

F/V: CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE UMA COR-FLOR

Maria Theresa Abelha Alves*

“Efêmero Ouro que se volve
em labareda a perverter...”

Sempre que leio *A Confissão de Lúcio*,¹ penso em dois textos de Honoré de Balzac: o conto “Sarrasine” e o romance *Serafita*. O personagem título do primeiro se apaixonou por uma cantora italiana que é, na verdade, um castrado, de nome Zambinella. Como era francês, Sarrasine desconhecia a prática italiana daquele tempo de castrar os meninos para que eles se tornassem divas do canto lírico. Num teatro italiano, teve a oportunidade de ver e ouvir Zambinella e por ela se apaixonou, experimentando, nesta ocasião, de modo espontâneo, seu primeiro orgasmo. O envolvimento entre os dois segue progredindo, num jogo de mútua sedução, que visa a prolongar o momento da revelação da verdade. Quando tal se dá, Sarrasine quer matar Zambinella, mas é ele que é morto por ordem do cardeal que era o mecenas-amante da cantora. Os diferentes pontos de escuta do texto vão evidenciando um jogo de ser e parecer em que a verdade desejada é iludida por Sarrasine ou elidida por Zambinella, de modo a prolongar o enigma e a dificultar a *anagnórisis*.

Serafita é um romance cujo protagonista é amado, sob este nome, por um homem, Wilfrid, que pensava que ele era mulher, e, sob o nome de Serafitus, por uma mulher, Minna, que pensava que ele era homem. Serafitus-Serafita é um ser estranho, sábio e melancólico, que parece guardar um terrível segredo. Ele conhece o amor perfeito, por ser amado pelos dois sexos. Ele é um ser total, um andrógino, e como tal, imagem da perfeição. Tanto que, ao final, fantásticamente, se transforma num serafim e se eleva ao céu, numa apoteose de luz. Desde o início do romance, quando se pinta o cenário dos acontecimentos narrados, um fiorde norueguês em que lutam o oceano e a pedra, esta com sua imobilidade, aquele com seu dinamismo, conota-se a ambiguidade ativo e passivo. Passeando com Minna pelas colinas nevadas, Serafitus descobre um tufo verde de onde uma flor híbrida lança odores inusitados, e, melancolicamente, fica a apreciá-la, sendo esta flor o primeiro índice de seu hermafroditismo. Mais tarde, o próprio pai da moça vai referir-se a Serafita como “enigmática flor humana”. Ao subir ao céu, é saudado por “flor dos Mundos”. A descrição do personagem tende a

* Doutora em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa (UFRJ) e Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pesquisadora do CNPq.

¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1995, p. 349-415. Ao longo do artigo, as páginas correspondentes desta edição serão colocadas a seguir às citações efetuadas.

acentuar sua duplicidade: ele possui uma grande força física, mas seu corpo esbelto se assemelha ao de uma mulher. Se era másculo aos olhos de Minna, aos dos homens a graça feminina de seu rosto parecia eclipsar as belas mulheres pintadas por Rafael. E, tal qual a paisagem, ele era formado de força ativa e impetuosa e de resistente e passivo repouso. Seu poder de sedução se concentrava na sua ambiguidade. Confessando a um e outra que os amava, ele dá a entender uma impossibilidade, sugerindo então que Minna se case com Walfrid. Tanto nos personagens do conto, como no do romance, há incongruências ao nível do corpo, binarismos que esgarçam as fronteiras dos sexos e é justamente isso que me faz aproximá-los dos da novela de Mário de Sá-Carneiro.

Roland Barthes, em *S/Z*, efetua uma minuciosa análise do conto “Sarrasine”, e suas considerações também poderiam ser encaminhadas tanto ao romance de Balzac como à novela de Sá-Carneiro. O semiólogo alude às “várias entradas” por que é possível ao leitor penetrar no texto e experimentar sua magia e sedução, porque ele – o texto – mobiliza muitos saberes que interpostos geram o saber textual. Para Barthes, à conotação do texto se acede por uma via interna, sequencial, pela sucessão das frases “ao longo das quais o sentido prolifera por imersão” e por outra externa, aglomerativa, que se junta aos lugares do texto para engendrar “nebulosas de significados” (BAR-THES, 1980, p. 15).

Privilegio, entre as vias de acesso ao texto, a questão do duplo, dos espelhamentos que se dobram e se desdobram, multiplicando os sistemas binários e que a sequencialidade da novela vai tecendo. Dióscuros, Narciso e Andrógino irmanam-se na conformação mítica da novela. Do ponto de vista racional, tais sistemas de duplicação oferecem estranhamentos, porque veladamente almejam desconfiar da lógica, duvidar das certezas. Na novela de Sá-Carneiro, os pares dioscúricos se formam, como se formaram no conto de Balzac, para discutir as questões concernentes à sexualidade, de modo que, simultaneamente, referendam e subvertem as oposições sexistas e os lugares marcados pela lógica econômica da sociedade. O duplo, como todos os mitólogos têm salientado, possui uma função mediadora para a reversão – todo duplo pressupõe e impõe a permuta de funções, visa a exprimir uma verdade negativa, na contramão do convencional, do instituído, do normatizado.

Em toda a produção de Mário de Sá-Carneiro o dioscurismo está presente intra e intertextos. Em *A confissão de Lúcio* os pares de personagens ou de lugares se formam por sintonia ou contraste, e por ampliações ou reduções. Gervásio Vila-Nova, com seu corpo esguio, suas “estilizações inquietantes de feminismo histérico” (p.353), seu corpo misterioso, “corpo de esfinge” (p.353), “belíssimo na sua casaca negra, bem cintada” (p.360) duplica a figura em que Ricardo de Loureiro se transformou, quando “suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – *feminizado*” (p.378), ambos duplicam Sérgio Warginsky, que “era um belo rapaz”. O “inquietante viscondezinho de Naudières, louro diáfano, maquilado” (p.355) duplica o “*lindo rapaz*”, “meiguinho, todo esculpido em manteiga” (p.399), da Praça S. Michel. A alternância homem/mulher na configuração destes pares tem como barra divisória a beleza, e, como salientara

Barthes, “dizer que um rapaz é belo já é o suficiente para o efeminar” (Idem, Ib. p. 32). Considerando-se a arte como a manifestação suprema da beleza, essa feminidade se espalha pelo texto, criando novos pares que se ajustam pela atividade artística, como é o caso do séquito da Americana que se reproduz no séquito de frequentadores da casa de Loureiro, em Lisboa, como ocorre com o par principal: Lúcio e Ricardo, duplicados até pelo título de suas obras: “Chama” e “Brasas”. É o feminino que se inscreve na conduta desses homens de papel, e, tal como em “Sarrasine”, “a feminidade (conotada) é um significado destinado a fixar-se em vários lugares do texto” (Idem, Ib. p. 31).

As personagens femininas também se duplicam, invertendo os comportamentos usuais atribuídos às mulheres. Elas não são passivas, são fálicas e sáficas, são castradoras. A primeira dessas personagens fálicas é a Americana, dotada de características que se atribuem ao pai, ao senhor: poder de fascinar, poder de prescrever, poder de amedrontar, poder de castrar. Não é aleatoriamente que surja numa dança arrebatadora e sensual como atualização do mito de Salomé. A beleza feminina, ainda segundo Barthes, se prende ao código cultural: literário, pictural, ou escultural, “apenas se pode mencionar sob a forma de citação” (Idem Ib. p. 31), por isso ela é uma Salomé que reproduz a personagem bíblica e a figura homônima da pintura de Gustave Moreau (CF. SANTANA, 2014, p.70). Marta, dotada também de similares características de mulher fatal, constitui o principal duplo da Americana. Marta se masculiniza pelo comportamento ativo no sexo. Lúcio confessará que não fora ele que a havia possuído, ela, sim, o possuíra. Pelo comportamento passivo, feminino, ele dobra Gervásio que dissera que suas amantes é que o possuíam. A troca que aqui regula o jogo da narrativa repousa na diferenciação dos comportamentos ativo ou passivo, tal como no romance *Serafita*. A novela, ao inverter os dois sexos, fomenta, simbolicamente, mulheres castradoras e homens castrados. O séquito feminino da Americana, as inglesinhas e as bailarinas, se espelha nas bailarinas do Olimpia de Paris, todas evidenciam um comportamento ativo, livre e audacioso perante a sexualidade, o que amedronta e fascina os personagens masculinos. Além da inerente questão da beleza, a barra entre o masculino e o feminino aqui se introduz também pela cor e pela luz: as lésbicas são apresentadas como mulheres ruivas, douradas e luminosas. De igual modo, Serafitus-Serafita parece ser contornado por uma aura de ouro e luz. A apoteose fótica da dança da Americana, em que a sexualidade se mostra pansexual, poliforma e artística, desvairada e sinestésica, difusa e confusa, se duplica nos encontros amorosos de Lúcio e Marta.

Narcisicamente, o amor pela própria figura, aniquila o amador. Este espelhamento narcísico, mortífero e fatal, se manifesta entre os pares Lúcio-Ricardo; Lúcio-Marta; Marta-Americana; Lúcio-Gervásio; Ricardo-Warsinski, em que o segundo elemento da díade tende a desaparecer pela morte ou pelo silêncio do texto. Há duplos em que o par são dois homens, outros se formam com duas mulheres, espelhismos narcísicos, em que se ressaltam atributos da mesmidade, outros compreendem uma mulher (real ou fictícia) e um homem, duplos reunidos por contraste, mas cuja antítese se desfaz na própria conformação binária. Ao nível do corpo dos personagens, onde a transgressão

acontece, a barra de oposição entre os sexos, o que lhes constitui os inconciliáveis, tende a desaparecer. A outridade é aniquilada. Assim, os duplos cumprem, na novela, um papel subversor de paradigmas comportamentais, esgarçando pela instabilidade e fluidez o modelo sexual, propondo em seu lugar uma androginia simbólica.

O mistério da coincidência dos opostos, condição da totalidade e da perfeição, é antiquíssimo, em diversas mitologias arcaicas as divindades são andróginas. Esse tema foi explorado pelo gnosticismo de onde migrou para filósofos dos séculos XVII e XVIII, como o sueco Swedenborg e, mais tarde, foi retomado com insistência pelo romantismo alemão e francês e pelo decadentismo que, dionisiacamente bissexual, acreditava ser “hermafrodita o sexo artístico por excelência”,² daí Gervásio ser pintor, Lúcio e Ricardo, escritores. Há sintonia entre as concepções alquímicas e a configuração andrógina da perfeição tal como os românticos a conceberam, influenciados por Swedenborg, por isso os seres atingidos pela androginia real ou simbólica são luminosa e douradamente aureolados, pois só é alquímicamente perfeito o que contém em si o oposto de si. Schlegel criticava a educação que acentuava os caracteres sexistas, em prol da “reintegração progressiva dos sexos até a obtenção da androginia” (ELIADE, 1981, p. 101). Balzac, inspirado na filosofia swedenborgiana, que é minuciosamente exposta a partir do capítulo II de *Serafita*, apresenta um protagonista andrógino e perfeito. Para Mircea Eliade, “*Serafita* é a última grande criação europeia cujo motivo central é o mito do andrógino” (Idem, *Ib.* p. 101), como imagem espiritual e divina de perfeição. No Decadentismo deu-se uma degradação de tal mito, de modo que a androginia passa a ser marca da perfeição humana. *A Confissão de Lúcio*, fiel às correntes estéticas que lhe eram próximas e ao decadentismo de seu tempo, embaralha em tautologias as antinomias consagradas. Através de Ricardo duplicado em Marta, a novela se apropria do andrógino com um requinte maior. Lúcio desconhece ser Marta uma projeção feminina de Loureiro, tanto que passa a inquirir sobre ela aos amigos comuns e estes ficam perplexos, não com a pergunta, mas por ela ter sido formulada por aquele a quem a resposta devia ser óbvia. Loureiro cria Marta para, através dela, possuir sexualmente seus afetos, Lúcio e Warsinski, satisfazendo sua ternura, rasurando as teorias deterministas do sexo, simbolicamente se tornando andrógino. Como ocorre com Serafita, “nada anunciava nela ou nele este estranho ser que tinha o poder de aparecer sob duas formas distintas”.³ “Casa-do” com Marta torna-se hermafrodita. Quando Marta ainda é uma hipótese para que Ricardo se torne um ser compósito, ele já se faz imagem alquímica da perfeição transfigurada, bastando ter externado seu desejo, motivo por que Lúcio, a seguir às confidências do amigo, assim o descreve: “E numa transfiguração – todo aureolado pelo brilho intenso, melodioso, dos seus olhos portugueses –, Ricardo de Loureiro erguia-se realmente belo, esse instante...” (p.375), e deixa em suspenso seu encantamento por tal apoteose luminosa como a da dança erótica da Americana.

² HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.313.

³ BALZAC, Honoré de, *Séraphita*. Disponível em [HTTP://www.bibliem.net/narratic](http://www.bibliem.net/narratic).

Barthes, em sua magistral *Lição*, alude ao gosto, ao “sal da palavra” (BARTHES, 1988, p. 22) que torna o texto apetecível, despertando no leitor o desejo de saber e saboreá-lo, aliciando-o a entrar no jogo do “acesso ao encantamento do significante, à volúpia da escrita” (BARTHES, 1980, p.12). Um vocábulo insistentemente repetido ou sugerido é tempero do texto. O surgimento da Americana – explosão de beleza, luz e cor, mistério que seduz e ameaça – traz um vocábulo apetecível. Ruiva, dourada, magenta, incandescente de reflexos, ela é a “mulher *fulva*”. A partir de sua espetacular dança, que funciona com o mesmo poder mítico dos rituais de iniciação em que arte e sexo, os quatro elementos, Eros e Tânatos se conjugam, a cor fulva migra para vários lugares do texto. Quando se descreve a plateia da nova Salomé, na sala-teatro, também ruiva, em que ela baila, aponta-se a presença de “russos hirsutos e fulvos” (p. 361), o que constitui uma prévia da figura bela de Sérgio Warsinski, cujas madeixas ruivas lhe caíam arqueadas sobre a testa, travestindo-lhe a aparência, a ponto de Lúcio pensar que se havia alguma mulher entre ele, Marta e Sérgio, este último é que mais mulher lhe parecia. O certo é que tudo se vai tornando fulvo, por ser fulva a “luz sexualizada” que, a partir da festa iniciática, deixa confundidos, “numa intoxicação mútua e arruivada” (372) os dois amigos. Ricardo chega a externar que gostaria de “Ser belo! Ser belo!...ir na vida fulvamente” (374), condição esta a do mais alto triunfo. Fulvo é o quimono de seda que usa quando se passa por Marta. Os corpos dos dois amigos se embaralhavam e se perdiam “numa ânsia ruiva” (p.388), e, quanto mais ciúme sente de Marta, mais Lúcio a deseja e mais “alastravam em cores fulvas os [seus] espasmos” (p.397). Ao final, sintonizando-se com o assassino louro que matara a amante e que pensava que se podiam guardar as horas grandiosas da vida, Lúcio, findos os dez anos de prisão, é precisamente isto que faz: organiza a memória das horas grandiosas, “fulvas de amor e de angústia” (p.414) de sua vida.

Fulva é uma cor impura, é a mescla do vinho, do roxo, do vermelho, do abóbora, do amarelo dourado. Quando a Americana executa sua dança sensual, Lúcio diz que “todas as cores enlouqueciam na sua túnica” (p.360) e, ao clímax da performance, ela, “numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo – terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas...” (p.364). A poesia erótica tem metaforizado em flor o sexo feminino. Magenta é uma das nuances da cor fulva. Fulva é também o nome de uma flor tão impura e híbrida como a cor que lhe dá o nome. Pela aparência, a fulva é considerada um lírio, embora não pertença à família das *liliaceae*, nem ao gênero *lilium*. Seu gênero é *hemerocallis* e sua família é a *hemerocallidaceae*. É uma planta hermafrodita, possui ovário e estames. Na maioria das flores, há diferenças evidentes entre as sépalas e as pétalas, porém na fulva tal não ocorre, daí dizer-se que sua corola é formada por tépalas sem diferenciação. As cores desse falso lírio vão do vermelho escuro ao alaranjado, com reflexos magentas e róseos. Embora tenha frutos e sementes, estas não germinam, pois as fulvas são plantas estéreis que só se reproduzem por rizomas. É uma flor estranha, que parece ser aquilo que ela não é. Interessante que, ao querer trocar do amigo, porque este se envergonhava de

tratá-lo por “tu”, Ricardo compara-o a uma “noiva lírial” (p.392) e, ainda brincando, conclui ser Lúcio um “marocas” (p.392). Os dois termos em contiguidade – “lírial” e “marocas” – retomam a metáfora flor-mulher. Tal feminidade conotada pela flor também se apresenta em Serafita-Serafitus. A mesma dialética ser e parece percorre as duas obras de Balzac aqui aludidas e também a novela de Sá-Carneiro. Nesta os personagens parecem ser o que não são e todos os binarismos evidenciam a vontade perversa de feminizar-se e “ir na vida fulvamente” (p.374).

Barthes ensina que ler “é enrolar-se num nome, depois desdobrar o texto segundo as novas pregas desse nome” (BARTHES, 1980, P.67). Um só significante pode encerrar os significados dispersos pelos diversos códigos que engendram o texto. Parece-me que a insistência sobre o vocábulo fulva, torna-o um desses nomes dobrados e úberes de significado que temperam o texto com a necessária pitada de sal e malícia e que catalisam a conotação. Analisando o conto de Balzac, “Sarrasine”, Barthes opõe o “S” de Sarrasine ao “Z” de Zambinella. Uma letra em espelho é a imagem da outra, como, em espelho, um personagem é reflexo do outro, por conseguinte vê tais símbolos como a figura da lâmina que corta, que castra, demonstrando que a verdade conotada do texto, desde a partida, já estava nas dobras dos nomes. Além da grafia em espelho, há um recurso de sonoridade entre as duas letras: uma é surda e outra é sonora. É com este traço distintivo, F/V, que desdubro o nome e leio em fulva – cor e flor –, a vulva – mulher. Eis o significado simultaneamente aludido e elidido, velado e revelado, dobrado e desdobrado pela *Confissão de Lúcio*.

Resumo: O artigo analisa a novela de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, através da comparação com duas obras de Honoré de Balzac: o conto “Sarrasine” e o romance Serafita, salientando os sistemas de duplicação que encenam mitos de androginia que, na novela de Sá-Carneiro, se manifestam também pelo vocábulo “fulva”: cor e flor.

Abstract: *This article analyzes the novel by Mário de Sá-Carneiro, A confissão de Lúcio, through the comparison with two works of Honoré de Balzac: the short story “Sarrasine” and the novel Serafita, emphasizing the systems of duplication that stage myths of androgyny, in Sá-Carneiro’s novel are also manifested by the word “fulva”: color and flower.*

Résumé: *Cet article analyse la nouvelle de Mário de Sá-Carneiro, A confissão de Lúcio, à partir de la comparaison avec deux oeuvres de Honoré de Balzac: le conte “Sarrasine” et le roman “Serafita”, mettant en valeur les systèmes de duplication qui mettent en scène les mythes de l’androginie qui, dans la nouvelle de Sá-Carneiro, se manifestent aussi par le mot “fulva”: la couleur et la fleur.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, Honoré de. *Séraphita*. Disponível em [HTTP://www.biblisem.net/narratic](http://www.biblisem.net/narratic).
- BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. In: *Obra Completa* Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1995.
- SANTANA, Rafael. *Lições do Esfinge Gorda*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.