o desejo para fora do bom caminho, o faz errar longe das vias naturais, o conduz em direção à sua perda ou sua queda e é por isso que ele é uma espécie de lapsos ou escândalo¹⁵⁵.

Dessa aproximação feita por Derrida entre escrita e imagem, convém destacar alguns sentidos de *imagem*:

A imagem implica um distanciamento que permite visualizar contornos e delimitar objetos.

A imagem é a substituição de uma presença inalcançável, porém desejada.

A imagem, como o signo, pode ser repetida e reproduzida, configurando um jogo histórico.

A imagem é, ao mesmo tempo, o que se destaca da indiferenciação e o que possibilita pensá-la enquanto tal, a partir da diferença e produzindo diferença – movimentando o jogo da suplementaridade.

*

152 *Ibidem*, pp. 180-181.

153 *Ibidem*, p. 181.

154 *Ibidem*, p. 184.

155 *Ibidem*, p. 185.

serpente

No primeiro fragmento desta seção, aproximando *A confissão*, mariposas e plantas, esbocei uma cena que coloca em jogo o aparecer e o desaparecer, na qual a possibilidade de formar imagens estava muito próxima de sua dissolução.

Agora, descreverei outra cena, de uma produção artística contemporânea d'*A confissão*: a *dança serpentina*, de Loïe Fuller.

Àquela época, as danças em cabaré faziam enorme sucesso e seus movimentos adentravam a pintura, a poesia, as artes decorativas e o cinema, que emergia. Sá-Carneiro frequentou tais espetáculos em Paris e acompanhava discussões sobre dança em jornais portugueses.¹⁵⁶

A americana que inventa n'*A confissão* é como uma montagem de diversas dançarinas e mulheres que observou.¹⁵⁷

Natalie Barney, estadunidense, mudou-se para Paris em 1902, precisamente na rua Bois de Boulogne – endereço da americana –, onde habitou um hotel particular. Mais tarde, passou a viver num local em que havia um templo neoclássico, com um pórtico de colunas dóricas, retraçadas pelas colunas que sustentam a cúpula do palácio descrito n'*A confissão*, onde ocorre o espetáculo. Barney organizou várias festas escandalosas, frequentadas por Colette, Renée Vivien, Gertrude Stein e outras pessoas bissexuais ou lésbicas. O nome de uma das amantes da americana, n'*A confissão*, Dora, ecoa o da dançarina Isadora Duncan.

A americana se parece com Loïe Fuller.

Seu primeiro traje – uma túnica na qual as cores enlouqueciam – evoca a túnica da dança serpentina. Lúcio diz que “toda ela serpenteava”, e descreve adereços de serpentes em seus braços.

Assim como é possível reconhecer, na americana, uma montagem de dançarinas, também é possível ver sua festa como uma montagem de espetáculos.

Na *Dança do Fogo*, por exemplo,

¹⁵⁶ Por exemplo, Sá-Carneiro menciona, em cartas a Fernando Pessoa, que a *Arte* – “toda emoção, alma” – precisou ser evocada por dançarinas nuas que eram perseguidas em tribunais.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 54.

¹⁵⁷ Um artigo de Fernando Curopos possibilita reconhecer as personagens históricas em jogo n'*A confissão*, em especial as dançarinas. Ele também aponta para obras de arte visuais às quais Sá-Carneiro haveria tido acesso, como as aquarelas de Bakst que ilustravam espetáculos de dança na imprensa, e para sua relação com a pintura cubista.

Cf. CUROPOS, Fernando. “Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse”. In: **Reflexos. Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone. Arts et littératures en dialogue**. Disponível em: <https://revues.univ-tlse2.fr:443/reflexos/index.php?id=114>. Acesso 10/03/2023.

Fuller usava uma placa de vidro cobrindo uma janela que escondia uma luz vermelha, criando a impressão de que sua saia pegava fogo e a engolia. Este dispositivo é descrito por Sá-Carneiro. A placa de vidro por onde surgia a luz vermelha que, refletindo-se nas voltas de seu véu, dava a impressão de um corpo em chamas, é aqui substituído por uma superfície igualmente reflexiva e translúcida, um espelho d'água subitamente em chamas.¹⁵⁸

Nos quadros que, como já havia indicado, antecedem a dança da americana, outras dançarinas se beijam, o que, como aponta Curopos, remeteria à dança egípcia de Colette – na qual ela beija Missy, Marquesa de Belbeuf. Além disso, os figurinos descritos por Lúcio guardariam relação com os balés russos *Cléopâtre* (1909), *Shéhérazade* (1910) e *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), com os quais Sá-Carneiro deve ter tido contato ao menos por ilustrações nos jornais.¹⁵⁹ As correspondências são inumeráveis. Curopos aponta, ainda, para a semelhança de uma das dançarinas, “macerada, esguia, evocando misticismos, doença”¹⁶⁰, com Ida Rubistein, dançarina russa pintada tanto por Bakst quanto por sua companheira, Romaine Brooks, quem, mais tarde, se consagraria num auto-retrato como outra figura pálida, andrógina, a qual reverbera imaginações d'*A confissão*.



(Romaine Brooks. *Self-portrait*. 1923).¹⁶¹

158 *Ibidem*, s/p. Tradução minha da seguinte passagem: “Fuller se tenait sur une plaque de verre qui recouvrait une trappe dissimulant une lumière rouge, créant l'impression que sa jupe s'enflammait et l'avalait. C'est ce dispositif qui est décrit par Sá-Carneiro. La plaque de verre par où surgissait la lumière rouge qui, se reflétant sur les volutes de ses voiles, donnait l'impression d'un corps en flamme, est ici remplacée par une surface tout aussi réfléchissante et hyaline, un miroir d'eau soudain en feu”.

159 *Ibidem*.

160 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 209.

161 Romaine Brooks, *Self-Portrait*, 1923, oil on canvas, 46 1/4 x 26 7/8 in. (117.5 x 68.3 cm), Smithsonian

A confissão de Lúcio remete a diversas artistas, as quais sustentam concepções distintas a respeito da dança¹⁶².

Quanto à Fuller, como ela escreveria mais tarde, em 1890, estava nos Estados Unidos, atuando no teatro¹⁶³. Durante os ensaios, surgiu a ideia de uma cena de hipnose, com “música suave, iluminação difusa”. Procurando o figurino para a cena, encontrou uma pequena caixa, vinda da Índia, sem remetente¹⁶⁴, contendo uma saia gigantesca, de seda branca, muito fina, que caiu-lhe como um artefato mágico, como uma lâmpada de gênio. Prendeu a saia ao corpete, transformando-a numa túnica que, mesmo assim, arrastava no chão. Utilizou-a, então, no palco, pela primeira vez:

No final da peça, na primeira noite de apresentação, fizemos a cena da hipnose. O cenário que representava um jardim foi inundado de luz verde clara. O Dr. Quack fez uma entrada misteriosa e então começou o trabalho de sugestão. A orquestra tocou muito suavemente uma melodia melancólica e eu me esforcei para me tornar o mais leve possível a fim de dar a impressão de uma figura esvoaçante, obediente às ordens do médico. Ele levantou os braços. Eu levantei os meus. Sob a influência da sugestão, em transe – pelo menos, na aparência –, com o olhar fixo no dele, segui cada movimento. Minha túnica era tão comprida que eu continuava pisando nela e intuitivamente segurei-a com as mãos e levantei meus braços, enquanto continuava a flutuar pelo palco como um espírito alado.

De repente, ouvi uma exclamação:

“É uma borboleta! Uma borboleta!”

Então saí girando, correndo de uma ponta a outra do palco, quando ouvi a segunda exclamação:

“É uma orquídea!”

Para minha grande surpresa, explodiram aplausos. O médico o tempo todo se deslocava pelo palco, com passos rápidos, e eu o seguia mais e mais rápido. Finalmente, tomada por um estado de êxtase, caí a seus pés, completamente envolvida em uma nuvem produzida pela leveza do material.¹⁶⁵

Lendo essa descrição – como um pequeno mito de origem –, nota-se que a *dança*

American Art Museum, Gift of the artist. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/self-portrait-2916>. Acesso 10/03/2023.

162 No espetáculo da americana, misturam-se nudez, gestos luxuriosos, a dança serpentina de Loïe Fuller (considerada por diversos intérpretes como conservadora, em relação à exposição do corpo) e danças tais como serão performadas, por exemplo, por Isadora Duncan e Mary Wigman. Estas últimas, como diz Rancière, deveriam a Fuller a desvinculação da dança em relação aos textos, mas trabalhariam na direção de uma *autonomia* dessa arte, inversamente ao que Fuller propõe.

163 Lerei trechos da autobiografia de Loïe Fuller, **Quinze ans dans ma vie** (publicada numa primeira versão em 1908 e depois em 1913), selecionados e traduzidos por Lucila Vilela, que teve acesso ao manuscrito (quase) completo. Nesta edição, Vilela inclui trechos que narram o deslocamento de Fuller dos Estados Unidos a Paris e, em seguida, reflexões da artista sobre dança e luz.

FULLER, Loïe. **A orquídea, a nuvem, a borboleta. Loïe Fuller e a Serpentine Dance**. Trad. Lucila Vilela. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

164 Observando a caixa, Loïe se lembra de ter encontrado dois oficiais indo para Índia, a quem ela disse esperar que não se envolvessem na guerra, ouvindo deles que poderiam servir como alvo. Ela os descreve como homens que encontrariam a morte como a um amigo na rua. É deles – e da guerra – que ela então imagina receber seu véu.

Ibidem, p. 8.

165 *Ibidem*, p. 9.

serpentina nasce de uma série de imitações. Sua criadora recebe um artefato e o utiliza, à sua maneira, para ser hipnotizada, entrar num transe. Ou melhor: utiliza-o para imitar alguém em transe, para entrar em transe, *em aparência*. Aparência esta que, conforme a encenação avança, revela-se, ela própria, um jogo de imitação. O corpo da atriz reproduz os gestos do corpo do ator e, no interior da reprodução, algo acontece, como que por acaso: envolta em seda, ao imitar um gesto, ela se transforma – em aparência – em borboleta, em flor. Tal metamorfose é aplaudida e, em êxtase, ela desaparece no tecido, numa nuvem.

A peça, apesar do sucesso da cena da hipnose, foi um fracasso. A companhia teatral faliu, deixando Fuller sem contrato.

Em casa, em frente ao espelho, ela decidiu ver o que tinha feito de improviso naquela cena e, comovida, *descobriu* que havia *descoberto* algo novo: descoberta que provém do ato de cobrir-se. Oculta num véu tão fino quanto uma teia de aranha – a atriz tornou-se a dançarina de uma nova dança, desenvolveu “ondulações desconhecidas”.¹⁶⁶ A partir daí, começou a trabalhar minuciosamente na correspondência entre seus gestos e sua expressão nas dobras da seda. Projetou no tecido um jogo de cores “que poderia ser matemática e sistematicamente calculado”, repetiu “o mesmo movimento várias vezes até lhe dar seu propósito distintivo”¹⁶⁷ e, ao manter os braços levantados enquanto girava, obteve um efeito espiral. Quanto a esta parte de sua dança, Fuller, no entanto, pondera ser muito difícil de descrever, “traduzir em palavras”: “É preciso ver e sentir.”. “Outra dançarina poderia conseguir efeitos mais delicados, com movimentos mais graciosos, mas não seria o mesmo. Para ser igual, teriam que ser criados com o mesmo espírito.”¹⁶⁸.

Quando se viu pronta, apresentou seu número a um empresário, que reconheceu a potência daquela dança, escolheu para ela uma música, nomeou-a *Serpentine* e planejou suas primeiras apresentações, as quais rapidamente encantaram a plateia.

Loïe logo começou a viajar com seu número e, ao retornar, encontrou, no teatro que apresentara pela primeira vez, uma “imitadora”.

Sua criação lhe escapava. Ela requisitou inúmeras patentes e lutou juridicamente por direitos de autoria – o que mobilizou variadas discussões em torno da arte –. É certo que ela enfrentava uma sociedade capitalista e sexista, adversa à independência de uma dançarina jovem e solteira. Mas, como ela também deixa transparecer, parece que havia algo fundamentalmente *imitável* na dança *serpentina*.

Após performar em diversos palcos, chegando a Paris, encontrou no *Folies Bergère*

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

outra “imitadora”. Conta que pressionou o diretor para que a substituísse por ela, ao que ele respondeu que o faria caso ela *imitasse* a imitadora enquanto durassem as apresentações prometidas nas litografias e nos anúncios de jornal. Loïe confessa que “dançou sob o nome” da outra, até que pudesse iniciar suas próprias apresentações.

Originada de imitações, a dança serpentina seguiu sendo reproduzida: tornou-se emblema do *art nouveau*, em cartazes, esculturas e réplicas de diversos tipos.

É de se destacar o interesse de Fuller, a um só tempo científico e estético, em relação à luz e às cores. Como ela conta,

A mistura científica de cores quimicamente compostas [...] me enche de admiração e eu permaneço diante delas como um mineiro que descobre o filão de ouro e esquece completamente de si mesmo enquanto contempla a riqueza do mundo.¹⁶⁹

Além disso, movida por esses interesses, ela dialogava com Thomas Edison, planejava a iluminação de seus espetáculos juntamente aos eletricitistas e, mais tarde, se tornaria cineasta.

Finalmente, ressalto uma breve teoria da dança proposta por Fuller, que ecoa o discurso da “americana”. Ambas estão interessadas em expandir a gama de sensações a serem experimentadas através da arte, “sensualismos novos ainda não explorados”¹⁷⁰:

O que é a dança? É movimento.
O que é movimento? A expressão da sensação.
O que é a sensação? A reação do corpo humano produzida por uma impressão ou uma ideia percebida pela mente.
[...]

Na dança, e deveria haver uma palavra melhor para isso, o corpo humano deveria, apesar das limitações convencionais, expressar todas as sensações ou emoções que podem ser experimentadas. O corpo humano está pronto para expressar, e expressaria se tivesse essa liberdade, todas as sensações tal como o corpo de um animal.¹⁷¹

*

Entro, agora, na leitura que Jacques Rancière propõe para a *dança serpentina*. Ela é uma das catorze cenas com as quais, em *Aisthesis*, ele pensa uma história do regime estético de identificação das artes, o qual se constitui como um corpo fragmentado que não cessa de se fragmentar, produzindo uma multiplicidade infinita de corpos inéditos.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 201.

¹⁷¹ FULLER, Loïe. *A orquídea, a nuvem, a borboleta. Loïe Fuller e a Serpentine Dance*, p. 49.

Regimes de identificação das artes envolvem e misturam percepção, sensação e interpretação. São compostos por condições materiais, formas de circulação e reprodução, manifestações da sensibilidade e esquemas de pensamento. Elementos que, articulados, tornam possível que “palavras, formas, movimentos ou ritmos sejam sentidos e pensados como arte.¹⁷²”

Rancière nota que, no fim do século XVIII, “estética” passou a denominar o tecido sensível e a forma de inteligibilidade que, hoje, chama-se “Arte”. Ou seja, ainda que a *história da arte* use este termo para designar objetos muito mais antigos – como pinturas rupestres ou telas renascentistas –, a Arte tornou-se uma experiência específica a partir desse momento, quando passou a ser, também, uma das disciplinas do pensamento ocidental.

É claro que, antes disso, havia muitos tipos de artes e de maneiras de fazer, dentre os quais uma pequena porção possuía um status privilegiado, correspondente à posição do “artista” na sociedade. As artes liberais, matrizes das belas artes, diferenciavam-se das artes mecânicas por serem feitas por homens livres, cuja classe lhes permitia o lazer. Teria sido junto à quebra dessa determinada “hierarquia de formas de vida” que a Arte surgiu tal como é pensada hoje, no contexto em que Rancière se insere para discuti-la.¹⁷³ Nesse sentido, ele diz que, paradoxalmente, a arte se tornou um mundo à parte quando *qualquer coisa* passou a poder entrar nele.¹⁷⁴

Para Rancière, portanto, não se poderia deduzir a emergência de *algo como Arte* a partir de conceitos (sejam eles direcionados à arte ou à beleza) fundados sobre um “pensamento global do homem ou do mundo, do sujeito ou do ser”¹⁷⁵, pois tais conceitos, eles próprios, dependeriam de uma “mutação de formas de experiência sensível, de maneiras de perceber e de ser afetado”.¹⁷⁶ Ou seja: para o autor, a formulação de um modo de inteligibilidade responderia a uma reconfiguração da experiência.

Em particular, *o regime estético* lida com um conjunto de elementos que se diferenciam de outros objetos e práticas por serem designados “Arte”, sem, no entanto, possuírem, ao menos a princípio, determinadas características em comum. Contar sua história, portanto, é percorrer deslocamentos constantes daquilo que “Arte” nomeia.

Com as cenas, Rancière aponta para momentos nos quais certas emergências

172 Tradução minha da seguinte passagem: “[Ces conditions rendent possible que] des paroles, des formes, des mouvements, des rythmes soient ressentis et pensés comme de l’art”.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. “Prélude”. Em: **Scènes du régime esthétique de l’art**. Paris: Éditions Galilée, 2011, p. 10.

173 *Ibidem*, p. 9.

174 “L’art existe comme monde à part depuis que n’importe quoi peut y entrer”. *Ibidem*, p. 10.

175 [...] “une pensée globale de l’homme ou du monde, du sujet ou de l’être”. *Ibidem*.

176 [...] “d’une mutation des formes d’expérience sensible, des manières de percevoir et d’être affecté”. *Ibidem*.

artísticas – sejam elas imagens, performances ou modos metamórficos de encarar objetos antigos – transformaram a “Arte”, fazendo o pensamento modificar-se para acolher o que antes seria impensável.

É nesse contexto que se insere *a dança da luz*, introduzida por um texto de Mallarmé, de 13 de maio de 1893 – dois anos antes, portanto, do espetáculo da “americana” n’*A confissão*.

Logo no início de seu ensaio, Rancière assinala que, em “dança serpentina”, *serpente* é adjetivo. Não se trata, de fato, de imitar um animal, mas de explorar a potência estética da linha curva.

A linha *serpentina*, antes de tornar-se dança, já se manifestava nos jardins ingleses que, em oposição à retidão monárquica dos franceses, propunha uma outra relação entre natureza e arte. Lendo Edmund Burke, o autor nota, na linha serpentina, algo mais radical do que a simples contraposição entre *reta* e *curva*. Estaria em jogo a rejeição de um modelo clássico de beleza – aquele do corpo proporcional, cujo emblema é o homem vitruviano de Leonardo da Vinci –. A linha serpentina, em variação perpétua, se oporia a tais proporções geométricas, compondo um contínuo de acidentes “que não cessam de se fundir uns nos outros”. Daria a ver, assim, “a inventividade de uma natureza que zomba das proporções”, apresentando belezas como aquelas das “rosas cuja cabeça volumosa é desproporcional ao caule frágil, das flores minúsculas que adornam os troncos maciços de macieiras ou das caudas de pavão mais compridas do que o corpo que prolongam¹⁷⁷”.

Recusando-se a produzir o belo por meio da semelhança à natureza, a dança serpentina escolhia curvas, espirais e ondas como modelos, de modo a “liberar os elementos de uma língua de formas para inventar uma potência nova do artifício”.¹⁷⁸

Atentando à leitura de Camille Mauclair, Rancière destaca que, ao contrário de desqualificar as formas naturais, a exigência à qual essa dança respondia era a de que a arte fosse atravessada mais agudamente por tais formas, por meio “da intuição de analogias entre todas as coisas da matéria e todas as coisas do espírito.”¹⁷⁹

177 RANCIÈRE, Jacques. “La danse de lumière”, p. 122.

Tradução minha da seguinte passagem: “les roses dont la tête volumineuse et sans proportion avec la frêle tige, les fleurs minuscules qui ornent les branches massives des pommiers ou les queues de paon plus longues que le corps qu’elles prolongent”.

O texto de Burke lido por Rancière nesta passagem é *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris: Vrin, 1990.

178 [...] “dégager les éléments d’une langue de formes pour inventer une puissance neuve de l’artifice”. *Ibidem*.

179 “[...] ce que les ignorants appelaient l’artificiel dans son art, c’était cette pénétration plus aiguë des formes naturelles, cette intuition des analogies entre toutes les choses de la matière et toutes les choses de l’esprit”. *Ibidem*, p. 122.

A citação provém do seguinte texto de Mauclair:

MAUCLAIR, Camille. *Le Soleil des morts*. Genève: Slatkine, 1979, p. 80.

Fuller teria respondido a tal exigência utilizando um artifício, um *vêu* – como o chamou Mallarmé – ou um *suplemento*, como diz Rancière: a túnica seria o suplemento que, adicionado ao corpo, modifica sua forma e sua função. Fuller, portanto, teria criado um corpo novo, dentro do qual seu próprio corpo seria o “ponto morto” ao centro do redemoinho, engendrando formas fora de si. Tratava-se mesmo de uma técnica: Fuller inventou, inclusive, varetas que, como braços mecânicos, ampliavam o alcance dos tecidos.¹⁸⁰

Mallarmé compara a dança serpentina à música¹⁸¹: em ambas, o corpo, para produzir um meio sensível que em nada se assemelha a ele, utiliza um instrumento material. Mais uma vez, não se trata de imitar ou ilustrar motivos musicais, bem como não se tratava de imitar formas naturais ou representar um drama. Interessa, antes, uma *ideia* de música como matéria que produz algo imaterial.¹⁸²

O corpo da dançarina serpentina desaparece no jogo de metamorfoses que ele produz. Cria suspensões nas quais não se vê uma pessoa, mas formas que se podem nomear flor, borboleta, nuvem etc.



(Loie Fuller dancing. 1900)¹⁸³

180 VILELA, Lucila. Corpo-Tecido: impressões sobre Loie Fuller. “Posfácio”. In: FULLER, Loie. **A orquídea, a nuvem, a borboleta**. Loie Fuller e a serpentine dance, p. 57, p. 65.

181 O texto de Mallarmé lança mão de generalizações: música, dança, poesia. Aqui, no entanto, não se trata de aderir a elas enquanto conceitos definitivos, e sim de notar as inquietações advindas de uma experiência sensível, que reorganiza o campo das artes.

182 RANCIÈRE, Jacques. “La danse de lumière”, p. 123.

183 Fotografia de Samuel Joshua Beckett. Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283241>. Acesso 02/03/2023.

Em suma, duas técnicas teriam sido manipuladas na dança serpentina: a túnica e a luz.

Se a túnica imitava as linhas curvas e ondeantes da natureza e a própria transformação dos seres, a luz elétrica teria como modelo o movimento diário do sol que, nascendo e se pondo, faz o mundo aparecer e desaparecer. No limite, reproduziria a própria cosmogonia, uma reinvenção do mundo, como notou Paul Adam, outro espectador de Fuller:

Ela colocou diante dos olhos de milhares de espectadores a forma original do planeta, o que este era antes de queimar, resfriar, cobrir-se de chuva, mar, terra, plantas, animais e homens. O mais estúpido frequentador sente um pequeno estremecimento diante de tal aparição da gênese de mundos.¹⁸⁴

Estaria em cena um jogo de formas *análogo* ao jogo do mundo. Tais formas, que poderiam ser chamadas abstratas, imitariam não personagens ou encadeamentos narrativos, mas o próprio evento de aparecer.

Para Rancière, a dança serpentina é indissociável da realização industrial. Pois seu suplemento – a túnica – funcionava, no espetáculo, mediado por uma *iluminação ativa*, unicamente possível pela eletricidade: projeções coloridas e intermitentes, que recortavam o visível, desenhando-o, e que, desse modo, se opunham à iluminação tradicional, a qual, podendo ser inclusive a luz natural, apenas dava a ver uma performance que lhe era exterior.

Mallarmé, em suas reflexões, não deu tanta importância à luz elétrica.¹⁸⁵ Quem o fez foram Villiers de L'Isle Adam e Jean Lorrain, aquele notando a poesia de Thomas Edison, este lendo em Fuller o encontro do “fantástico com a eletricidade”.¹⁸⁶

Ao fim de seu ensaio, referindo-se aos raios luminosos no espetáculo de Fuller, Rancière diz que, muito mais do que acessórios da performance, eles são aquilo que retira e devolve formas à noite.

A eletricidade é o análogo técnico da luz que manifesta todas as coisas. Mas é também a potência que faz desaparecer todas as coisas no puro jogo imaterial das

184 “Elle a mis devant les yeux des mille spectateurs la forme originelle de la planète, ce qu'elle fut d'abord avant de brûler, se refroidir, se couvrir de pluies, de mer, de terre, de plantes, d'animaux, d'hommes. Les plus nul des soireux se sent un peu frémir devant cette apparition de la genèse des mondes”.

ADAM, Paul. Critique des moeurs, Les entretiens politique et littéraires, 10 février 1893, p. 136.

185 Rancière argumenta que, embora Mallarmé não o tenha reconhecido, a eletricidade realiza “a embriaguez da arte” que o poeta imaginara, apresentando-se como a perfeita identidade entre a energia natural e o artifício. A embriaguez da arte, “ivresse d'art”, ocorre quando o corpo produz ele mesmo o espaço de sua aparição. O corpo da dançarina é, ao mesmo tempo, a operação do poema e a superfície em que ele se escreve. Por isso, suprime o intervalo entre artista e obra, obra e espaço onde ela se produz, presença material e jogo metafórico. Antes do espetáculo de Fuller, isso havia sido idealizado por Mallarmé como uma “dança das constelações”.

MALLARMÉ, Stéphane. Ballets. **Divagations. Oeuvres complètes**, t. II, p. 174 e p. 170.

186 RANCIÈRE, Jacques. “La danse de lumière”, p. 134.

formas luminosas. É a forma espiritual da matéria, ou a forma material da espiritualidade.¹⁸⁷

*

lua

Chego agora a uma cena de infância narrada por Walter Benjamin, na qual se pode ler uma transformação na percepção, suscitada pela lua.

Ela é parte de *Infância em Berlim por volta de 1900* (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert), 12 fragmentos publicados por Benjamin no *Frankfurter Zeitung*, de fevereiro a março de 1933¹⁸⁸. Referindo-se ao seu trabalho nesses textos, Benjamin diz:

Procurei conter esse sentimento [de nostalgia da cidade natal] recorrendo ao ponto de vista que me aconselhava a seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social.¹⁸⁹

Os fragmentos que monta são, como ele descreve em seguida, “imagens nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa”. Para elas, Benjamin imagina “um destino muito próprio” que, talvez, tivesse a ver com a antecipação de “experiências históricas posteriores”¹⁹⁰.

*

O fragmento de *Infância em Berlim* que desdobrarei aqui, “A Lua”¹⁹¹, descreve a percepção de um mundo – em seus objetos, contornos – que se transforma sob luzes diferentes, isto é, sob a luz solar e a luz lunar. O personagem da narrativa, um garoto, percebe o mundo sob a luz da lua e o narrador – mais velho – recorda esta percepção.

Como n’*A confissão*, o narrador cria a si mesmo no passado e, ao fazê-lo, replica-se.

187 “L’électricité est l’analogon technique de la lumière qui manifeste toute chose. Mais elle est aussi la puissance qui fait disparaître toute chose dans le pur jeu immatériel des formes lumineuses. Elle est la forme spirituelle de la matière, ou la forme matérielle de la spiritualité”. *Ibidem*, p. 135.

188 Benjamin reescreveu e modificou diversas vezes os fragmentos que mais tarde seriam compilados em livro. O fragmento que interessará a este trabalho é o que consta no livro traduzido por Sergio Rouanet. BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas v. 1). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

189 BENJAMIN, Walter. **Infância berlinense. 1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 115.

190 *Ibidem*, pp. 115-116.

191 Além de referir-me ao texto nas páginas que seguem, optei por dispô-lo, mais à frente, entre as imagens de Vija Celmins.

Há, portanto, dois personagens: um narrador e seu duplo, jovem, que viveu o que é narrado.

Além disso, em ambos textos, os narradores são os sobreviventes de um *instante luminoso* que experimentaram quando jovens.

No texto de Benjamin, o narrador recorda o que, *num relampejar*, aprendeu com a Lua: que haveria uma certa instabilidade no mundo ou, ao menos, em sua percepção. Iluminado imprecisamente por outra luz, que não a do dia, o ambiente em que estava parecia pertencer a uma anti-Terra ou a uma Terra vizinha. Haveria outra Terra, ou outra possibilidade de vê-la, concedida pela luz da Lua.

O corpo reflexivo, porém, parece querer tomar o lugar do corpo luminoso – A Lua “parecia não querer abrigar ninguém a não ser a si própria”¹⁹². Sua luz, então, contamina a percepção do quarto: os contornos dos objetos tornam-se estranhos, assustadores.

Indo beber água à noite, o garoto ouve o eco de seu corpo. Sabe que não deve confiar num eco que, como um “falso amigo”, poderia lográ-lo a qualquer momento. Mesmo assim, chega à água e, junto a ela, encontra a repetição: “O gorgolejo dessa água, o barulho com que eu recolocava no lugar primeiro a garrafa e depois o copo – tudo isso soava aos meus ouvidos como algo repetido”¹⁹³. Pois, como percebe, havia sido transportado, pela luz da lua, a um planeta contíguo, onde tudo já foi, e, por isso, tudo “aparecia como seu próprio sócia.”¹⁹⁴.

Retornando, “depois de passar por tal experiência durante algum tempo”, aproxima-se da cama “cheio de medo de encontrar a mim mesmo ali estirado”. Fugindo daquilo que, por ser repetido, o assusta, mergulha no sono, evitando, assim, enxergar “sob o regime da lua”. Depois, “quando [ele] acordava uma segunda ou terceira vez”, seu quarto “já estaria imerso na escuridão.”¹⁹⁵

Ao despertar, emerge: “Era a mão a primeira a ter de se animar a emergir por sobre a borda da trincheira do sono, na qual encontrava abrigo contra os sonhos”¹⁹⁶. A fonte de luz, então, muda – não mais a lua, mas uma lamparina ilumina o quarto.

Ele se pergunta: “Por que existem as coisas no mundo?”, “por que existia mundo?”¹⁹⁷.

Ver o mundo sob o regime da lua havia tornado, de repente, a existência do mundo tão questionável quanto sua não-existência. E seu existir “piscava para o não-existir”, num “jogo fácil” instalado pela Lua.¹⁹⁸

192 BENJAMIN, Walter. “A Lua”, p. 139.

193 *Ibidem*.

194 *Ibidem*.

195 *Ibidem*.

196 *Ibidem*.

197 *Ibidem*, p. 140.

198 *Ibidem*.

O garoto teme encontrar seu sócia e habitar um mundo que oscila entre existir e não existir. Ele deseja ser único e deseja que as coisas também o sejam. Quer existir e quer que o mundo exista. Resistindo à Lua, evita permanecer na outra Terra, onde os sons soam como repetidos e os lugares parecem já ter sido ocupados pelo passado.

Mas, após múltiplas noites de fuga, a Lua parece “reivindicar sua pretensão sobre a Terra.”¹⁹⁹. Enorme, torna-se destrutiva: desintegra os objetos e esmigalha os corpos, formando um funil que suga os objetos conhecidos, transformando-os.

Diante da destruição, ele busca abrigo, para si e para certas coisas, num verso. Nele, condensa pares de elementos distintos, como se quisesse preservar essas distinções: “estrela e flor, espírito e corpo, amor e sofrimento e tempo e eternidade”.

E, enquanto tenta incorporar-se às palavras, acorda.

Depois de entrever uma cena onde tudo se dissolve e se transfigura, emerge, sobrevivendo à ameaça daquilo que se repete, e o repete. Escrevendo, tenta salvar a si mesmo e aos contornos das coisas. Tal passagem, no entanto – das coisas distintas às palavras –, não se realiza completamente.

Mas se o regime da Lua fracassa, por que, então, o terror permanece, “sem trégua”, “sem consolo.”^{200?}

*

Benjamin percorre um caminho análogo em “A doutrina das semelhanças”²⁰¹. No ensaio, diz que a luz das estrelas teria ensinado uma humanidade imemorial a reconhecer semelhanças num relampejar, assim como, na narrativa, a luz da Lua ensinara o garoto. O ensaio mostra tal manifestação do semelhante sendo deslocada à linguagem, nela se realizando, continuamente, até hoje.

Observando o desenvolvimento da faculdade mimética – capacidade que influenciaria “todas as outras funções superiores” da humanidade – Benjamin pensa “semelhança” em um sentido que extrapola aquele conhecido contemporaneamente, pois “o círculo existencial regido pela lei de semelhança era outrora muito mais vasto”. Atualmente, as semelhanças percebidas conscientemente seriam apenas uma ínfima parte do que a

199 *Ibidem*.

200 *Ibidem*.

201 BENJAMIN, Walter. “A Doutrina das Semelhanças”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1)**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

semelhança determina, sem que tenhamos consciência disso.²⁰²

Considerando que “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos”²⁰³, ele chega a supor que a faculdade mimética estaria enfraquecendo. Apresenta, porém, outra hipótese: a possibilidade de uma transformação dessa faculdade:

Deve-se refletir ainda que nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros.²⁰⁴

Para descrever essa “metamorfose”, pensa na relação dos antigos com a astrologia, pressupondo que, para eles, “os processos celestes fossem imitáveis.”²⁰⁵ Considerando que isso ocorria, o recém-nascido, naquele tempo, teria a plenitude do dom mimético, que se manifestaria no instante de seu nascimento, “como um ajustamento perfeito à ordem cósmica.”²⁰⁶ Tal capacidade estaria perdida atualmente, quando “nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano.”²⁰⁷ Pensando nisso, Benjamin diz:

Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade da esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, se dá num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros.²⁰⁸

A partir da alusão à astrologia, Benjamin segue pensando, na linguagem, o que ele chama de “semelhança extra-sensível”. No uso da linguagem, seria esta semelhança o que estabeleceria, a cada vez de um modo “novo, originário, irredutível”, ligações entre intenções, falas e escritas.²⁰⁹

Ao longo da história, a escrita teria se transformado num “arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis”, o qual se desenvolveria juntamente à dimensão significativa, comunicativa, da linguagem, isto é, os elementos miméticos da linguagem

202 *Ibidem*, pp. 108-109.

203 *Ibidem*, p. 109.

204 *Ibidem*.

205 *Ibidem*.

206 *Ibidem*, p. 110.

207 *Ibidem*.

208 *Ibidem*.

209 *Ibidem*, p. 111.

emergiriam, durante a leitura, a partir de “um fundamento que lhes é estranho”²¹⁰:

O contexto significativo contido nos sons da frase é, portanto, o fundo do qual emerge, num instante, com a velocidade do relâmpago, o semelhante. Mas, como essa semelhança não sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação profana e mágica.

[...]

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis.²¹¹

Em *Passagens*, uma nota sobre um ensaio de Auguste Blanqui, “Eternidade pelos astros”, convida a desdobrar o pensamento em torno à observação cosmológica, à repetição e à imaginação da sociedade – e, como alerta Benjamin, a colocar em questão de que modo isso reflete uma postura política: estanca ou produz movimento.

O último texto de Blanqui, escrito em sua última prisão, permaneceu a meu ver totalmente despercebido até hoje. Trata-se de uma especulação cosmológica. É preciso admitir que, ao primeiro olhar, o texto aparece banal e de mau gosto. Entretanto, as desajeitadas reflexões de um autodidata são apenas o prelúdio de uma especulação que não se imaginaria de modo algum encontrar neste revolucionário. Na medida em que o inferno é um objeto teológico, esta especulação pode ser denominada teológica. A visão cósmica que expõe Blanqui, tomando seus dados à ciência natural mecanicista da sociedade burguesa, é uma visão do inferno – e é, ao mesmo tempo, um complemento da sociedade que Blanqui, no fim de sua vida, foi obrigado a reconhecer como vitoriosa. O que causa um choque é a ausência de qualquer traço de ironia nesse esboço. É uma rendição incondicional, porém, ao mesmo tempo, a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma. O texto, estilisticamente muito marcante, contém as mais notáveis relações tanto com Baudelaire quanto com Nietzsche.²¹²

Blanqui, observando o céu noturno, intui a repetição e apresenta uma especulação cosmológica, começando por afirmar que “O universo é infinito no tempo e no espaço, sem

²¹⁰ *Ibidem*, p. 112.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, frag. D5a, 6, p. 152.

Essa visão do inferno que Benjamin observa no texto de Blanqui – a qual é uma rendição e ao mesmo tempo uma acusação à sociedade burguesa – pode ser observada também n’*A confissão*. Como na especulação de Blanqui, o mundo apresentado por Lúcio é constituído por elementos que se repetem. Além disso, nesse mundo, como venho notando, predomina a relação especular com as luzes e a busca pelos traços humanos. A carga de angústia – e a violência a que esse mundo leva – acusam tanto o funcionamento da sociedade – a hipocrisia dos meios artísticos, a massificação, os fins úteis, o mundo do trabalho – quanto a própria arquitetura da cidade em que esse funcionamento se dá – arquitetura criada à semelhança do homem e que, portanto, impede a visão de espaços de indistinção, superfícies que *não* espelham.

margens e indivisível²¹³, infinito este, contudo, só imaginado a partir do indefinido:

Podemos assim prolongar o indefinido à vontade, sem ultrapassar os limites da inteligência, mas também sem sequer roçar o infinito. Por mais que cada palavra fosse a indicação das mais espantosas distâncias, falaríamos por bilhões e bilhões de séculos, a uma palavra por segundo, para não exprimir em suma mais que uma insignificância em se tratando do infinito²¹⁴.

Sua especulação parte de dois pressupostos, à primeira vista, conflitantes: os átomos que compõem o universo são finitos, mas o universo é infinito. Disso, deriva a repetição:

Os corpos celestes são assim definidos em originais e cópias. Os originais são o conjunto dos globos que formam cada qual um tipo especial. As cópias são as repetições, exemplares ou provas desse tipo. O número dos tipos originais é limitado, o das cópias ou repetições, infinito. É por meio delas que o infinito se constitui. Cada tipo arrasta atrás de si um exército de sócias cujo número é ilimitado.²¹⁵

Mas, nesse caso, como explicar o movimento?

Até que provem o contrário, os astros se extinguem de velhice, e se reacendem com um choque. Tal é o modo de transformação da matéria nas individualidades siderais. De que outro jeito poderiam obedecer à lei comum da transformação e se furtar à imobilização eterna?²¹⁶.

Nesses termos, Blanqui se posiciona contra o progresso positivista de Comte, que viu na mecânica dos sistemas um modelo de funcionamento perfeito, evolutivo:

Nem um ponto onde não ecloda incessantemente a perturbação dessa pretensa harmonia, que seria o marasmo e logo, logo a decomposição. As leis da gravidade têm, aos milhões, desses corolários inesperados, de onde brota, aqui uma estrela cadente, acolá uma estrela-sol. Por que bani-los da harmonia geral? Esses acidentes incomodam, mas foi deles que nascemos! São os antagonistas da morte, as fontes sempre abertas da vida universal. É por um revés permanente à sua boa ordem que a gravitação reconstrói e repovoa os globos. A tão incensada boa ordem os faria desaparecer no nada.²¹⁷

Se Benjamin leu a imaginação de Blanqui como uma visão do inferno, uma rendição do revolucionário a uma sociedade que estaria fadada a uma mesma configuração, Jacques Rancière leu, no mesmo ensaio, um ato de voltar tal repetição contra si mesma, através do pensamento de uma criação na qual, a cada lance, seria “preciso então negar e afirmar ao

213 BLANQUI, Auguste. **A eternidade pelos astros**. Trad. Takashi Wakamatsu. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017, p. 27.

214 *Ibidem*, p. 29.

215 *Ibidem*, p. 71.

216 *Ibidem*, p. 57.

217 *Ibidem*, p. 61.

mesmo tempo o acaso.”²¹⁸

Lendo Blanqui, Rancière aproxima a política da especulação cosmológica, dizendo que já haveria uma torção

quando o velho nome de revolução, que significava o curso regular dos corpos celestes, veio a designar inversamente a derrubada violenta da ordem que governava as coisas terrestres.

Desde então as razões não pararam de se misturar, de vincular ou opor diversamente as lições da ciência às razões da ordem ou da revolução, as exigências da ação às interrogações sobre a marcha da história e a conquista deste mundo às promessas de um além.²¹⁹

Dessa mistura e da observação científica do céu estrelado, leituras divergentes surgiram. Rancière propõe um panorama: por um lado, a astronomia teria roubado da superstição alguns prestígios, que poderiam contribuir para a manutenção da ordem vigente. Por outro, os astros teriam sido lidos como uma ordem imutável que desdenha da pretensão humana de transformar o estado das coisas.

Se Fourier viu nos astros uma harmonia celeste que seria traduzida, na Terra, por uma sociedade fundada pelas paixões, Comte privilegiou a mecânica celeste e seu funcionamento para fundamentar o progresso.

A visão de Blanqui, diferentemente, não promete

nenhum aperfeiçoamento ao infinito das almas individuais e da humanidade coletiva. Ela só promete a multiplicação ao infinito das mesmas composições materiais, produzindo uma multiplicidade de sócias que enfrentam por todo canto e eternamente as mesmas situações²²⁰.

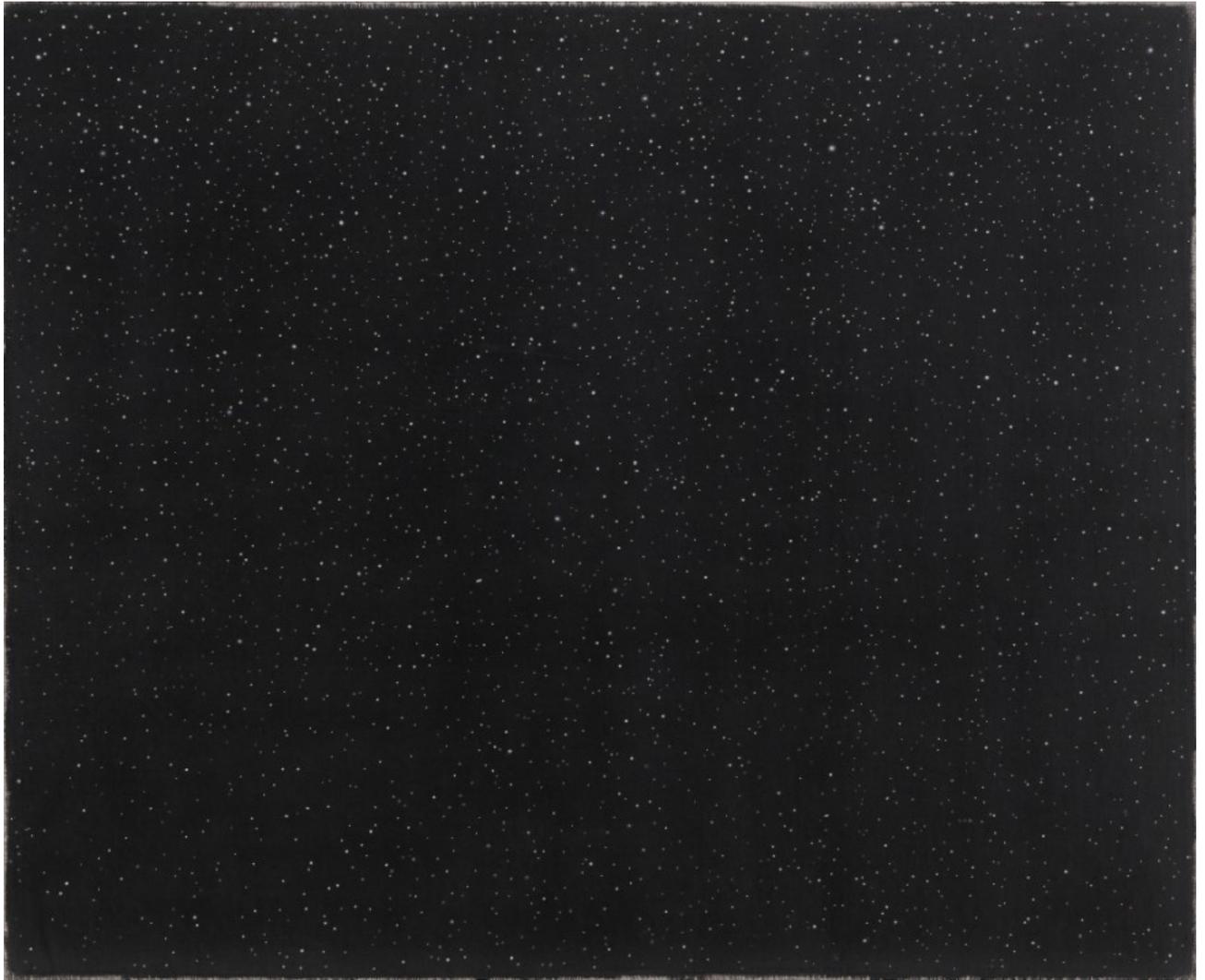
No entanto, na leitura que Rancière faz da hipótese de Blanqui, tal repetição radical carregaria uma liberdade diferente daquela prometida pelo progresso teleológico: mesmo com todas as opções esgotadas, haveria sempre a bifurcação, isto é, o desdobramento que provém do interior da repetição.

218 RANCIÈRE, Jacques. “Les Impressions Nouvelles”. In: BLANQUI, Auguste. **A eternidade pelos astros**.

Trad. Takashi Wakamatsu. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017, p. 7.

219 *Ibidem*.

220 *Ibidem*, p. 17.

suspensão

(*Night sky #5*. Vija Celmins, 1992)²²¹

221 Óleo sobre tela montado em painel de madeira.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/84177>.



(*Night sky 1 reversed*. Vija Celmins (2002)²²²)

222 Fotogravura, tinta aguada e ponta-seca sobre papel.

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-night-sky-1-reversed-ar0047>. Acesso 11/06/2021.

A luz que flui da lua não faz parte do cenário de nossa vida diurna. O âmbito que ilumina de maneira imprecisa parece pertencer a uma anti-Terra ou a uma Terra vizinha. Já não é aquela Terra que a Lua segue como satélite, mas sim aquela a que ela mesma transformou em satélite. Seu peito amplo, cuja respiração foi o tempo, já não se mexe; finalmente a criação regressa ao ponto de partida e pode novamente pôr o véu de viuvez que o dia lhe havia arrebatado. O pálido raio que permeava através da persiana do meu quarto me fez compreender aquilo. Meu dormir se tornou intranquilo; a lua o cortava com seu vaivém. Quando ela estava em meu quarto eu acordava, me desalojava, pois parecia não querer abrigar ninguém a não ser a si própria. A primeira coisa sobre a qual meu olhar recaiu foram as duas pias cor creme do lavabo. De dia nunca me detinha sobre elas. No entanto, ao luar, a faixa azul que circundava a parte superior do lavabo me desgostava. Simulava um tecido se entrelaçando a uma orla. E, de fato, a borda das pias era franzida como uma golilha. Jarros sólidos ficavam no meio entre as duas e eram da mesma porcelana e com o mesmo desenho de flores. Quando me levantava da cama, eles tilintavam, e esse tinir se prolongava na plataforma de mármore do lavatório, atingindo taças e tigelas, copos e garrafas. Por mais que me alegrasse ouvir aquele sinal de vida no ambiente noturno – mesmo que fosse apenas um eco da minha própria vida –, não passava de um sinal em que não se podia confiar e que, como falso amigo, pretendia me lograr no momento em que menos o esperasse. Isso se dava quando erguia a mão com a garrafa para pôr água no copo. O gorgolejo dessa água, o barulho com que eu recolocava no lugar primeiro a garrafa e depois o copo – tudo isso soava a meus ouvidos como algo repetido. Pois todos os lugares desse planeta contíguo, ao qual eu me havia deslocado, pareciam já ter sido ocupados pelo passado. Por isso, cada som e cada momento vinham ao meu encontro como seu próprio sócia. E, depois de passar por tal experiência durante algum tempo, aproximava-me da cama cheio de medo de me encontrar a mim mesmo ali estirado. O medo só se extinguia por completo quando tornava a sentir o colchão em minhas costas. Então adormecia. O luar saía lentamente do meu quarto. E, com frequência, este já estaria imerso na escuridão quando eu acordava uma segunda ou terceira vez. Era a mão a primeira a ter de se animar a emergir por sobre a borda da trincheira do sono, na qual encontrara abrigo contra os sonhos. E tal como alguém, após o fim do combate, muitas vezes é surpreendido por uma bomba ainda não detonada, a mão ficava à espera de cair vítima de um sonho retardatário. Quando, então, a lamparina sossegava a ela e a mim, eu verificava que do mundo nada subsistia a não ser uma única pergunta pertinaz. Pode ser que essa pergunta se escondesse nas dobras da cortina que pendia diante de minha porta com o fim de deter os ruídos externos. Pode ser que fosse apenas o que sobrara de muitas noites já passadas. E, por fim, podia ser o reverso do sentimento estranho que a Lua propalara em mim. A pergunta era: por que existem as coisas no mundo? por que existia o mundo? Estupefato percebi que nada me podia forçar a pensar o mundo. De nenhum modo, seu não-existir me teria sido mais questionável que seu existir, o qual parecia piscar para o não existir. A Lua fazia um jogo fácil com esse existir. Minha infância já estava quase finda quando, por fim, a Lua pareceu disposta a reivindicar sua pretensão sobre a Terra, pretensão que antes só havia manifestado durante a noite. No alto do horizonte, grande, mas pálida, ela estava no céu de um sonho sobre as ruas de Berlim. Ainda era dia. Meus familiares estavam ao meu redor, um pouco rígidos como num daguerreótipo. Só minha irmã estava ausente. – Onde está Dora? – ouvi minha mãe dizer. A Lua, que estivera cheia no céu, de repente começou a crescer. Chegando cada vez mais perto, destroçou o planeta. A balastrada da sacada de ferro, onde todos nos havíamos sentado, por cima da rua, se desintegrou e os corpos que a ocupavam se esmigalharam rapidamente em todas as direções. O funil que, ao vir, a Lua formara, sugou tudo. Nada poderia esperar atravessá-lo sem se transformar. “Se agora existe a dor, então não existe Deus nenhum”. Isto me foi revelado, e, ao mesmo tempo, juntei tudo o que queria levar comigo. Coloquei tudo num verso. Era a despedida. “Ó estrela e flor, espírito e corpo, amor e sofrimento e tempo e eternidade!”. Porém, ao tentar me consubstanciar àquelas palavras, eu já estava desperto. E só então o terror, com que a Lua acabara de me revestir, pareceu se aninhar em mim sem trégua e sem consolo. Pois esse acordar não fixou, como outros, ao sonho sua meta, mas sim me revelou que esta lhe escapara e que o regime da Lua, que eu vivenciara quando menino, fracassara para só voltar em outra eternidade.

(“A Lua”. Walter Benjamin).



(Desert. Vija Celmins. 1975)²²³

223 Uma das quatro litografias de um portfólio sem título.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/429470>. Acesso 10/01/2023.

Em *Metamorfoses*, Narciso, exausto da caça, seduzido pelo frescor de um bosque, estende-se na relva, bebe água e nela encontra uma imagem. Ao se apaixonar por ela, detém-se, e a fixidez de seu olhar²²⁴ produz imagens: cabelos como de deuses, pele como marfim, olhos como astros gêmeos. Enquanto olha, não sabe o que está a ver, que é a si próprio a quem deseja²²⁵. “Mas abrasa-se com aquilo que vê”²²⁶, tenta “agarrar em vão a fugidia imagem”²²⁷, que, embora encha-o de desejo²²⁸, “não tem substância”²²⁹ e move-se conforme o observador: “Contigo vem, contigo permanece, contigo parte!”²³⁰.

Olhos fixos na imagem fixa, Narciso se demora:

Cuidado algum por Ceres, cuidado algum pelo repouso
conseguem arrancá-lo dali. Estendido na vegetação à sombra,
contempla a mentirosa forma com um olhar insaciável,
e através dos olhos consome-se.²³¹

Suspensão, não trabalha, nem descansa. Por um período indeterminado, ele arrisca permanecer “sem saber”.

De repente, *percebe* e, então, é como se o saber dissolvesse a suspensão, trazendo movimento. Sabendo, ele anuncia seu fim à água, mas,

Assim dizendo, em delírio, voltou-se para aquela mesma face,
e com lágrimas turvou a superfície da água: estremecendo,
a lagoa devolveu a imagem desfocada.²³²

Ao ver a superfície trêmula da água, ele implora pelo retorno de sua imagem. Mesmo sabendo não poder tocá-la, espera admirar seus contornos, quer conservar sua figura. E, na medida em que esta também se movimenta, ele se entrega à dor, golpeia o próprio peito e contempla-se nas “águas de novo tornadas límpidas.”²³³.

*

224 OVÍDIO, *Metamorfoses*. Versos 418-419, p. 96.

225 *Ibidem*. Verso 425.

226 *Ibidem*. Verso 430.

227 *Ibidem*. Verso 432.

228 *Ibidem*. Verso 431.

229 *Ibidem*. Verso 435.

230 *Ibidem*. Versos 435-436.

231 *Ibidem*. Versos 437-440, pp. 96-97.

232 *Ibidem*. Versos 474-475, pp. 97, 98.

233 *Ibidem*. Verso 486, p. 98.

Ricardo, na seguinte cena, *suspende-se* ante a visão do infinito, a qual, não oferecendo qualquer figuração, assim como a superfície turva com a qual Narciso se confronta, o apavora:

“Mas não são estes só os meus medos. Tenho muitos outros. Por exemplo: o horror dos arcos – de alguns arcos triunfais e, sobretudo, de alguns velhos arcos de ruas. Não propriamente dos arcos – antes do espaço aéreo que eles enquadram. E lembro-me de haver experimentado uma sensação misteriosa de pavor, ao descobrir no fim de uma rua solitária de não sei que capital um pequeno arco, ou melhor, uma porta aberta sobre o infinito. Digo bem – sobre o infinito. Com efeito a rua subia e para lá do monumento começava, sem dúvida, a descer. De modo que, de longe, só se via horizonte através desse arco. Confesso-lhe que me detive alguns minutos olhando-o fascinado. Assaltou-me um forte desejo de subir a rua a fim de averiguar para onde ele deitava. Mas a coragem faltou-me... Fugi apavorado. E veja, a sensação foi tão violenta, que nem sei já em que triste cidade a oscilei... [...]”²³⁴

Ele confessa que se deteve por alguns minutos olhando para algo que lhe causava medo: o espaço aéreo enquadrado por um arco de rua. Deseja, no entanto, se aproximar do monumento e ver “para onde ele deitava”, para onde se inclinava. Seria possível ver aí um dos momentos do ciclo que venho propondo: a “suspensão” diante de uma aresta, no ponto onde um caminho “parou de subir e começaria a descer”, a qual, quando olhada à distância, oferece uma visão do vazio ou do infinito.

A cena permite projetar assim o ciclo de narciso: uma atração pela luz que impele a percorrer uma via ascendente, no topo da qual se encontra uma janela para o vazio, a qual, se atravessada, levaria a um mergulho e à emergência, retornando-se à atração pela luz – e assim interminavelmente.

Ricardo, no entanto, neste momento, recua: ainda não mergulha.

Nessa suspensão, o ciclo se mantém aberto ao infinito, à possibilidade de quaisquer formas.

Tendo uma vez se suspenso diante de um arco, Ricardo retorna a esse medo, narrando-o. De certa forma, reproduz a suspensão diante do infinito, a refaz.

Algo análogo ao trabalho de Vija Celmins, cujos quadros também repetem o infinito.

Na década de 1960, nos Estados Unidos, a artista começou a reproduzir, em grafite, fotografias de objetos – como estufas, pentes ou selos – além de aviões e espaços bombardeados, impressas em livros e revistas que, conforme ela conta²³⁵, procurava em sebos e livrarias.

Desde seus primeiros trabalhos, Celmins acompanha, traço a traço, as formas das

²³⁴ *Ibidem*, pp. 216-217.

²³⁵ CELMINS, Vija, CLOSE, Chuck, BARTMAN, William S. Vija Celmins. New York: Art Press, 1992, p. 16.

fotografias, reproduzindo seus granulados, suas bordas e até mesmo a fita ou o grampo com que foram anexadas a um livro. Diz ela que “rasteja pela fotografia como uma formiga e documenta este rastejar em outra superfície.”²³⁶. Parece que foi com a divulgação das primeiras imagens de satélite, no fim da década de 1970, que ela passou a se interessar pela reprodução de fotografias do céu, do mar e do solo.

*

Sem título (oceano) é o desenho, em grafite cinzento, de uma fotografia. Como a maioria das telas de Celmins, por serem relativamente pequenas²³⁷, esta exige que o espectador se movimente até ela – estática, pendurada na parede, como reforça a artista²³⁸ – para notar seus detalhes.

A superfície da imagem quase coincide com a superfície da água²³⁹: não é possível

236 Celmins diz: “I crawl over the photograph like an ant and I document my crawling on another surface.”. CELMINS, Vija, GOLDEN, Thelma et al. “Interview with Vija Celmins”. *Art21: Art in the Twiety-First Century*. New York, Harry N Abrams, 2001, p. 162.

Utilizando a mesma analogia que Benjamin escolhe para falar dos copistas chineses, mas em sentido oposto, Vija conta ainda que sobrevoa, lentamente, as fotografias com o grafite, como os aviões que precisam seguir determinados trajetos luminosos. O voo de Celmins, por um lado, se opõe ao sobrevoado distraído descrito por Benjamin num fragmento de *Rua de Mão Única*, mas, por outro, se assemelha ao seu caminhar lento pelas estradas.

A força com que uma estrada no campo se nos impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente, conforme é lido ou copiado. Quem voa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem; para ele, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que regem toda a topografia envolvente. Só quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano (que para o aviador é apenas a extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, como a voz do comandante que faz avançar soldados na frente de batalha. Do mesmo modo, só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto o mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia, ao passo que o copista se deixa comandar por ele.

Nesta passagem, Benjamin chama atenção para uma potência da cópia, uma experiência do copiar que gera perspectiva e, talvez, um momento crítico.

BENJAMIN, Walter. Mercadoria chinesa. In: **Rua de mão única**. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013, p. 13.

237 *Sem título (oceano)* tem, aproximadamente, 45.1cm de altura por 58.8cm de largura.

238 Numa entrevista, Celmins diz que se interessa por uma certa quietude [*stillness*] que, para ela, é intrínseca a um trabalho que se pendura na parede.

CELMINS, Vija. Exhibition talk: Vija Celmins. *Entrevista concedida a Robert Storr*. Vienna, 2015.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2qg5NN1Puo>. Acesso 28 jun. 2021. Fragmentos selecionados e traduzidos por mim.

239 Baseio-me, entre outras, nas leituras de obras de Celmins feitas por Dustin Aligood em sua dissertação de mestrado, “Photograph, presence and physicality in the work of Vija Celmins”. Athens: Harvard University, 2006.

distinguir primeiro plano ou plano de fundo, não há horizonte. A imagem é um “mapa topográfico” (como diz Celmins) que, no entanto, não indica seu referente – um mapa topográfico de texturas que poderiam estar em qualquer lugar.

É uma imagem como essa de que Ricardo se recorda: no arco de uma rua qualquer, numa cidade indeterminada, uma porta aberta sobre o infinito, onde não se reconhecem objetos, não é possível comparar qualquer coisa e, se há beleza, é uma beleza indistinta.

Diante dessas imagens, Celmins também suspende-se:

Havia uma raiva de tentar encarar algo. Não sei o quão raivosos estes [trabalhos] são. Talvez não sejam raivosos. Mas são, de alguma maneira, impossíveis, o que é parecido.²⁴⁰

[...]

Havia lixo por tudo, e imagens, e eu estava sofrendo, como qualquer pessoa jovem deveria sofrer, acho – comecei, apenas comecei, como dizer?, um mapa topográfico, seguindo a imagem e fazendo as linhas do oceano, ou fazendo minha versão delas, colocando-as em grafite e, assim, a coisa toda começou: usei uma imagem que não tinha limites e encontrei jeitos de concentrá-la.²⁴¹

Ela quer, diz, “remover alguma parte de si do trabalho”, deixar apenas “a evidência de alguém ter feito forma e estrutura”, para, desse modo, torná-lo frio, demandando que o observador encontre seu lugar em relação a ele.²⁴² Escolhe, então, a fotografia de uma porção de céu, de terra, ou de água, e trabalha sobre ela até que, na imagem, perceba-se apenas uma presença que estaria na materialidade das superfícies. E, quando perguntada recentemente sobre o significado dessas obras, responde:

Minha sensação é que não significa muito. É uma espécie de presença que sai de seres humanos. Ou você chega a ela ou não. Recentemente, tenho pensado que nada significa muita coisa. Quer dizer, estou ficando muito velha.²⁴³

Expondo-as, ela faz, dessas imagens da indistinção – a superfície da água que, na sua

Aligood nota que as paisagens de Celmins, por um lado, demandam a presença humana – necessária para reproduzir artesanalmente esses traços – e, por outro, extinguem tal presença do “desolado campo de representação.” A estrutura formal dessa janela que Celmins desenha sobre o mar “explicitamente desautoriza a imaginação da entrada de uma forma humana.” Contudo, embora não seja uma janela que ofereça ao observador a perspectiva de um espaço tridimensional fictício, não é, tampouco, uma “pura superfície”. Haveria, assim, a implicação de uma outra dimensão, uma tensão escondida entre a planaridade e a profundidade do oceano, que “acenaria sensualmente além da superfície do mar (do desenho, da fotografia)”.

Ibidem, p. 5.

240 CELMINS, Vija. Exhibition talk: Vija Celmins. **Entrevista concedida a Robert Storr**. Vienna, 2015.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2qg5NN1Puo>. Acesso 28 jun. 2021. Tradução minha.

241 *Ibidem*.

242 *Ibidem*.

243 *Ibidem*.

textura crispada, não reflete nada; os céus apinhados de estrelas que quase desaparecem na escuridão – objetos manipuláveis, montáveis, dos quais é possível se aproximar e se afastar.

O que, porém, nessas superfícies, leva a pensar na indistinção é, paradoxalmente, a sua imensa, excessiva, quantidade de traços, feitos por um instrumento capaz de distinções muito precisas. A respeito disso, ela conta:

Trabalhei com lápis por quinze anos. Porque pensei que meu toque, de alguma maneira, seria mais minucioso. Costumava viver perto do mar. Descia ao mar e pensava em fazer um pequeno filme sobre as ondas, indo para cima e para baixo – assim como o sol, que ia para cima e para baixo –. Tirei muitas fotografias, espalhei-as todas pelo chão, e pensei –.²⁴⁴

*

Voltando à *confissão* e às confissões de Ricardo, destaco uma passagem, na qual ele diz:

– Meu caro Lúcio, vai ficar muito admirado, mas garanto-lhe que não foi tempo perdido o que passei ouvindo essa revista chocha. Achei a razão fundamental do meu sofrimento. Você recorda-se de uma capoeira de galinhas que apareceu em cena? As pobres aves queriam dormir. Metiam os bicos debaixo das asas, mas logo acordavam assustadas pelos jorros dos projectores que iluminavam as “estrelas”, pelos saltos do compadre... *Pois como esses pobres bichos, também a minha alma anda estremunhada* – descobri em frente deles. Sim, a minha alma quer dormir e, minuto a minuto, a vêm despertar jorros de luz, estrepitosas vozearias: grandes ânsias, ideias abrasadas, tumultos de aspirações – áureos sonhos, cinzentas realidades... Sofreria menos se ela nunca pudesse adormecer. Com efeito, o que mais me exacerba esta tortura infernal é que, em verdade, a minha alma chega muitas vezes a pegar no sono, *a fechar os olhos* – perdoe a frase estrambótica. Mal os cerra, porém, logo a zurzem – e de novo acorda perdida numa agonia estonteada.²⁴⁵

Assim como o “horror dos arcos” poderia refletir a imagem do céu estrelado (*Night Sky 5*, 1992) e aquela da superfície do oceano (*Sem título*, 1971), coladas acima, a dor das aves cansadas da luz, os bicos embaixo das asas, espelharia outra superfície estrelada, que podemos ver mais adiante (*Star Field 3*, 1992).

Diferentemente do primeiro céu – no qual as estrelas quase desaparecem na escuridão da noite –, nesta obra o brilho das estrelas é excessivo e a minúcia do grafite é empregada para criar a indistinção dos contornos. Os centros muito brancos se expandem em uma névoa antes de se delimitarem em relação ao fundo preto. A luz estoura. Observando essa tela, é possível imaginar que a fotografia reproduzida por Celmins foi capturada com o

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 217.

obturador aberto por tempo suficiente para que a luz excessiva impedisse contornos nítidos aos corpos celestes. Sem negar o excesso de luzes, a artista interrompeu seu fluxo, reproduzindo-o traço a traço por meses ou anos a fio, trabalho do qual, de repente, emerge mais uma vez algo de indefinido.

O que faz pensar que a “suspensão” não indica o fim, nem da reprodução de Narciso – cuja imagem voltará a aparecer na água “de novo tornada límpida” –, nem da recorrência do próprio ciclo: veremos reemergir diversas figurações narcísicas ao longo dos tempos. De modo que essas portas abertas ao indefinido podem convidar a considerar uma paradoxal criação provinda da repetição.



(Untitled. Vija Celmins. 1971)²⁴⁶

246 Grafite em fundo acrílico sobre papel. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/100209>.



(Star Field III. Vija Celmins. 1982)²⁴⁷

247 Grafite em fundo acrílico sobre papel. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/100215>. Acesso 10/02/2023.



(Untitled ocean, Vija Celmins. 2016)²⁴⁸

248 Mezzotint. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/273285>. Acesso 10/01/2023.



(Untitled ocean. Vija Celmins. 2016)²⁴⁹

249 Drypoint. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/273286>. Acesso 10/01/2023.

água

Em “luz”, mostrei como a *Americana/Loie Fuller/Isadora Duncan/Dançarina/etc.*, criara a festa de uma arte nova, da qual os personagens saíram como se de um sonho que os três houvessem sonhado²⁵⁰. Lá, esta figura, rodeada por uma coleção de interpretações, foi constelada entre as reflexões sobre mariposas e àquelas sobre “A Lua”, de Walter Benjamin.

Ao fim do espetáculo, artista e água, misturadas, *morrem*:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor...
... Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as água douradas – tranquilas, mortas também...

.....
.....²⁵¹
.....

Ocorre algo como a supressão das diferenças que, antes, cadenciavam sua dança. A própria narrativa, no entanto, como veremos em breve, após esta morte espetacular, onde se assistiu a uma cena de fusão, *metamorfoseia* a artista em novas personagens: recomeça o ciclo.

Em “água”, atravessaremos um espaço brumoso, pensando, juntamente à *confissão*, um *mergulho de escafandro*, no qual está em jogo um contato *mediado* com o desconhecido. Por ora, deixarei em suspenso os sentidos através dos quais pensarei *escafandros* ao longo desta seção. Pois ela começará apresentando outra figura feminina, deslumbrante, que também abre a um personagem, e a uma série de outros, um mundo de sonhos.

Tal figura aparece apesar e por causa de um *fim de mundo* e, tanto quanto narcisos, é continuamente (re)descoberta, sua origem é contada através de um sem-número de emergências. Trata-se de um *baixo-relevo romano*, da primeira metade do século II, provavelmente feito a partir de um original grego do século IV a. C., que dá a ver uma mulher, registrada de perfil no momento em que dá um passo, levantando a túnica, revelando os pés descalços. É parte do relevo das Aglaurides, “formado por três mulheres que movimentam-se da direita para a esquerda” espelhadas por outras três figuras femininas, em outros relevos²⁵². Foi (re)encontrada durante a emergência de Pompeia, cidade por sua vez

250 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 211.

251 *Ibidem*.

252 Tradução minha do texto que se encontra juntamente à imagem dos relevos, no *site* do museu que os conserva. A seguir, apresento a citação expandida, na língua original: “The relief is part of a composition showing three women moving from the right associated to other three female figures mirroring them on reliefs held in various museums: they are the so-called Horae and Aglaurids, probably derived from a Greek original of the 4th century B.C.

(re)descoberta no século XVIII, após 1600 anos oculta no solo. Seu nome, Gradiva, *aquela que avança*, foi atribuído por Wilhelm Jensen, em uma novela de 1903²⁵³, a qual conta a história de Norbert Hanold, um arqueólogo que se apaixona pela escultura.

Em 1907, Freud publicou um estudo sobre a novela de Jensen²⁵⁴, texto junto ao qual me aproximo de Gradiva e de parte da constelação de leituras e imagens que a rodeia.

Freud começa o ensaio questionando-se acerca da pertinência de estudar “sonhos que jamais foram sonhados realmente, que foram imaginados por escritores e atribuídos a personagens inventadas, no contexto de uma narrativa”²⁵⁵. Diz que, em geral, investigar sonhos, interpretando-os, seria considerado risível pela ciência e pela “maioria das pessoas cultas”²⁵⁶ e que, portanto, ao fazê-lo, ele se aproxima do povo e dos supersticiosos que, por sua vez, prolongam um conhecimento antigo. Por isso, escritores que fazem seus personagens sonharem parecem-lhe mais próximos de si e daqueles que interpretam sonhos do que dos cientistas, os quais enxergam, nos fenômenos oníricos, eventos puramente fisiológicos.

Ainda que considere questionável a posição dos escritores quanto aos significados dos sonhos, Freud justifica a leitura que fará das criações destes. Afirma que, mesmo que seu estudo não contribua ao conhecimento dos sonhos, contribuirá ao conhecimento da literatura e, em seguida, diz: “Os sonhos reais já são vistos como formações desenfreadas e sem regras, e agora temos as recriações livres de tais sonhos!”. Apesar da ironia – afinal, Freud aposta em alguma regularidade onírica –, é como se esse comentário colocasse em risco a distinção apontada anteriormente, entre sonhos e literatura, já que ambos, no limite, partilhariam o procedimento de *recriar*.

Conforme reconta Freud, Hanold, um jovem arqueólogo, sente-se forte e inexplicavelmente atraído por Gradiva, passando a estudá-la minuciosamente a partir de uma cópia em gesso: “sua imaginação não para de se ocupar da imagem. Ele vê algo ‘de hoje’ nela, como se o artista a tivesse enxergado na rua e capturado a visão ‘conforme a vida’.”²⁵⁷.

Disponível em: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-chiaramonti/gradiva.html>. Acesso 15/07/2023.

253 JENSEN, Wilhelm. **Gradiva, uma fantasia pompeiana**. Trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

254 FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907)”. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 8 (1906-1909)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

255 *Ibidem*, p. 12.

256 *Ibidem*.

257 *Ibidem*, p. 14.



258

258 À esquerda, a imagem de Gradiva que se encontra no ensaio de Freud.

Ibidem, p. 17.

À direita, a escultura *Loïe Fuller*, de Fernand Massignon, acervo do museu Maryhill (Washington, Estados Unidos).

Disponível em: <https://www.maryhillmuseum.org/inside/exhibitions/permanent-exhibitions/loie-fuller>. Acesso 15/07/2023.

Abaixo, um afresco de Narciso descoberto em Pompeia em 2019. Disponível em: <https://revistaplaneta.com.br/afrescos-de-narciso-descobertos-em-pompeia/>. Acesso 10/07/2023

Debruçando-se no que Freud chama de um “problema supostamente científico”, isto é, deliberar se o escultor havia reproduzido o andar de Gradiva de forma “fiel à vida”, Hanold, para quem “o sexo feminino [...], até então, fora feito de mármore ou de bronze” –, passa a mirar, avidamente, as mulheres que andam na rua, concluindo que o andar da escultura *não* se verificava na realidade.

Estudando arqueologia, Hanold havia se distanciado da *vida*, mas, paradoxalmente, ao apaixonar-se por um objeto *arqueológico*, era conduzido de volta a ela.

A este ponto, convém revisitar o sonho do narrador de “A Lua”, o qual, após ser conduzido, pela luz lunar, a perceber semelhanças – reconhecer-se duplo, habitar um planeta repetido –, presencia, *em sonho*, a destruição de seu mundo pelo astro reflexivo. Destruição esta da qual tenta se salvar – a si e aos objetos que aprecia – através das palavras, escrevendo versos.

Pois, também Hanold, em sonho, testemunha a destruição de um mundo.

Ele sonha que está em Pompeia, no dia da erupção do Vesúvio, convivendo com a mulher por cuja escultura se apaixonara. Ela caminha calmamente, senta e empalidece – “como que se transformando em mármore”, aparentando-se à forma através da qual ele a conhece – até que, com a erupção, é coberta pela chuva de cinzas. Despertando, o arqueólogo ainda confunde os gritos dos moradores de Pompeia, o bramido do mar e as manifestações de vida da cidade grande na qual se encontrava.²⁵⁹

Como o garoto imaginado por Benjamin, o sonho de Hanold coloca em jogo a conservação dos contornos de um mundo. Em “A Lua”, os elementos são preservados na *linguagem*, que, como Benjamin desdobraria em teoria, poderia ser pensada como um arquivo de semelhanças extra-sensíveis. De modo análogo, em Pompeia, o *fim do mundo*, a chuva de cinzas, destrói a vida e, ao mesmo tempo, é o que permite conservá-la, para ser descoberta depois. Essa vida conservada – em suas formas cristalizadas: construções, corpos, objetos, esculturas – é também um arquivo de semelhanças, como se vê na novela de Jensen, quando o protagonista, inconscientemente, *reconhece* Gradiva.

Essas semelhanças, emergentes de arquivos em diferentes tempos, poderiam ser consideradas, como já notara Freud, tanto em nível individual – imagens que conservamos na memória, que nos permitiriam reconhecer semelhanças ao nos confrontar com novas imagens –, quanto num nível histórico, em movimentos que se prolongam por milênios. Freud reconhece, nesse sentido, uma “valiosa semelhança” entre “determinado processo psíquico no

259 FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907)”, p. 19.

indivíduo e um evento específico na história da humanidade”, a emergência de Pompeia²⁶⁰. Ele diz que não haveria

analogia melhor para a repressão, que torna inacessível e conserva ao mesmo tempo algo na psique, do que o soterramento, tal como o que Pompeia sofreu e do qual pôde ressuscitar mediante o trabalho das pás.²⁶¹

Mas voltemos à trajetória de Hanold que, logo após acordar do sonho arqueológico, vê, da janela, um canário numa gaiola e uma mulher que reconhece como a Gradiva. Ele tenta, em vão, persegui-la na rua. E, como que “por mais um efeito do sonho”, decide ir à Itália, onde, inquieto, percebe que deseja “remontar à vida desaparecida” não através de “uma linguagem morta, filológica”, mas “com os ouvidos do corpo”²⁶².

Hanold, cientista, percebe, no ofício que antes o obsedara, um limite a ser transposto através de outra sensibilidade: nota uma tensão entre sua ciência e algo que a põe em risco. E, finalmente em Pompeia, encontra Gradiva.

Não apenas o nosso herói perdeu claramente o equilíbrio; também nós ficamos desorientados com o aparecimento da Gradiva, que até então era uma figura de mármore e da imaginação. Trata-se de uma alucinação de nosso herói, ofuscado pelo delírio? É um fantasma “real” ou uma pessoa de carne e osso? Não necessitamos crer em fantasmas para elencar essas possibilidades. O escritor, que denominou sua narrativa “uma fantasia”, ainda não teve oportunidade de esclarecer se pretende nos deixar em nosso mundo, visto como prosaico, dominado pelas leis da ciência, ou nos conduzir a um mundo fantástico, em que fantasmas e espíritos adquirem realidade.²⁶³

Diante do acontecimento fantástico, anos de estudo sobre Antiguidade tornam-se inúteis. O interesse passa a ser compreender a “aparição física” de um ser como Gradiva, simultaneamente vivo e morto. Não obstante, Hanold recorre à gramática dos estudos científicos. Realiza um “experimento”, executa um “exame”: ao tocar a pele de Gradiva, procura resolver seu problema “mediante um esforço do intelecto”²⁶⁴.

Suspendo a história de Hanold para repetir as perguntas de Freud, direcionando-as à *confissão*.

E, para isso, será necessário saltar em minha leitura da narrativa de Sá-Carneiro, que eu havia interrompido junto ao fim do espetáculo da americana.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 37.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*, p. 21.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 29.

Ricardo, à luz de Lúcio, teria uma auréola – de frente, era *radioso*.

O narrador, no entanto, por vezes, atenta ao seu *perfil* – seu corpo traçado como uma linha e, ao mesmo tempo, à sua personalidade, aos “detalhes de sua psicologia”.

Aliás, ainda hoje ignoro se meu amigo era ou não formoso. Todo de incoerências, também a sua fisionomia era uma incoerência: Por vezes o seu rosto esguio, macerado – se o víamos de frente, parecia-nos radioso. Mas de perfil já não sucedia o mesmo... Contudo, nem sempre: o seu perfil, por vezes, também era agradável... sob certas luzes... em certos espelhos...²⁶⁵

Ricardo, ele próprio, reconhece, em seu corpo, “uma incoerência”:

– Sim! Sim! Todo eu sou uma incoerência! O meu próprio corpo é uma incoerência. Julga-me magro, corcovado? Sou-o; porém muito menos do que parece. Admirar-se-ia se me visse nu...²⁶⁶

Em outra passagem, contara que, através dos olhos de uma desconhecida, de quem, envaidecido, não se lembrara de olhar o rosto, encantou-se com sua própria beleza. Mas, na verdade, ele teria “o corpo dobrado, o rosto contorcido”. E a beleza, reconhecida pela moça, durara apenas alguns instantes e havia sido trazida pela literatura, como explicou o poeta: “É que vinha de escrever alguns dos meus melhores versos”²⁶⁷. Ouvindo-o contar essa história, o narrador o descreve assim:

E, numa transfiguração – todo aureolado pelo brilho intenso, melodioso, dos seus olhos portugueses –, Ricardo de Loureiro erguia-se realmente belo, esse instante...²⁶⁸

Escrevendo, portanto, Ricardo experimenta uma transformação sutil e pouco duradoura. A beleza do que cria em palavras se manifesta em seu rosto, faz brilhar seus contornos. Falando da metamorfose, ele parece disposto a experimentar outras trocas, como trocar-se pela mulher que passa.

É então que, envolvido nessa atmosfera que mistura ideias *literalizadas* e traços cambiantes, Ricardo, finalmente, faz a mais estranha das confissões: a de que não pode ser amigo de ninguém, pois toda amizade traduz-se em ternura e toda a ternura em desejo de “beijar”, “estreitar” e “possuir”:

265 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 224.

266 *Ibidem*, p. 220.

267 *Ibidem*.

268 *Ibidem*.

A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as *senti*, apenas as *adivinhei*. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade), forçoso me era antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.*²⁶⁹

Considera, então, uma saída à impossibilidade: matar suas ânsias com sua alma.

“Entretanto esses desejos materiais – ainda não lhe disse tudo – não julgue que os sinto na minha carne; *sinto-os na minha alma*. Só com minha alma poderia matar as minhas ânsias enternecidas. Só com minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar – e assim satisfazer, isto é, *retribuir sentindo* as minhas amizades.”²⁷⁰

A narrativa salta dez meses, “sem incidentes notáveis”, período o qual Lúcio e Ricardo passaram distantes; aquele, em Paris, este, em Lisboa. Numa das poucas cartas que trocaram, Lúcio foi informado, de maneira enigmática – “sem juntar pormenores, muito brumosamente” –, que Ricardo se casara. E, quando chega para encontrá-lo na estação, em Lisboa, percebe uma transformação em seus traços (antes descritos como “decisivos, vincados”)²⁷¹:

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

As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – *feminilizado*, eis a verdade – e, detalhe que mais me impressionou, a cor dos seus cabelos esbatera-se também. Era mesmo talvez desta última alteração que provinha, fundamentalmente, a diferença que eu notava na fisionomia do meu amigo – *fisionomia que tinha se difundido*. Sim, porque fora esta a minha impressão total: os seus traços fisionômicos haviam-se dispersado – *eram hoje menores*.

E o tom da sua voz alterara-se identicamente, e os seus gestos: todo ele, enfim, se esbatera.²⁷²

O ambiente que Lúcio adentra é imerso em penumbra. Quando distingue os objetos, o faz em meio às brumas e é também assim, “num rodopio nevoento”, que conhece Marta, a esposa do amigo:

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 226.

Num poema de maio de 1913, publicado no livro *Dispersão*, lê-se: “Não sou amigo de ninguém. Pra o ser/ Forçoso me era antes possuir/ Quem eu estimasse – ou homem ou mulher,/ E eu não logro nunca possuir! ...”

SÁ-CARNEIRO, Mário de. “Como não possuo”. *Dispersão*. In: **Mário de Sá-Carneiro: Antologia**. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 51.

A passagem citada e o poema ecoam, no mito de Narciso, a maldição que este recebeu de alguém que desprezou: “Que lhe seja concedido amar e nunca possuir o ser que ama!”

Ricardo repete a impossibilidade de possuir sua imagem afirmando a impossibilidade de possuir seu semelhante.

²⁷⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, pp. 226-227.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 205.

²⁷² *Ibidem*, p. 228.

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

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

Sim. Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta – era este o nome da esposa de Ricardo.²⁷³

Como vimos, o poeta, a quem jamais sucedia coisa alguma, escrevendo belos versos, tornou-se belo por instantes. Pensava que, com a alma, poderia retribuir seus afetos, como aquele que tinha por Lúcio. Então apresenta Marta ao seu amigo. E, mais tarde, Marta, ela sim, possui Lúcio, como ele recorda: “... E em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...”²⁷⁴.

*

Poderiam refletir sobre Marta as perguntas de Freud ao ler, na novela de Jensen, Hanold encontrando Gradiva, não como um relevo, mas como uma mulher viva: “[seria ela] uma alucinação de nosso herói, ofuscado pelo delírio?”, “um fantasma ‘real’ ou uma pessoa de carne e osso?”²⁷⁵.

Lembremos que a americana, com seu espetáculo no início da narrativa, teria inaugurado um sonho, o qual, ainda que o narrador afirme haver dele emergido, parece ter, em alguma medida, contaminado acontecimentos seguidos a ele.

Esses deslizamentos entre alucinação e realidade, no entanto, só se tornam uma obsessão para Lúcio quando passam a envolver Marta.

Poderíamos ler nesse sentido a passagem em que, quando conhece Marta, Lúcio diz que “entrara naquela sala como se, ao transpor o seu limiar, tivesse *regressado* a um mundo de sonhos.”²⁷⁶. Em direção contrária, logo em seguida, quando se lembra da sensação que experimentava na ausência de Marta, ele fala em outro regresso, desta vez à vida:

Mal cheguei ao meu quarto, deitei-me, adormeci... E foi só então que me tornaram os sentidos. Efetivamente, ao adormecer, tive a sensação estonteante de

²⁷³ *Ibidem*, p. 229.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 241.

²⁷⁵ FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907)”, p. 21.

²⁷⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 229.

acordar de um longo desmaio, regressando agora à vida... [...] ²⁷⁷

Os sonhos, portanto, contrapõem-se à *vida*, assim como o fazem, no caso fictício interpretado por Freud, os artefatos arqueológicos de mármore e bronze. ²⁷⁸

Adiante que, em *Gradiva*, o enigma é resolvido. “Gradiva”, na verdade, era uma amiga de infância, de quem Hanold havia se esquecido. A paixão pela escultura teria trazido à superfície esse afeto, evocado em delírio. A amiga, sua contemporânea, percebendo-o, respondera a seus gestos *como se fosse* a personagem da Antiguidade, para depois revelar-se, notando que às vezes é necessário a alguém “morrer para se tornar vivo”. ²⁷⁹

De modo semelhante, uma passagem d’*A confissão* apresenta uma decifração do enigma que Marta impôs a Lúcio. Mas é preciso lê-la com cautela.

Lúcio confessa seguindo uma ordem cronológica. Conhece Ricardo, envolve-se com Marta e se torna obcecado por *compreender* sua natureza, encontra nela um mistério a ser resolvido, o qual passa a consumi-lo quase completamente. Proximamente ao fim da narrativa, Lúcio confessa a confissão de Ricardo, na qual o amigo conta a história de Marta, atribuindo a ela uma origem e um tipo de existência, descrita por aproximações, na forma de “como se”:

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

.....²⁸⁰

Em resumo, temos que:

Lúcio recorda Ricardo dizendo que Marta *é como se fosse* sua própria alma; *foi como se* sua alma tivesse se materializado. E, antes de afirmar que a criou, diz: “Achei-a!”.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ É preciso ressaltar que “vida” aparece de diversos modos n’*A confissão*, inclusive nomeando situações contraditórias. A começar pela apresentação de Lúcio, um “morto-vivo”, “*morto para a vida e para os sonhos*”, existência híbrida – talvez ressecada, morta, filológica, tanto quanto a ciência de Hanold –, a partir da qual ele escreve sobre o momento culminante, que “*focou toda a sua vida*”. O significante retorna em diversas passagens, quase sempre apontando para a possibilidade de um fora da vida, de onde, paradoxalmente, seria possível falar.

²⁷⁹ FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen (1907)”, p. 35.

²⁸⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 269.

Marta surge, portanto, como uma criação instantânea. Não como o fruto de um trabalho consciente, deliberado e prolongado. Se é uma máquina – como quis pensá-la –, é uma máquina que os escritores *não* dominam. É algo que, por ser uma novidade, uma mágica, precisa ser comparado a outra coisa para entrar no relato: é *como* uma alma sexualizada.

Algo semelhante ao que relatou Loïe Fuller quando, diante do espelho, a um só tempo descobria e criava sua dança. Transcrevo a seguir uma passagem, à qual, antes, havia me referido ligeiramente:

O espelho ficava do lado oposto ao das janelas. As longas cortinas amarelas foram afastadas de forma que o sol pudesse atravessar a sala derramando no quarto uma luz âmbar, que me envolveu completamente e iluminou meu vestido, dando um efeito translúcido dourado que cintilava nas dobras da seda e envolvia meu corpo revelando seu contorno sombrio. Este foi um momento de intensa emoção. Inconscientemente, percebi que estava na presença de uma grande descoberta, destinada a abrir o caminho que tenho seguido desde então.

Gentilmente, com muito cuidado, movimenteï a seda e vi que havia conseguido ondulações até então desconhecidas. Tinha criado uma nova dança. Por que nunca tinha pensado naquilo antes?²⁸¹

Fuller, *inconscientemente*, percebe. E, por acaso, descobre sua criação, a qual tentaria, em vão, manter sob controle. Esse tipo de criação-descoberta de *espejismos*, seja o de Loie Fuller seja o de Lúcio-Ricardo, está inserido, n' *A confissão*, como um enigma. Lúcio, conforme conta, não sabe com que *tipo de ser* está se envolvendo quando se aproxima de Marta.

A decifração do *enigma* – que, no caso de Gradiva, se dá com o fechamento de correspondências, à maneira de um quebra-cabeças –, no caso d' *A confissão*, não se completa, pois há um excesso de correspondências e semelhanças:

Porém, no meu advogado de defesa fui achar um verdadeiro amigo. Esqueceu-me o seu nome; apenas me recordo de que era ainda novo e de que a sua fisionomia apresentava uma *semelhança notável com a de Luis de Monforte*.²⁸²

Mais tarde, nas audiências, havia de observar igualmente que o juiz que me interrogava *se parecia um pouco com* o médico que me tinha tratado, havia oito anos, de uma febre cerebral que me levara às portas da morte.²⁸³

E um calafrio de horror me ziguezagueara ao ver entrar em Biarritz um homem alto e loiro, no qual, de súbito, *eu julguei reconhecer* Sérgio Warginsky.²⁸⁴

O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma

281 FULLER, Loïe. **A orquídea, a nuvem, a borboleta. Loïe Fuller e a Serpentine Dance**, pp. 10, 11.

282 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 272.

283 *Ibidem*, p. 272.

284 *Ibidem*, p. 259.

*perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira.*²⁸⁵

Notam-se correspondências nos nomes dos personagens: Ricardo de Loureiro, Gervásio Vila-nova, Sérgio Warginsky – por sua vez, reverberando Gervásio –, Santa-cruz de VilaLva, Roberto dáViLa, Luís de monforte, rauL ViLar; que proliferam as letras “l” e “v” de Lúcio Vaz. Marta é um nome que se repete em outra novela, *Ressurreição*, na qual, com seu sobrenome, Valadares, ecoa também os nomes da *confissão*.

Os espelhamentos prosseguem nas suas caracterizações: Sérgio Warginsky é “um belo rapaz de vinte e cinco anos”, cujo corpo, “alto e elançado”, “evocava o de Gervásio Vila-Nova”²⁸⁶, por sua vez, “belíssimo”, “macerado e esguio”.²⁸⁷ Na prisão, Lúcio conhecerá outro “rapaz louro, muito distinto, alto e elançado”²⁸⁸. Tais figuras elevadas e douradas, mais notadamente Sérgio – de quem Lúcio diz que, “se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta” –, espelham a americana (“alta, magra, de rosto esguio de pele dourada – e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante”²⁸⁹) e Marta, “uma linda mulher loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, fugitiva”²⁹⁰.

Essas personagens também espelham Paris, alta, luminosa, dourada, a qual Lúcio e Ricardo admiram igualmente, ou seja, espelhando-se: “a bem dizer, só numa coisa iguais: no nosso amor por Paris”.²⁹¹ E Ricardo compara a cidade ao corpo de uma amante:

“Ah, o que eu sofri um ano que passei longe da minha Cidade, sem esperanças de me tornar a envolver nela tão cedo... E minha saudade foi então a mesma que se tem pelo corpo de uma amante perdida...”

“As ruas tristonhas de Lisboa do sul, descia-as às tardes magoadas rezando o seu nome: o meu Paris... o meu Paris...”

“E à noite, num grande leito deserto, antes de adormecer; eu recordava-o – sim, recordava-o – como se recorda a carne nua de uma amante dourada!”²⁹²

Também as obras de Lúcio e Ricardo espelham-se: nomeiam-se “Chama” e “Brasas” e, em “Chama”, um dos personagens é escultor, como Gervásio, aquele que, como disse Lúcio, era “Todo fogo! todo fogo!”.

Essas correspondências podem ser lidas de diversos modos. Um deles é levantado pelo próprio narrador: Lúcio delira.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 248.

²⁸⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 230.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 197 e p. 206.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 274.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 199.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 229.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 218.

²⁹² *Ibidem*, p. 219.

Quem me tiver seguido deve, pelo menos, reconhecer a minha imparcialidade, a minha inteira franqueza. Com efeito, nesta simples exposição da minha inocência, não me poupo nunca a descrever as minhas ideias fixas, os meus aparentes desvarios 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.²⁹³

A semelhança entre o juiz e o médico corroboram a hipótese de sua loucura: oito anos transcorreram desde que Lúcio e Ricardo se conheceram e a narrativa fantástica iniciou – oito anos durante os quais Lúcio poderia ter estado num delírio febril.

Mas *A confissão* não conduz a leitora a decidir entre um mundo habitado por pessoas e espectros ou um mundo habitado por alguém delirante. Lendo, parece necessário imaginar, a um só tempo, esses dois mundos concorrendo.

Mantendo viva a hipótese da loucura de Lúcio, a narrativa lança mão de uma retórica semelhante àquela de Jensen.

Diversas passagens das duas novelas se aproximam, como as que apontam para os personagens encontrando semelhanças entre as pessoas com que cruzam:

O rosto do homem não lhe parece desconhecido, talvez o tenha visto rapidamente num dos dois hotéis, e, além disso, ele o abordou como a um conhecido.²⁹⁴

A percepção de semelhanças vai além: é impossível que Gradiva seja Gradiva, mas ainda assim Hanold a percebe como tal. É impossível que Marta seja Ricardo, mas é assim que Lúcio percebe seu toque. Lúcio e Hanold, ambos formados pela lógica, pela ciência, pela lucidez, *forçam* a razão a esses impossíveis, o que a coloca em risco, e perguntam-se, talvez por isso, acerca de sua saúde psicológica.

Comparo as narrativas e as remissões de Freud a *Gradiva*, que ora parafraseia, ora copia o texto de Jensen:

Desapareci durante uma semana fechado em minha casa, sem fazer coisa alguma, passeando todo o dia à roda do meu quarto.²⁹⁵

Ali, confuso e envergonhado, havia se refugiado Norbert Hanold, que andava incessantemente de um lado para o outro no pórtico do jardim, ocupado em lidar com o restante de seu problema mediante um esforço do intelecto.²⁹⁶

293 *Ibidem*, p. 258.

294 FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907)”, p. 26.

295 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 240.

296 FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907)”, p. 29.

Ela [a villa de Diomedes] pareceu a Norbert Hanold o refúgio que melhor convinha à sua nova necessidade de reflexão. Esta exigia imperiosamente uma solidão de tumba, um silêncio sem sopro e uma tranquilidade sem movimento, mas uma inquietude poderosa crescia energicamente do sistema arterial de Hanold contrariando essa última pretensão. Tinha sido forçado a fazer entre as duas reivindicações um acordo; a mente tentaria manter a sua, permitindo, todavia, aos pés que contentassem seu desejo. Assim, desde a chegada, passeava em volta do pórtico, conseguindo manter o equilíbrio corporal e esforçando-se para normalizar o de sua mente.²⁹⁷

E parecia-me até que, se eu quisesse, num grande esforço, numa grande concentração, poderia explicar coisa alguma, esquecer tudo... Foi então que num ímpeto de vontade, bem-decidido, comecei a procurar com toda a lucidez a força de saltar o precipício que estava já bem perto, na minha carreira...²⁹⁸

Uma coisa se tornara indiscutivelmente clara para ele: havia sido completamente tolo e insensato em acreditar que estivera às voltas com uma moça de Pompeia que retornara à vida numa forma mais ou menos corpórea, e essa nítida percepção de sua tolice era, inegavelmente, um avanço considerável no caminho de volta à sadia razão.²⁹⁹

Norbert via clara incontestavelmente que havia sido totalmente insensato ao pensar que tinha se sentado ao lado de uma jovem pompeiana ressuscitada e mais ou menos reencarnada, e esta ideia, bem distinta da sua loucura, o levava incontestavelmente a um progresso considerável no caminho de volta a razão. Mas sua razão não retornara ainda ao estado normal, pois se ele parecera que Gradiva não era mais que uma figura de pedra morta, estava da mesma forma fora de dúvida que ela vivia ainda.³⁰⁰

Parecia-me, em verdade, enlouquecer.
Quem era, mas quem era afinal essa mulher enigmática, essa mulher de sombra? De onde provinha, *onde existia?*³⁰¹

Os personagens d'*A confissão*, aproximando-se da retórica de Freud, como se estivessem numa entrevista clínica, atentam aos “detalhes da psicologia”. Nas duas passagens que seguem, quem fala é Ricardo:

– Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzir emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia.³⁰²

De resto, toda a minha vida psicológica tem sido até agora a projecção de meus pensamentos infantis – ampliados, modificados; mas sempre no mesmo sentido, na mesma ordem: apenas em outros planos.³⁰³

297 JENSEN, Wilhelm. **Gradiva: uma fantasia pompeiana**. Trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. pp. 89-90.

298 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 239.

299 FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907)”, p. 29.

300 JENSEN, Wilhelm. **Gradiva: uma fantasia pompeiana**, p. 90. Considerando diferenças de tradução, esta passagem deve ter sido copiada por Freud, sem que ele a tenha referenciado.

301 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**, p. 235.

302 *Ibidem*, pp. 215, 216.

303 *Ibidem*, p. 217.

Na seguinte, Lúcio se refere a Ricardo e, na última, a si mesmo:

[...] e eis pelo que eu me limito a contar sem ordem – à medida que vão me recordando – os detalhes mais característicos de sua psicologia, [...] .³⁰⁴

Por este tempo, houve também uma época muito interessante na minha crise que não quero deixar de mencionar: durante ela eu pensava muito no meu caso, mas sem de forma alguma me atribular – friamente, desinteressadamente, como se esse caso não fosse comigo.³⁰⁵

Essa retórica semelhante, no entanto, não se resume às remissões à psicologia. *A confissão* também se aproxima de um estudo de caso freudiano quando insiste em pormenores “aparentemente incharacterísticos”, anunciados, aliás, já no início da exposição, quando Lúcio diz que não os interpretará, sugerindo que haveria ali algo a ser decifrado. Então distribui, ao longo de toda a narrativa, “um turbilhão de pequeninas coisas”, “mil fatos sem importância ao primeiro exame, mil pormenores insignificantes”³⁰⁶, como este:

A cerca terminava num grande muro, um grande paredão sobre uma rua larga – melhor: sobre uma espécie de largo onde se cruzavam várias ruas. Em frente – pormenor que se me gravou na memória – havia um quartel amarelo (ou talvez outra prisão).³⁰⁷

Ou este:

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

É estranho que, num minuto culminante como este, eu pudesse reparar em tais ninharias. Mas o certo foi que o brasão dourado me bailou alucinador em frente dos olhos. Entretanto não pude ver o seu desenho – vi só que era um brasão dourado e, ao mesmo tempo – coisa mais estranha – *pareceu-me que eu próprio já recebera um sobrescrito igual àquele*.³⁰⁸

A recepção d’*A confissão de Lúcio* pela crítica da época parece ter notado a semelhança entre a narrativa e casos de distúrbio psicológico, como se lê num comentário publicado no jornal *Primeiro de Janeiro*, no dia 13 de Fevereiro de 1914:

É nessa literatura cosmopolita, extravagante e absurda, que se lança o talento viril do senhor Mário de Sá-Carneiro, que nos dá na *Confissão de Lúcio* páginas duma psicologia de tal maneira inadmissível que, na verdade, só pode aceitar-se por singularidade literária, ou meramente a título de notação médica, como caso

304 *Ibidem*, p. 218.

305 *Ibidem*, p. 249.

306 *Ibidem*, p. 260.

307 *Ibidem*, p. 273.

308 *Ibidem*, p. 270.

aberrativo ou degenerescência de tipos.³⁰⁹

Foi dito, ainda, dos poetas da Orpheu, que “são doentes do foro psiquiátrico, pois não sabem separar a blague da poesia sincera.”³¹⁰

Assim como as excessivas semelhanças e correspondências entre personagens, os pormenores também não levam a uma solução – lúcida, racional – capaz de se sobrepor às outras impressões. Diferentemente de *Gradiva*, na qual, pelo menos na leitura de Freud, há *cura*.

Num aspecto relevante Norbert Hanold se comporta diferentemente de um ser humano comum. Ele não demonstra interesse pela mulher viva; a ciência, à qual ele serve, tirou-lhe o interesse e o deslocou para as mulheres de mármore e de bronze. [...] um dia ocorre que uma dessas esculturas solicita a atenção que normalmente cabe a uma mulher viva, e com isso aparece o delírio. Então vemos como, graças a circunstâncias felizes, esse delírio é curado e o interesse é dirigido novamente para uma moça viva.³¹¹

É importante notar, no entanto, que, já em Freud, o caminho da leitura não se resume a um encadeamento de acontecimentos que se encerram na cura.

Ponderando a peculiaridade de estudar uma narrativa, ele nota que, em certa medida, tomou personagens como indivíduos reais e o “espírito do autor [como] um meio transparente, e não refrator ou turvador.”³¹² E, mesmo levando em conta a refração, percebe também que a psiquiatria e a literatura não podem evitar uma à outra. Talvez, como se lê em outra passagem, isto se dê pela “natureza flexível do material da fala”, matéria-prima tanto da literatura quanto da conversa que não foi tornada arte. Essa flexibilidade da linguagem verbal permite dar “boa expressão para as duas intenções por trás das palavras”, isto é, a ambiguidade responderia à concorrência entre consciente e inconsciente.

É o que Freud nota em *Gradiva*. Hanold teria um afeto reprimido que, para chegar à consciência e ser percebido, precisou passar por modificações, deformações. Uma lembrança reprimida, passando pela censura da resistência, chega à consciência, metamorfoseada. Nesse sentido, a repressão descreve um movimento: haveria uma força visando a exteriorizar determinadas ações e outra, contrária, impedindo-as de tornarem-se conscientes. Ocorre, então, “uma luta entre o poder do erotismo e as forças que o reprimem; a manifestação dessa luta é o delírio.”³¹³

309 MARTINS, Fernando Cabral. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**, p. 18.

310 *Ibidem*, p. 20.

311 FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen (1907)”, p. 40.

312 *Ibidem*, p. 37. Colchetes meus.

313 *Ibidem*, p. 43.

Seria preciso notar uma diferença entre as duas narrativas – a de Sá-Carneiro e a de Jensen –, ainda que, da perspectiva em que procuro me colocar, ela não seja fundamental. Em *Gradiva*, apenas um personagem é produto de um delírio, enquanto que, n’*A confissão*, todos têm sua “realidade” colocada em risco, isto é, não se sabe, ao certo, de que tipo de vida participam.

Caso levássemos em consideração a hipótese de um delírio de Lúcio – *Lúcio tem uma paixão reprimida por Ricardo e inventa, em delírio, uma mulher com quem se relacionar* –, logo perceberíamos que ela não é produtiva para ler *A confissão*. Pois, na narrativa de Sá-Carneiro, não há personagens “normais” contrapostos a um espectro. Ao fim do suposto delírio, nenhum dos personagens se manteria, todo o cenário desmancharia a um só tempo: presenciariamos um *fim de mundo*. Pois, como já notei, diversos personagens remetem a outros, não sendo possível diferenciá-los efetivamente de Lúcio, que poderia estar, em delírio, imaginando-os todos, inclusive a si mesmo e ao mundo que descreve.

A este ponto, chego a um primeiro sentido de *escafandro* para Narciso: uma máquina que permite transitar em um *fim de mundo*, produzindo *espejismos*, miragens, preservando o delírio.

*

minh'Alma fugiu pela Torre Eiffel acima,
– A verdade é esta, não nos criemos mais ilusões –
Fugiu, mas foi apanhada pela antena da T. S. F.
Que a transmitiu pelo infinito em ondas hertzianas...
(Em todo caso um belo fim para a minha Alma!...) ³¹⁴

Este poema de Sá-Carneiro, que se encontra em suas correspondências com Fernando Pessoa, ressoa n’*A confissão*, onde “almas” aparecem num cenário de emergências técnicas.

Na festa da americana, as almas dos convidados são ampliadas, penetradas, vibram em abismo e são arrebatadas, indistintamente: “Éramos todos alma”. Depois, quando Lúcio e Ricardo tornam-se amigos, a palavra “alma” descreve também o paradoxal transporte de sua intimidade, “uma intoxicação mútua”³¹⁵, em meio à exposição excessiva ao mundo. Assim, por exemplo, Lúcio fala de Ricardo: “[...] meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez necessária para entrever a minha”. Abertura que se mostra dolorosa:

³¹⁴ *Idem*. **Em ouro e Alma – correspondência com Fernando Pessoa**. Org. Ricardo Vasconcelos e Jerônimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2015, p. 373.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 220.

Sim, a minha pobre alma anda morta de sono, e não a deixam dormir – tem frio, e não sei aquecer! Endureceu-me toda, toda! secou, ancilou-se-me; de forma que movê-la – isto é pensar – me faz hoje sofrer terríveis dores. E quanto mais a alma me endurece, mais eu tenho ânsia de pensar! Um turbilhão de idéias – loucas idéias! – me silva a desconjuntá-la, a arrepanhá-la, a rasgá-la, num martírio alucinante!³¹⁶

Entre as múltiplas menções a “alma”, dois comentários de Ricardo contornam mais nitidamente a palavra. No primeiro, ele afirma não poder “Nunca amar uma mulher pela alma – isto é, por ela própria”³¹⁷, enquanto no segundo, diz: “– Tenho às vezes tanta inveja das minhas pernas... Porque uma perna não sofre. Não tem alma, meu amigo, não tem alma!”³¹⁸. De onde lê-se que *alma* é algo que, sendo próprio a cada um, o faz compartilhar com outros a possibilidade de sentir. Algo que singulariza através de uma sensibilidade comum.

Almas, ainda, parecem se oferecer, através da conversa, à investigação do outro, denotando uma profundidade, um espírito “de recantos ignorados”:

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

Pela primeira vez eu encontrara efetivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito – os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim.³¹⁹

Em contraste com a intimidade entre os dois amigos, Ricardo, observando dançarinas no *music-hall*, diz não saber lhes “atribuir uma vida – um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser”, e, por não conseguir singularizá-las, elas o apavoram³²⁰. Caberia indagar se, para ele, essas dançarinas teriam *alma*, ou, dito de outro modo, se seria possível encontrar, nelas, *elas próprias*.

Para Lúcio, a preocupação e o pavor, em relação a Marta, também parecem advir da ausência de profundidade – neste caso, ausência de passado, ao qual, apesar do esforço, ele não consegue *descer*:

Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Onde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao seu passado. [...] ³²¹
[...] *essa mulher não tinha recordações; essa mulher nunca se referira a*

316 *Ibidem*, p. 218.

317 *Ibidem*, p. 222.

318 *Ibidem*, p. 218.

319 *Ibidem*, p. 213.

320 *Ibidem*, p. 216.

321 *Ibidem*, p. 232.

uma saudade da sua vida. Sim; nunca me falara de um sítio onde estivera, de alguém que conhecera, de uma sensação que sentira – em suma, da mais pequena coisa: um laço, uma flor, um véu...

De maneira que a realidade inquietante era esta: aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse passado – *como se tivesse apenas um presente!*

[...]

Nas minhas conversas com Marta esforçava-me por obrigá-la a descer no seu passado. Assim lhe perguntava naturalmente se conhecia tal cidade, se conservava muitas reminiscências da sua infância, se tinha saudades desta ou doutras épocas da sua vida... Mas ela – naturalmente também, suponho – respondia iludindo as minhas perguntas; mais: *como se não me percebesse...*³²²

Mas se, por um lado, os dois escritores, excessivamente lúcidos, procuram descer a profundezas sombrias³²³, por outro, temem nelas se perder:

O meu mundo interior ampliou-se – volveu-se infinito, e hora a hora se excede! É horrível. Ah! Lúcio, Lúcio! Tenho medo – medo de soçobrar, de me extinguir no meu mundo interior, de desaparecer da vida, perdido nele...³²⁴

Temem a extinção, como viram acontecer com Gervásio, que, “demasiado luminoso”, consumiu a si próprio, “teve a coragem de se despedaçar”: extinguiu-se no seu mundo interior. Lúcio e Ricardo, ao contrário, não têm a mesma coragem: querem sobreviver, remetendo-nos, de novo, à ideia de um *escafandro*, desta vez para poderem mergulhar no espelho, sem no entanto desaparecer da vida.

Escaf-andro (barco-homem), máquina que permite descer às profundezas da água. No caso de Lúcio e Ricardo, máquina que lhes possibilitaria descer ao mundo interior tornado infinito.

Mas quando, através de suas longas conversas de alma, Lúcio e Ricardo *descem*, percebem um problema, que poderia ser introduzido pela comparação de três menções à música:

A primeira delas está na descrição do espetáculo da americana, quando Lúcio diz que aquela luz que “invadia o sangue [...], ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratilidade”, parecia “uma partitura sublime executada por uma orquestra

³²² *Ibidem*, p. 233.

³²³ Um poema de Sá-Carneiro, em *Dispersão*, tem o título de “Escavação” e começa pelos seguintes versos:

Numa ânsia de ter alguma cousa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
E a minh'alma perdida não repousa.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Dispersão**. Lisboa: Edições Presença, 1939, p. 17.
³²⁴ *Ibidem*, p. 222.

de mestres”³²⁵.

Na segunda, em um sarau na casa de Ricardo, Narciso do Amaral toca ao piano uma música, da qual Ricardo diz:

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

E, na terceira, Ricardo, ouvindo na rua uma música cuja execução não lhe agrada, diz: “– Ouve esta música? É a expressão da minha vida: uma partitura admirável, estragada por um horrível, por um infame executante...”³²⁶.

Ricardo, portanto, se vale da música para descrever ora um espetáculo luminoso, feito para uma multidão, ora um espetáculo propriamente musical, feito para um grupo reduzido, ora a sua própria vida, sua intimidade. Ele se compara aos espetáculos, encontrando em si uma falha técnica. O que nos convida a perceber que, n’*A confissão*, aquilo que seria da ordem da intimidade pessoal não está necessariamente separado do que seria da ordem interpessoal e transmissível.

Com isso em vista, poderíamos confrontar, na narrativa de Lúcio, dois elementos a princípio desconexos: a tipografia e “detalhes da psicologia”.

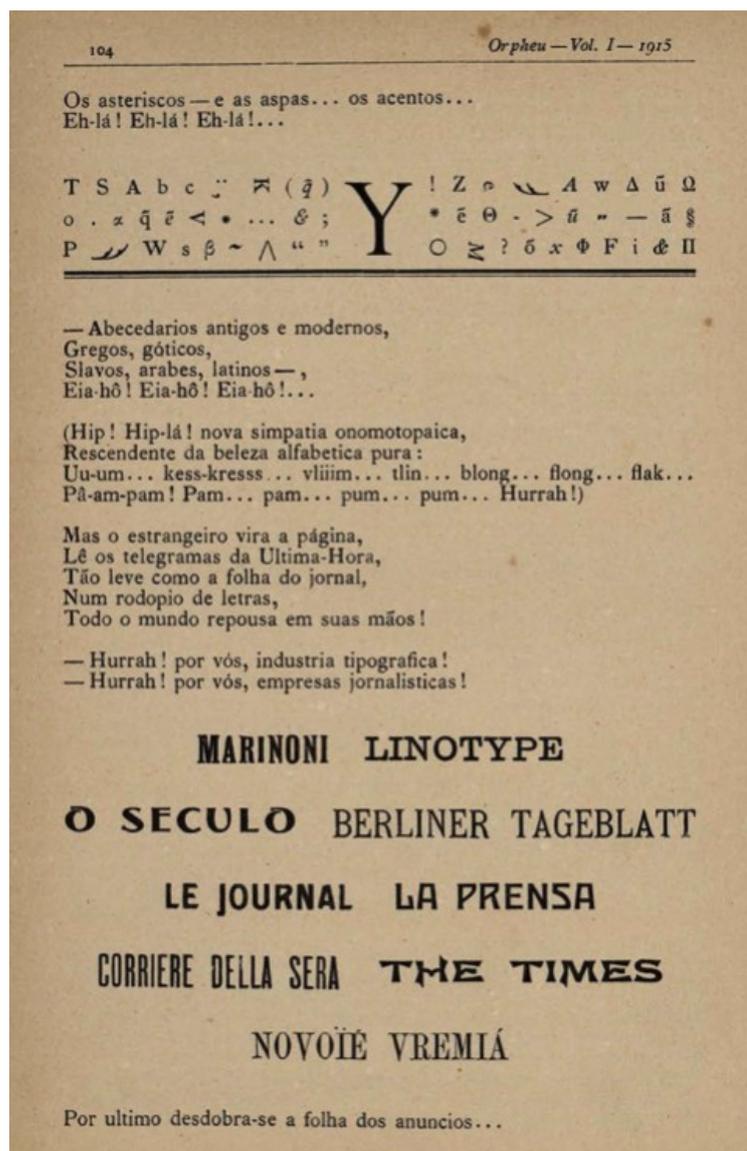
A relação de Lúcio e de Ricardo com a tipografia aparece logo na apresentação dos personagens, quando o tipo de literatura que valorizam é contraposto ao *Selvagismo*, movimento “cuja novidade residia em os seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de várias cores, numa estrambótica disposição tipográfica.”³²⁷. Lúcio ora se distancia desse movimento, o qual considera falso e apressado, ora se sente atraído por ele, confessando sua incoerência. Note-se que, em poemas de março de 1915 – A escrita de *A confissão de Lúcio* é datada entre os dias 1-27 de Setembro de 1913 –, Sá-Carneiro atentava à tipografia, experimentando diversas fontes³²⁸:

325 *Ibidem*, p. 210.

326 *Ibidem*, p. 227.

327 *Ibidem*, p. 200.

328 **ORPHEU**. Volume 2. Edição fac-similada da revista. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.



Note-se que, enquanto a escrita manual carrega a marca de uma atividade personalizada, a escrita tipográfica é fruto de uma combinação de caracteres repetidos, de tipos padronizados³²⁹. Passando à “psicologia de Ricardo”, em suas longas falas, é recorrente um desprezo ou uma repulsa por formas, ideias, movimentos e gestos que se repetem, que são *os mesmos*.

329 Flora Süssekind chama atenção para a incorporação da máquina de datilografia na literatura brasileira, atentando para um deslocamento do caráter artesanal da literatura ao gesto mecânico:

[...] desde fins do século XIX, hesitante, o escritor parecia ciente de que, à substituição do desenho da própria letra pelo gesto mecânico de datilografar e pelos tipos padronizados das máquinas, se seguiriam, de um lado, uma espécie de confronto em cadeia com os mais diversos artefatos modernos e, de outro, uma agonia da imagem da literatura como uma atividade próxima ao artesanal e marcadamente personalizada.

Como notei anteriormente, por serem “todas iguais”, usando “os mesmos fatos”, com “as mesmas pernas nuas, as mesmas feições tênues, o mesmo ar gentil”, de modo a não ser possível distingui-las, Ricardo sente um pavor “inexplicável, destrambelhado” por dançarinas que vê no *music-hall*³³⁰.

Mas ele percebe repetições também em seus desejos: diz serem “sempre os mesmos” seus sonhos, assim como seriam “sempre as mesmas” as coisas que possui e as que não possui, repetição que nele provoca dor e tédio:

Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo – aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio...³³¹

Ricardo se esforça para compreender sua própria psicologia, indagando o que ela teria de diferente das demais. E Lúcio também se empenha na tarefa de perscrutar a singularidade do amigo, mas chega somente a uma vaga conclusão:

Largas horas, solitário, eu meditava nas singularidades do artista, a querer concluir alguma coisa. Mas o certo é que nunca soube descer uma psicologia, de maneira que chegava só a esta conclusão: ele era uma criatura superior – genial, perturbante.³³²

Porém, quando a relação dos dois torna-se íntima o suficiente para descer às profundezas de seu espírito, Ricardo revela que “seu segredo consiste justamente em não o ter.”³³³. Formulação semelhante àquela do início da novela, quando Lúcio descrevia o procedimento dos poetas selvagens, os quais “criavam novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa alguma...”³³⁴.

De certo modo, Ricardo *confessa* que não é singular, que nenhuma marca o define como ele próprio: ele não se vê. Por exemplo, refletindo sobre seu fracasso em adentrar a Vida prática, realizar planos, obras, projetos, explica-o pelo fato de não conseguir se projetar no futuro, como num *já visto* em sentido inverso:

330 SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A Confissão de Lúcio**, p. 216.

331 *Ibidem*, p. 213.

332 *Ibidem*, p. 218.

333 *Ibidem*, p. 220.

334 *Ibidem*, p. 200.

“Era um estudante distinto, e nunca me antevisionava com o meu curso concluído. Efetivamente um belo dia, de súbito, sem razão, deixei a universidade... Fugi para Paris...”

“Dentro da vida prática também nunca me figurei. Até hoje, aos vinte e sete anos, não consegui ainda ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso... E nem mesmo cheguei a entrar nunca na vida, na simples Vida com V grande – na vida social, se prefere. É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dívida, uma nódoa – que todos consideram, e que entretanto em parte alguma é admitido... Está certo. Com efeito, nunca me vi “admitido” em parte alguma. Nos próprios meios onde me tenho embrenhado, não sei por que senti-me sempre um estranho...”

“E é terrível: martiriza-me por vezes este meu condão. Assim, se eu não vejo erguida certa obra cujo plano me entusiasma, é seguro que a não consigo lançar, e que depressa me desencanto da sua ideia – embora, no fundo, a considere admirável.

“Enfim, para me entender melhor: esta sensação é semelhante, ainda que de sentido contrário, a uma outra em que provavelmente ouviu falar – que talvez mesmo conheça –, a do *já visto*. Nunca lhe sucedeu ter visitado pela primeira vez uma terra, um cenário, e – numa reminiscência longínqua, vaga, perturbante – chegar-lhe a lembrança de que, *não sabe quando nem aonde*, já esteve naquela terra, já contemplou aquele cenário?...³³⁵

Esboçam-se relações. Entre a “estrambótica disposição” tipográfica e as “revelações estrambóticas”³³⁶ de Ricardo. Entre os tipos padronizados da máquina de datilografia, as dançarinas padronizadas repetindo os mesmos gestos e a busca infrutífera de Ricardo por distinguir sonhos, ideias, traços próprios à sua personalidade...

Se até aqui lemos uma tensão entre a tipografia e a psicologia n’*A confissão*, é de se notar, por outro lado, que ambas comungam a lógica discursiva. Mesmo os poetas *selvagens*, negando a ideia, afirmam sua arte em função dela. Neste sentido, n’*A confissão*, tendo em comum a palavra, tipografia e psicologia se contraporiam a manifestações luminosas, as quais as superariam, sobretudo, na capacidade de chegar à sensibilidade.

É o que sugere Epstein, que, referindo-se ao cinema emergente³³⁷, contrapôs essa arte da luz à palavra. Enquanto a imagem cinematográfica permaneceria “sempre concreta, de maneira precisa e rica”³³⁸, sendo dificilmente reduzida a esquemas, a segunda precisaria ser elaborada pela razão, sendo incapaz de tocar a sensibilidade antes de ser traduzida ou decifrada, por operações intelectuais, em dados claros, numa ordem lógica.

335 *Ibidem*, pp. 214-215.

336 *Ibidem*, p. 215.

337 Lembremos que o cinematógrafo foi patenteado pelos irmãos Lumière em 1895, ano em que Lúcio chega a Paris.

Durante a defesa, ponderou-se a importância de tomar distância de generalizações como essas. Chegamos à ideia de que “cinema”, na leitura de Epstein que interessa a este trabalho, é uma *personagem*, uma invenção que reúne certas idealizações, determinados valores desejados para a “arte” (outra *personagem*). Com isso, quero dizer que a leitura que faço a seguir não adere à argumentação de Epstein no que diz respeito a uma distinção sustentável entre cinema e literatura, imagem e palavra. O que é interessa é a própria colocação em palavras dessa disputa e os movimentos de pensamento, certamente contraditórios, advindos de imaginar algo como um “cinema puro”.

338 EPSTEIN, Jean. “O cinema do diabo”. Trad. Ismail Xavier. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018, p. 279.

Dispensado das “laboriosas digestões intelectuais”, o filme seria composto de elementos sobretudo particulares, os quais atingiriam a sensibilidade a partir de um “esforço mínimo de decodificação”.

Qualquer que seja o dinamismo sentimental com que se possa dotar um texto, uma parte dessa energia se dissipa no decorrer de operações lógicas a que os signos devem submeter-se antes de se transformarem, para os leitores, em convicções. É que o uso da lógica de nada vale sem a crítica, tanto quanto seria impossível conceber uma dessas faculdades separada da outra. Mesmo quando tende a disseminar o ilógico ou o irrazoável, o livro permanece como um caminho vigiado pela razão, [...].³³⁹

Nesse sentido, a pobreza de construção lógica que Epstein atribui ao cinema, sua suposta incapacidade de abstrair, faria com que a energia atingisse a sensibilidade sem ser represada nos labirintos da razão, de modo que “as representações fornecidas pelo filme” perderiam “muito pouco de sua força emocional e vêm tocar brutalmente a sensibilidade do espectador.”³⁴⁰

O cinema teria, portanto, um maior poder de “contágio mental”, pois seria um caminho no qual “a propagação do sentimento ganha em velocidade sobre a formação da ideia.”³⁴¹

Na vida da alma, a razão, por meio de regras fixas, procura impor certa medida, uma relativa estabilidade aos fluxos e defluxos contínuos que agitam o domínio afetivo, às fortes marés e furiosas tempestades que transtornam sem parar o mundo dos instintos. Se não é o caso de pretendê-la imutável, a razão no entanto constitui nitidamente o fator mental de menor mobilidade.³⁴²

O cinematógrafo suplantara – suplementaria – a palavra, como um “remédio necessário” para sanar as excessivas abstrações racionais. Suplemento de sensibilidade pelo qual o poeta Ricardo parece pedir:

Enquanto que eu, por mais que me esforce, nunca poderei retribuir nenhum afeto: *os afetos não se materializam dentro de mim!* É como se me faltasse um sentido – se fosse cego, se fosse surdo. Para mim, cerrou-se um mundo de alma. Há qualquer coisa que eu vejo, e não posso abranger; qualquer coisa que eu palpo, e não posso sentir... Sou um desgraçado... um grande desgraçado, acredite!³⁴³

Quando Marta surge, essa impossibilidade é atravessada. Como se fosse um meio pelo qual os escritores se tocariam mais diretamente, Marta poderia ser pensada em analogia à

339 *Ibidem*, p. 281.

340 *Ibidem*.

341 *Ibidem*.

342 *Ibidem*, p. 282.

343 *Ibidem*, p. 226.

imagem cinematográfica teorizada por Epstein.

Uma cena, na qual ela desaparece cadenciada por *Além*, música inédita que Narciso do Amaral toca ao piano, poderia corroborar tal analogia, por lembrar procedimentos cinematográficos:

Narciso do Amaral decidira-se enfim a executar-nos o seu concertante *Além*, que terminara há muitas semanas e que até hoje só ele conhecia. Sentou-se ao piano. Os seus dedos feriram as teclas... Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num *fauteuil* ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que eu só a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista. Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta. E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...*³⁴⁴

O cinema contamina a cena tanto por indicar o ponto de vista a partir do qual Lúcio mira Marta, quanto por, som a som, fazê-la desaparecer, assim como, por exemplo, em um filme de Méliès, *Un homme des têtes* (1898)³⁴⁵, plano a plano, cabeças aparecem e desaparecem.



Por um lado, a criação de Marta advém de uma impossibilidade erótica, remarcada inclusive no pudor de Ricardo, em cujas conversas, “nunca se misturava uma nota sensual – ou simplesmente amorosa – e detinham-no logo súbitos pudores se, por acaso, de longe se referia a qualquer detalhe dessa natureza”. Por outro lado, referindo-se à poesia de seu amigo,

³⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, pp. 234-235.

³⁴⁵ Disponível no youtube, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ReNfITgkZDA>

Lúcio conta que era “cheia de sensualismo, de loucas perversidades”³⁴⁶. Ou seja: mantendo a tensão com a disseminação de imagens técnicas, *A confissão* também aponta para a possibilidade de desejo erótico *na* palavra³⁴⁷, ela própria criando “um espaço onde se torna possível a apropriação daquilo que, do contrário, não poderia ser nem apropriado, nem gozado”³⁴⁸.

Assim Giorgio Agamben descreveu o espaço da prática poética na poesia de amor medieval, relacionando-a à possibilidade de Narciso apropriar-se de sua imagem, “saciar seu amor”.

Perseguindo o fantasma na poesia do século XIII, Agamben descreveu um caminho que vai “de uma imagem reflexa a uma imagem artisticamente construída, ambas objeto de uma mesma desenfreada paixão.”³⁴⁹. Ou seja, alguns poetas medievais haveriam transitado entre o espelho de Narciso e o ateliê de Pigmaleão, outro mito das *Metamorfoses* de Ovídio: a história de um escultor que se apaixona por uma estátua construída por ele. Agamben então atribui, à poesia de amor medieval, a descoberta, ou a invenção, do amor como “um processo essencialmente fantasmático”, concepção que perduraria como fundamento da cultura ocidental.

Justamente por articular intimamente fantasma e desejo, a poesia medieval teria lido o mito de Narciso de maneira singular. Diferentemente da interpretação da psicologia moderna, a qual leria o “narcisismo como o fechar-se e o retrain-se da libido no eu”, para a Idade Média, a característica mais notável na história de Narciso estaria “não no fato de ser um amor de si [...], mas no fato de ser amor de uma imagem [...]”³⁵⁰. Nesse sentido, “tanto a história de Narciso quanto a de Pigmaleão aludem de modo exemplar ao caráter fantasmático de um processo que está voltado essencialmente para o obsessivo galanteio de uma imagem.”³⁵¹.

Agamben rastreia a emergência do conceito de “amor” na cultura ocidental, o qual surge, inicialmente, “de forma patológica, na seção sobre enfermidades do cérebro, nos tratados de medicina a partir do século IX”: uma “enfermidade mortal da imaginação”³⁵². No

346 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 225.

347 Também é de se notar que, falando das “almas normais”, Ricardo observa que, diferentemente dele próprio, elas se contentariam “com as obscenidades lantejouladas de qualquer baixo-revisteiro sem gramática...”. Há, portanto, além de desejo e expectativa *na literatura*, a qual, no esnobismo do poeta, é vista em contraponto com a arte para as massas.

Ibidem, p. 221.

348 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 212.

349 *Ibidem*, p. 125.

350 *Ibidem*, p. 147.

351 *Ibidem*, p. 148.

352 *Ibidem*, p. 193.

sistema intelectual da Idade Média, a concepção de amor é também uma concepção fisiológica – real e irreal, fantasmática e soteriológica, objetiva e subjetiva. A teoria que abarcaria, a um só tempo, essas dimensões, seria uma “pneumo-fantasmologia”, na qual

[...] o sopro que anima o universo, circula nas artérias e fecunda o esperma, é o mesmo que, no cérebro e no coração, recebe e forma os fantasmas das coisas que vemos, imaginamos, sonhamos e amamos; como corpo sutil da alma, ele é, além disso, o intermediário entre a alma e a matéria, o divino e o humano, e, como tal, permite que se expliquem todas as influências entre corpóreo e incorpóreo, desde a fascinação mágica até as inclinações astrais.³⁵³

Na medicina medieval, havia a preocupação em curar o amor, rompendo o “círculo fantasmático”³⁵⁴. No caso dos poetas, porém, tratava-se de atravessar o círculo sem rompê-lo, pois, ao mesmo tempo em que eles estariam sofrendo da grave doença do amor por uma imagem, seria justamente nela que poderiam encontrar “uma possibilidade extrema de salvação”³⁵⁵, cruzando desejo, fantasma e linguagem na poesia, “enquanto atividade pneumática, no lugar mediador que era próprio do ‘espírito’”³⁵⁶.

Outro escafandro para Narciso: a possibilidade de manter o desejo pela imagem.

N’*A confissão*, o crime – que Lúcio confessa não ter cometido – poderia ser pensado como rompimento de um círculo que envolvia desejo, fantasma e linguagem, no qual Marta seria o duplo do poeta que não pode amar, mas que ama “*através dela*”. Com ela, Lúcio – como Pigmaleão recontado por Guillaume de Lorris e Jean de Meung – desenvolve o amor “mórbido e perverso”, próprio àquele direcionado a uma imagem: ao mesmo tempo “pecado de luxúria” e “culto religioso”.³⁵⁷ Após encontrá-la, Lúcio diz: “subia-me sempre um além gosto a doença, a monstruosidade, como se possuísse uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver.”³⁵⁸ E, mais tarde, descreve:

Elançava-me agora sobre o seu corpo nu, como quem se arremessasse a um abismo encapelado de sombras, tilitante de fogo e gumes de punhais – ou como quem bebesse um veneno sutil de maldição eterna, por uma taça de ouro, heráldica, ancestral...³⁵⁹

Um pouco antes do “momento culminante”, Ricardo diz: “Chegou a hora de dissipar os fantasmas...”. E então a cena é assim descrita por Lúcio:

353 *Ibidem*, p. 163.

354 *Ibidem*, p. 202.

355 *Ibidem*.

356 *Ibidem*, p. 209.

357 *Ibidem*, p. 121.

358 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, p. 244.

359 *Ibidem*.

Tínhamos chegado. Ricardo empurrou a porta brutalmente...
Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela, Marta folheava um
livro...

A desventurada mal teve tempo para se voltar... Ricardo puxou de um
revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar
um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à queima-roupa...

Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredara pé do limiar...

E então foi o Mistério... o fantástico Mistério da minha vida...

Ó assombro! Ó quebranto! Quem jazia estiraçado junto da janela não era
Marta – não! –, *era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos meus
pés! – caíra o revólver ainda fumegante!*...

Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma
chama...³⁶⁰

O círculo fantasmático teria se desfeito, a imagem amada teria se perdido: haveria ali a encenação do rompimento de um escafandro, da dissipação de um Narciso. Mas, como no mito, esta não se completa, dela resta algo, que se transforma e é recontado.

*

Volto ao “Escafandro para Narciso”, o poema de Lu Menezes, que descreve um olhar *extra-humano*. Ainda que o título aponte para uma conservação de Narciso, as imagens oferecidas não são figurações estáveis, não se trata de um Narciso que mira uma superfície reflexiva, mas que desce ao “âmago” para observar outras imagens.

No entanto, mesmo um reflexo nunca é igual, nem ao refletido, nem a si mesmo. Seria possível pensar a imagem especular juntamente ao movimento da água, como o fez Epstein referindo-se à imagem reproduzida mecanicamente, a qual, ao contrário de funcionar como um meio confiável, inequívoco de reconhecimento, seria também “desigual em relação a si mesma”. O cinema teria reintroduzido a dúvida sobre uma suposta “identidade”, uma “permanência” do Eu, pois a “verdade fotoquímica” “reproduziria, de um homem, uma imagem que ele jura ser de outro; ou que, em todo caso, ele jura não ser a sua imagem fiel.”³⁶¹ Encarada pelo cinema, a “personalidade torna-se um ser difuso, de um polimorfismo que tende para o amorfo e que se dissolve na correnteza das águas-mães.”³⁶²

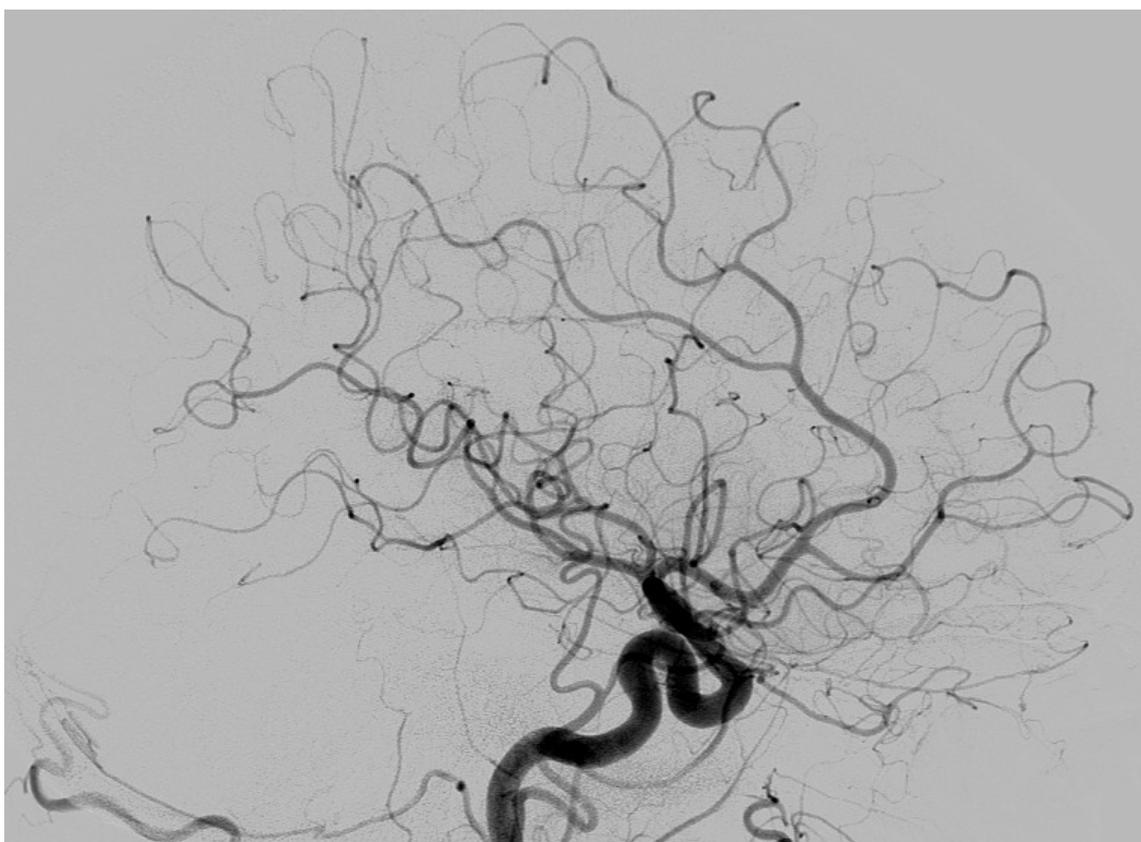
É também um polimorfismo o que o “escafandro para Narciso” possibilitou encontrar, lá “onde o olho humano raramente chega”:

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 271.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 289.

³⁶² *Ibidem*, p. 289-290.

Hoje
com nosso olhar extra-humano
em troncos rochas seixos nuvens,
em vasos sanguíneos
mergulhando
fundo
– tão fundo que via mapas
de Sherazades-geômetras
chegamos
ao âmago, aos mananciais



363



364 MORRIS, William. The wood beyond the world. (Livro). Hammersmith, Kelmscott Press, 1894. O livro se encontra no museu Victoria and Albert, em Londres. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections/william-morris>. Acesso em 15/07/2023.

Lembremos que o poema começa por Kant:

Em virtude disso, [referindo-se à finalidade] também se podem levantar diversas questões em relação ao belo da natureza que dizem respeito à causa dessa finalidade de suas formas. Por exemplo: como explicar que a natureza tenha espalhado beleza por toda parte, de maneira tão pródiga, e até mesmo no fundo do oceano, *onde os olhos humanos (os únicos para os quais tal beleza é conforme a fins) dificilmente alcançam?* E outras questões semelhantes³⁶⁵.

E chega a William Carlos Williams:

Duro cerne da beleza

O mais esplêndido não é
a beleza, por profunda que seja,
mas a clássica tentativa
de beleza,
em meio ao charco: a
estrada interrompida, abandonada
quando a nova ponte finalmente entrou em uso.
Ali, de ambos os lados de uma entrada
cuja tinta, crestada pelo sol,
começa a descascar –
dois vasos de gerânios.
Pois entre: em uma das paredes,
pintadas numa placa ornamental,
romãs maduras.
– e, ao sair, repare lá
embaixo na estrada – numa unha,
numa unha de polegar se poderia esboçá-lo –
degraus de pedra subindo
pela fachada toda até, no
primeiro andar, um
minúsculo
pórtico
em bico como o palato
de uma criança! Deus nos dê de novo
igual intrepidez.
Há tufos
de roseiras dos dois lados
dessa entrada e ameixeiras
(uma seca) circundadas
na base por carcaças
de pneus velhos! sem outro propósito
senão a glória da Divindade
a qual fez aparecerem
ambos os seus ombros, sustentando
o enlameado lourejar
de suas tranças, acima

365 KANT, Emmanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. São Paulo: Vozes, 2016, p. 177. Grifo meu.

das ondas pacientes.
 E nós? o vasto mundo inteiro abandonado
 sem nenhuma razão, intacto,
 o mundo perdido da simetria
 e da graça: sacos de carvão
 jeitosamente empilhados sob
 o telheiro dos fundos, o
 fosso bem atrás um passadiço
 por entre a lama,
 triunfante! ao prazer,
 prazer; prazer de barco,
 retirada vereda de um domingo
 até o livre rio³⁶⁶.

Entre a consideração de Kant e a constelação de Williams, o poema projeta um labirinto de múltiplos traços, como a gravura de Paul Valéry³⁶⁷ pela qual comecei este texto: tinta preta sobre o papel branco, delimitada por quatro margens irregulares, como num esboço. De longe, vê-se um retângulo denso, onde se distingue uma paisagem composta por um lago, rochas, plantas, céu e nuvens. Abaixo, à direita, há uma figura humana, debruçada à margem do lago, os membros inferiores ocultos pela mata. Vêem-se as costas nuas de Narciso, os braços abertos repousando no solo, o rosto tocando a água e, nela, seu reflexo.

Na gravura, haveria alguém sendo espelhado. Mas essa presença diante do espelho já é imaginada. Também o mito já é uma especulação sobre o personagem que haveria espelhado narcisos, as plantas que se inclinam em direção à água, espelhando-se.

Se não há uma presença a ser repetida – se Narciso é desde sempre um desdobramento de signos, de imagens, se Narciso é suplemento –, misturam-se os sentidos em torno de “espelho” que apareceram até aqui – espelhar, especular e criar *espejismos*.

O espetáculo da americana, especulado por Lúcio, espelha os gestos de diversas dançarinas, inclusive os de Loïe Fuller, a dançarina que espelhou, da natureza, o evento de aparecer e desaparecer, suas espirais, curvas e metamorfoses. E a própria festa é também *espejismo*: deixar o palácio foi como acordar de um sonho compartilhado.

Conforme apareceram personagens, a confusão de seus traços, físicos e psicológicos, e dos seus discursos fez pensar, na narrativa, a figuração narcísica como configuração de muitos, a imaginação de si como *comficção*.

Esse imaginar a si mesmo, narrativamente – e espetacularmente – remete ainda ao espelho que Benjamin descrevera pensando o cinema: uma experiência, ao mesmo tempo,

366 WILLIAMS, Carlos William. O duro cerne da beleza. In: **Poemas**. Trad: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

367 Ver a imagem na página 7.

alienada – no sentido de separar-se em imagem e encantar-se por ela – e potencialmente revolucionária, pois artística: reconhecer-se como ator, como quem pode performar um outro de si mesmo, possibilitaria perceber a potência de transformação do mundo, de sua recriação.

Quanto à literatura, seus espelhos possuem uma capacidade singular de produzir *espejismos*: podem rapidamente evocar e articular cores e conceitos, pequenos detalhes e apreensões cósmicas, criando um labirinto de múltiplos traços que talvez lembre a gravura de Valéry, na qual o olhar pode ser confundido pelo excesso de linhas, de que Narciso e seu reflexo participam.

No labirinto d’*A confissão*, longos fluxos de descrições encantadas se contrapõem às interrupções que a lucidez de Lúcio impõe a elas.³⁶⁸ A certo ponto, a lucidez quer iluminar o mistério que Marta é, quer desfazer o *espejismo*. Outro impulso, no entanto, se traduz como vontade de mantê-lo, de fazer prosseguir a ilusão:

Outrora o mistério ainda me obsecava como mistério: evidenciando-se, também, a minha alma desensombraria. Era ele só minha angústia. E hoje – meu Deus! – a tortura vovera-se em quebranto; o segredo que velava a minha desconhecida, só me atraía hoje, só me embriagava de champanhe – era a beleza única da minha existência.

Daí por diante seria eu próprio a esforçar-me por que ele permanecesse, impedindo que luz alguma o viesse iluminar. E quando desabasse, a minha dor seria infinita. Mais: se ele soçobrasse, apesar de tudo, numa ilusão, talvez eu ainda o fizesse prosseguir!

O meu espírito adaptara-se ao mistério – e esse mistério ia ser a armadura, a chama e o rastro da minha vida...³⁶⁹

Ao fim da narrativa, a armadura é quebrada. Resta Lúcio, sem duplo, numa narcose anestesiada:

Acho-me tranquilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. Permaneci, mas já não me sou. E até a morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-me em minha face... A morte real – apenas um sono mais denso...³⁷⁰

Mas, antes disso, havia falado, de passagem, sobre algo que ouvira de um amigo, na prisão:

Para ele como para mim, também a vida parara – ele vivera também o

368 Esta contraposição constitui também a festa da americana: uma experiência total, inebriante, que tende a dissolver os corpos no ambiente e que, ao mesmo tempo, espetacular, produz *imagem*: oferece a visão de um palco, separa artistas e platéia, é interrompida por panos que se cerram, semelhantemente à “melodia esguia, úmida, sutil, embora entrecortada por barulhos de cristais e espadas” que lá se ouvia.

369 *Ibidem*, p. 239.

370 *Ibidem*, p. 274.

momento culminante a que aludi na minha advertência. Falávamos por sinal desses instantes grandiosos, e ele então referia-se à possibilidade de fixar, de *guardar*, as horas mais belas da nossa vida – fulvas de amor ou de angústia – e assim poder vê-las, senti-las. Contara-me que fora essa a sua maior preocupação na vida – *a arte da sua vida*...

Escutando-o, o novelista acordava dentro de mim. Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto!³⁷¹

Escutou de um homem “alto e elançado” (como Vila-Nova, como Warginski), que vivera um momento culminante (como ele próprio, como Gervásio), a ideia de construir um escafandro e, assim, poder ver a beleza e, quem sabe, senti-la.

Da narcose anestesiada passará, talvez, a uma narcose encantada pela vida, a ponto de considerar fixá-la, a cada pormenor, e repeti-la ao infinito.

371 *Ibidem*.



(Escafandristas, sem data).³⁷²

³⁷² Essa imagem encontra-se num museu virtual de imagens de escafandros, que pode ser acessado no seguinte endereço: https://www.divingheritage.com/past_homepage_images.htm. Acesso 10/02/2023.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.
- _____. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna [1863]**. Organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Infância berlinense: 1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1)**. 7 ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 2)**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Infância em Berlim por volta de 1900**. In: Obras escolhidas II: Rua de mão única. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Rua de mão única**. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BLANQUI, Auguste. **A eternidade pelos astros**. Trad. Takashi Wakamatsu. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte de Walter Benjamin*.” Trad. Vera Ribeiro. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Org. Tadeu Capistrano. Rio De Janeiro: Contraponto, 2012.
- CELMINS, Vija. Exhibition talk: Vija Celmins. **Entrevista concedida a Robert Storr**. Vienna, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2qg5NN1Puo>. Acesso 28 jun. 2021.
- CERDEIRA, Teresa. “A Confissão de Lúcio: Narciso, o espelho e a morte”. In: **Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**, v. 14, n. 2, p. 29-45.
- COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.
- CUROPOS, Fernando. “Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse”. In: **Reflexos**. Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone. Arts et littératures en dialogue. Disponível em: <https://revues.univ-tlse2.fr:443/reflexos/index.php?id=114>. Acesso 10/03/2023.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DUNCUM, B.M. **The Development of Anaesthesia**. London: Royal Society Medical Press, 1994.

EIRAS, Pedro. “Notícias do abismo: Mário de Sá-Carneiro e A confissão de Lúcio”. *In: Convergência Lusíada*, v. 22, n. 26, pp. 146-159, 2011.

EPSTEIN, Jean. “O cinema do diabo”. Trad. Ismail Xavier. *In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

ESTES, J. Worth. Studies of Narcosis by Charles Ernest Overton (1901) [review]. *In: Bulletin of the History of Medicine*. Vol. 66, n. 3. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 483-485.

FREUD, Sigmund. “Introdução ao narcisismo”. *In: FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. Obras completas, volume 12. (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907)”. *In: FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos. Obras completas, volume 8 (1906-1909)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FULLER, Loïe. **A orquídea, a nuvem, a borboleta. Loïe Fuller e a Serpentine Dance**. Trad. Lucila Vilela. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

GILDENHARD, Hilgo; ZISSOS, Andrew. Ovid’s Narcissus (Met., 3, 339-510): **Echoes of Oedipus, American Journal of Philology**, 2000, 121, p. 141-147.

GUYTON & HALL. **Tratado de fisiologia médica**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HOMERO. “Segundo Hino a Deméter”. *In: Hinos homéricos*. Trad. Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

JENSEN, Wilhelm. **Gradiva, uma fantasia pompeiana**. Trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LAVELLE, Louis. **O erro de Narciso**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Realizações, 2012.

MANCUSO, Stefano. **A revolução das plantas**. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

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

MENEZES, Lu. **Onde o céu descasca**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

KOBLIN, Donald D.; EGER, Edmond I. Theories of Narcosis. **New England Journal of Medicine**, v. 301, n. 22, p. 1222-1224, 1979.

KNOEPFLER, Denis. **La patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque.** Paris: Odile Jacob, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Histoires d'amour.** Paris: Éditions Denoel, 1983.

ORPHEU. Edição fac-similada da revista. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. Fragmentos: **Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, v. 18, 2000.

OVÍDIO. **Metamorfoses.** Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAIXÃO, Fernando. **Narciso em sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PONTES, Roberto. **O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro.** Fortaleza: Imprensa universitária, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Aisthesis. **Scènes du régime esthétique de l'art.** Paris: Éditions Galilée, 2011.

_____. **A partilha do sensível.** Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Mário de Sá-Carneiro: Antologia.** Organização: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_____. **Céu em fogo.** Lisboa: Relógio D'água, 2016.

_____. **Correspondência com Fernando Pessoa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 61.

_____. **Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 54.

_____. **Dispersão.** Lisboa: Edições Presença, 1939.

_____. **Em Ouro e Alma – correspondência com Fernando Pessoa.** Org. Ricardo Vasconcelos e Jerônimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

STRAINE, Stephanie. “Dust and doubt: the deserts and galaxies of Vija Celmins”. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/14/dust-and-doubt-the-deserts-and-galaxies-of-vija-celmins>. Acesso 23/06/2022.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

URBAN, B. H; BLECKWENN, M. Concepts and correlations relevant to general anesthesia. In: **British Journal of Anaesthesia.** 89 (1): 3-16, 2002.

WILLIAMS, Carlos William. “O duro cerne da beleza”. Em: *Poemas*. Trad: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Dicionários

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, t. V, 1980.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário de sinônimos**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2019.

Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Moderna, 2015.

Shorter Oxford English Dictionary. Reino Unido: Oxford University Press. 2007.