

**UM NEGATIVO DA LIBERDADE:  
O CRIME ENQUANTO ATO PERFORMATIVO LINGUÍSTICO.  
LEITURAS DE EDGAR ALLAN POE E DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO  
A NEGATIVE OF FREEDOM:  
CRIME AS A LINGUISTIC PERFORMATIVE ACT.  
READINGS BY EDGAR ALLAN POE AND  
MÁRIO DE SÁ- CARNEIRO.**

MARTA BRAGA  
NOVA FCSH; IELT  
martbraga@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7483-2753>

Texto recebido em / Text submitted on: 01/11/2023  
Texto aprovado em / Text approved on: 13/01/2025

### **Resumo**

Este estudo parte de uma citação de Mário de Sá-Carneiro, na qual este evoca o conceito de perversidade na obra de Edgar Allan Poe, que é um dos temas centrais de «The Imp of Perverse» e «The Black Cat», e nos quais a perspetiva de perversidade designa uma variação de estados sensíveis sem uma razão concreta, para a definição do desejo de perversidade em ambos os autores. Analisar-se-á como o crime e a morte, tanto na obra de Edgar Allan Poe como na obra de Mário de Sá-Carneiro, constituem metáforas da escrita que expressam atos performativos da linguagem. Explorar-se-ão as relações de semelhança entre artista e assassino, e entre as armas do crime, caneta e *pen-knife*, com o objetivo de estabelecer uma conexão entre o ato violento e o ato de escrita. Analisar-se-ão as reações físicas passíveis de ser sentidas pelo protagonista no ato de escrita

do acontecimento, e questionar-se-á se o exercício de descrição do crime pode conduzir a uma dupla experimentação do prazer de cometer o crime, tal como Pierre Klossowski identificou na obra do Marquês de Sade.

### Palavras-chave

Perversidade; mal; escrita; prazer; morte.

### Abstract

The present study stems from a quote from Mário de Sá-Carneiro where the latter evokes the concept of perversity in Edgar Allan Poe's works, which is one of the main themes in «The Imp of Perverse» and «The Black Cat». In these short stories the perspective of perversity refers to a variation of sensitive states with no given reason. The way crime and death constitute metaphors for writing which express performative acts of the language, both in Edgar Allan Poe and Mário de Sá-Carneiro, will be analysed. The relationships of similarity between artist and assassin, as well as between the murder weapons, the pen and the *pen-knife*, will be explored with the aim of establishing a connection between the act of violence and the act of writing. The physical reactions prone to be felt by the protagonist on the act of writing the occurrence will be analysed, and the question will be made on whether the exercise of describing the crime may lead to a double experience of the pleasure of committing the crime, just as Pierre Klossowski identified in the Marquis de Sade's works.

### Keywords

Perversity; evil; writing; pleasure; death.

### Introdução<sup>(1)</sup>

Il est vrai que la plupart du temps la nature est, à elle seule, incapable de procréer des espèces aussi malsaines et aussi perverses ; elle fournit la matière première, la germe et le sol, la matrice nourricière, et les éléments de la plante que l'homme élève, modèle, peint, sculpte ensuite à sa guise<sup>(2)</sup> (Huysmans 1922: 121).

---

(1) Todas as traduções de língua francesa e de língua inglesa, quando não acompanhadas por uma referência bibliográfica, são da responsabilidade da autora deste artigo.

(2) [É verdade que a maior parte do tempo a natureza é, por si só, incapaz de procriar espécies tão nocivas e tão perversas; ela fornece a matéria-prima, o germe e o solo, a

Encete-se este ensaio em torno do conceito de perversão evocando *La part obscure de nous-même – une histoire des pervers*, de Élisabeth Roudinesco, que dele começa por apresentar a origem etimológica<sup>(3)</sup>, para daí partir para uma leitura histórica, que tem início desde a Idade Média até ao fim do século XX. Consiste este estudo em observar como os devires sociais geraram novos sentidos do conceito ao longo dos séculos. O texto de Roudinesco aborda, em primeiro lugar, o conceito na época medieval, elegendo como objeto de estudo Gilles de Rais, bem como os santos místicos e os flagelantes. De seguida, concentra-se na vida e obra do Marquês de Sade, no século XVIII. No século XIX, a sua análise incide nos estudos da mente e nas então designadas perversões sexuais, nomeadamente em temas como a criança masturbadora, a homossexualidade e a mulher histérica. Já no século XX, é o nazismo que merece a sua atenção.

Durante a Idade Média, a perversão era considerada uma espécie de conduta religiosa imoral, uma perturbação da ordem natural das coisas estabelecida pela autoridade divina, impelindo consequentemente os homens para o vício, corrompendo-os e afastando-os da vida em sociedade:

L'acte de pervertir supposait alors l'existence d'une autorité divine. Et celui qui se donnait pour mission d'entraîner vers son autodestruction l'humanité entière n'avait d'autre destin que de guetter dans le visage de la Loi qu'il transgressait le reflet du défi singulier qu'il avait lancé à Dieu. Démoniaque, damné, criminel, dépravé, tortionnaire, débauché, falsificateur, charlatan, délictueux, le perversisseur était d'abord un être

---

matéria nutritiva, e os elementos da planta que o homem depois ergue, modela, pinta e esculpe à sua vontade].

(3) «Forgé à partir du latin *perversio*, le substantif 'perversion' apparaît entre 1308 et 1444. Quant à l'adjectif 'pervers', il est attesté en 1190 et derive de *perversitas* et *perversus*, participe passé de *pervertere*: retourner, renverser, inverser, mais aussi éroder, dérégler, commettre des extravagances. Est donc pervers – il n'y a qu'un adjectif pour plusieurs substantifs – celui qui est atteint de *perversitas*, c'est-à-dire de perversité (ou de perversion)» (Roudinesco 2007: 11) [Forjado a partir do latim *perversio*, o substantivo 'perversão' aparece entre 1308 e 1444. Quanto ao adjetivo 'perverso', ele é afirmado em 1190 e deriva de *perversitas* e *perversus*, participio passado de *pervertere*: inverter, derrubar ou retornar, ou ainda desorganizar ou cometer extravagâncias. E é, portanto, perverso – e não existe mais do que um adjetivo para numerosos substantivos – o que é afetado pela *perversitas*, ou seja, perversidade (ou perversão)].

double, tourmenté par la figure du Diable mais habité du même coup par un idéal du bien qu'il ne cessait d'anéantir afin d'offrir à Dieu, son maître et son bourreau, le spectacle de son propre corps réduit à un déchet<sup>(4)</sup> (Roudinesco 2007: 12-13).

A luta entre o Bem e o Mal era, nesta altura, arbitrada por divindades, sendo o Homem, mais que tudo, um simples peão das vontades e desígnios divinos, atormentado constantemente pelo conflito latente entre essas duas forças antagónicas. Subentende-se que prevalecia um sentimento de irresponsabilização do perverso em relação aos atos praticados, uma vez que o mesmo agiria impulsionado por uma força sobrenatural e não por vontade própria.

O que se verifica, contudo, é que apesar da entidade divina ter sido, de certa maneira, substituída pela ciência, a perversão continua a existir nos moldes acima expostos, trajando novos mantos e novas metáforas que ocultam a sua essência, que consiste, segundo a leitura de Roudinesco, em «une sorte de négatif de la liberté: anéantissement, déshumanisation, haine, destruction, emprise, cruauté, jouissance»<sup>(5)</sup> (Roudinesco 2007: 13). À semelhança do negativo da fotografia, que apresenta, por contraste, as cores invertidas da realidade, onde as zonas claras se tornam escuras, e as zonas escuras se tornam claras, a perversão apresenta-se como o negativo da liberdade, pois a sua prática expressa imediatamente uma independência em relação às leis morais e aos sentimentos comuns que regem o ser humano enquanto ser social. E nisto está, pois, implicado um duplo conceito de liberdade, que pode apresentar-se sob a forma de positivo, com todas as cores e da forma como «vemos», ou fomos educados a ver, uma determinada realidade; ou como sob a forma de negativo,

---

(4) [O ato de perverter supunha então a existência de uma autoridade divina. E aquele que se atribuía como missão arrastar a humanidade inteira para a autodestruição não tinha outro destino senão espiar, no rosto da Lei por ele transgredida, o reflexo do desafio singular que ele houvera lançado a Deus. Demoníaco, maldito, criminoso, depravado, torcionário, devasso, falsificador, charlatão, delituoso, o perversor era, antes de mais, um ser duplo, atormentado pela figura do Diabo e, ao mesmo tempo, habitado por um ideal do bem que ele não cessava de destruir a fim de oferecer a Deus, seu senhor e seu carrasco, o espetáculo do seu próprio corpo reduzido a um dejetivo].

(5) [uma espécie de negativo da liberdade: aniquilamento, desumanização, ódio, destruição, dominação, crueldade, prazer].

onde se dá a inversão de cores e onde também aí é possível ver a mesma realidade, embora com matizes opostas.

Remontando aos tempos pré-digitais do processo fotográfico, era a luz que permitia captar a imagem e firmá-la em vidro ou em papel, mas era na ausência de luz que a mesma imagem era revelada. Por outro lado, era o negativo que permitia a reprodução infinita da mesma imagem, sob a forma de fotografia, constituindo esta o duplo da Vida, ou seja, a cópia de um momento e a permanência do mesmo. A perversão, enquanto negativo, constitui a inversão dos princípios que regem a vida em sociedade, mas é também, no dizer de Roudinesco

(...) créativité, dépassement de soi, grandeur. En ce sens, elle peut être entendue comme l'accès à la plus haute des libertés puisqu'elle autorise celui qui l'incarne à être simultanément un bourreau et une victime, un maître et un esclave, un barbare et un civilisé. La fascination qu'exerce sur nous la perversion tient précisément en ceci qu'elle peut être tantôt sublime et tantôt abjecte. Sublime quand elle se manifeste chez des rebelles au caractère prométhéen, qui se refusent de se soumettre à la loi des hommes, au prix de leur propre exclusion, abjecte quand elle devient, comme dans l'exercice des dictatures les plus féroces, l'expression souveraine d'une froide destruction de tout lien généalogique<sup>(6)</sup> (Roudinesco 2007: 13).

Concordamos, em parte, com este ponto de vista, dado que alguns dos perversos que povoam a História e a Literatura foram os que mais ousadamente puderam desfrutar (física e/ou mentalmente) de uma grande liberdade. Um dos exemplos mais célebres é o de Marquês de Sade, que tanta tinta fez correr até aos nossos dias, sendo no seu caso pertinente observar o paradoxo entre a sua falta de liberdade física e o aceder a uma liberdade sem limites através da literatura.

---

(6) [(...) criatividade, superação de si, grandeza. Nesse sentido, pode ser entendida como o acesso à mais elevada das liberdades, uma vez que autoriza aquele que a encarna a ser simultaneamente carrasco e vítima, senhor e escravo, bárbaro e civilizado. O fascínio sobre nós exercido pela perversão deve-se precisamente a que ela pode ser ora sublime, ora abjeta. Sublime, ao manifestar-se nos rebeldes de caráter prometeico, que se negam a submeter-se à lei dos homens, pagando o preço da sua própria exclusão; abjeta, ao se tornar, enquanto criatividade, como por exemplo no exercício das ditaduras mais ferozes, a expressão soberana de uma feroz destruição de todo o laço genealógico].

Em *Sade mon prochain*, Pierre Klossowski afirma que Sade se apropria intencionalmente de um discurso marcado pela aberração, com vista a curto-circuitar a distinção entre descrever e ser, abrindo, desse modo, a possibilidade de realização do ato cruel por parte do sujeito literário, se se aceitar a subordinação ao jogo literário e consequente aceitação da crueldade tal como ela se apresenta *descrita*. A experiência sadiana comporta assim uma dupla experimentação, conseguida através da representação do ato e depois pela descrição dessa representação (Klossowski 2008: 39), o que, conseqüentemente, permite o extravasamento de uma pulsão imaginativa que se realiza pela experiência da escrita. Porquanto a linguagem permite a comunicabilidade dessa experiência com o mundo, a experiência passa a existir a partir do momento em que é enunciada. E este é o maior desafio da literatura, ao franquear os limites da nossa capacidade imaginativa, obrigando a uma maleabilidade da inteligência e a uma contínua renovação de pré-conceitos, com o fim de levar o homem a atingir estados de êxtase, libertando-o, dessa forma, da vida maquinal e pressurizada do quotidiano. A desordem dos sentidos, conseguida através do arrebatamento provocado pela exaltação exacerbada de desejos cruéis ao longo do texto de Sade, acaba, deste modo, por cumprir a função de ultrapassar os limites do ser e do próprio desejo. E este é o prisma de análise que se pretende usar para estudar o conceito de perversidade na obra de Mário de Sá-Carneiro, contando, para isso, com a ajuda de alguns textos de Edgar Allan Poe, que aquele assume como uma influência literária direta.

### **A influência de Edgar Allan Poe na construção de um «desejo de perversidade» na obra de Mário de Sá-Carneiro**

Ao longo da sua obra, Mário de Sá-Carneiro utiliza por vezes o termo perversidade. No conto «O Incesto», tal termo é associado ao desejo, remetendo a sua definição para a obra de Edgar Allan Poe: «Sobreviera o mesmo desejo de perversidade – esse desejo que Edgar Poe definiu magistralmente» (Sá-Carneiro 1998: 154).

De acordo com G. R. Thompson, responsável pela edição crítica de Edgar Allan Poe, os textos comumente associados à perversidade na obra de Edgar Allan Poe são *Arthur Gordon Pym* (1838), «William

Wilson» (1839), «The Black Cat» (1843) e «The Imp of the Perverse» (publicado pela primeira vez em 1845 na *Graham's Magazine*<sup>(7)</sup>). No entanto, após leitura destes textos, e desconhecendo a que texto(s) de Poe se refere concretamente Sá-Carneiro através do narrador de «O Incesto», foram escolhidos para análise «The Black Cat» e «The Imp of the Perverse», por se afigurarem de maior proveito numa leitura intertextual.

O conto «The Black Cat» começa com o narrador apresentando-se retrospectivamente, ficando patente a sua condição de protagonista. Neste breve introito, é descrita a sua natureza dócil e o seu afeto por vários animais de estimação desde a sua infância. Na idade adulta, o próprio tem a ventura de se casar com uma esposa igualmente dedicada aos animais domésticos, sendo enumeradas as diferentes espécies que com eles habitam. A partilha do interesse por animais proporcionara uma convivência feliz com os mesmos durante largos anos. Todavia, a harmonia familiar começa a degradar-se devido à mudança de temperamento do narrador, que começa a fazer uso da violência, não só contra os animais, como também contra a sua esposa. Apenas o gato preto Pluto constitui exceção, pois, por ser o seu preferido e devido à sua avançada idade, consegue escapar aos ímpetos de fúria do seu dono. O álcool surge identificado como sendo a mola de ignição para uma mudança de comportamento e a escalada de violência, que, numa determinada noite, atinge também Pluto:

I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame<sup>(8)</sup> (Poe 2004: 350).

---

(7) Nesta edição crítica é apresentado o texto que foi publicado pela primeira vez, em julho de 1845, em *Graham's Magazine*. Segundo o editor G. R. Thompson: «The two latter versions of the text have some significant variations from the first» (Poe 2004: 401) [As duas versões posteriores desse texto apresentam variações significativas em relação à primeira].

(8) [Apanhei-o; apavorado pela minha violência, ele infligiu, com os seus dentes, uma ferida ligeira na minha mão. Fiquei imediatamente possuído pela fúria de um demónio. Deixei de me reconhecer. Parece que a alma que eu sempre pude reconhecer como minha abandonou, de uma só vez, o meu corpo; e o paroxismo de uma aversão diabólica, potenciada pelo gin, arrebatou cada fibra do meu tecido corporal].

Nesta descrição, a responsabilidade do ato praticado é imputada a um «demónio» naturalmente estranho ao protagonista que passa a dominar o seu corpo e a sua mente, levando-o ao esvaziamento do olho de Pluto com um estilete. Este estado de possessão corresponde a uma perda da sua personalidade, já que ele deixa de se reconhecer nos seus atos. É na manhã subsequente que o narrador toma consciência do seu ato cruel e a cisão da sua personalidade se dá com maior acuidade: «When reason returned with the morning – when I had slept off the fumes of the night’s debauch – I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty; but it was, at best, a feeble and equivocal feeling, and the soul remained untouched»<sup>(9)</sup> (Poe 2004: 350). Apesar da ignobilidade da sua ação, e de uma primeira reação de arrependimento, o protagonista acaba por manter a deriva de violência e a presença de Pluto, que agora o evita e o teme, impulsionando o surgimento do seu espírito de perversidade:

He went about the house as usual, but, as might be expected, fled in extreme terror at my approach. I had so much of my old heart left, as to be at first grieved by this evident dislike on the part of a creature which had once so loved me. But this feeling soon gave place to irritation. And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or silly action, for no other reason than because he knows he should *not*? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unfathomable longing of the soul *to vex itself* – to offer violence to its own nature – to do wrong for the wrong’s sake only – that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute<sup>(10)</sup> (Poe 2004: 350).

---

(9) [Quando a consciência voltou juntamente com a manhã – regressando do efeito de dissolução dos fumos da noite debochada – experienciei um sentimento em parte de horror, em parte de remorso, pelo crime pelo qual eu tinha sido culpado: mas foi, na melhor das hipóteses, um brando e ambíguo sentimento, e a alma permaneceu intocada].

(10) [Ele percorreu a casa como de costume, mas, como seria de esperar, fugiu com terror extremo quando me aproximei dele. Eu tinha abandonado tanto do meu velho coração, a ponto

Esta passagem contém diversos pontos de interesse. A perversidade é colocada no fim de uma série de variações de estados sensíveis do protagonista, sendo que tais alterações aparentam não ser motivadas por qualquer razão concreta. Apenas se sabe que, no início desta série, o protagonista sente o temor do animal. Aquele culminar encontra o seu limite na sua inexplicabilidade, visto que o espírito de perversidade sai do alcance da filosofia. Logo de seguida, o protagonista declara que esse mesmo inexplicável espírito de perversidade é um impulso, ao mesmo tempo que caracteriza tal impulso como uma faculdade ou sentimento indivisível e basilar da formação do carácter do Homem (com maiúscula, note-se). A descrição das situações nas quais o espírito de perversidade se manifesta amplia seguramente o conceito, desde logo porque o sujeito deixa de falar na primeira pessoa do singular e passa a fazê-lo na primeira pessoa do plural. Tal espírito desencadeia ações que trespassam conscientemente os limites da moral, mesmo que se tratem de ações disparatadas ou vis. No entanto, isto não representa uma falta de inteligência, pelo contrário, é no julgamento mais ponderado do Homem que ele encontra a tendência para infringir o que é Lei (ampliando exponencialmente o espectro de ações subversivas), não por um julgamento do que esta, na sua especificidade, tem de certo ou errado, mas apenas por ser percebida como Lei. Por fim, o espírito de perversidade volta a ser algo que se singulariza no protagonista, tornando-se a sua própria derrocada. Ele descreve-o como um incompreensível e ardente desejo da alma de se humilhar a si-própria, exercendo violência sobre a sua natureza. Este ato, mais uma vez, implica um julgamento do que está certo e errado, consubstanciando-se num novo ato de violência sobre Pluto.

---

de, ao princípio, sentir-me angustiado por essa aversão evidente por parte de uma criatura que outrora me tinha tanto amado. Mas este sentimento logo deu lugar à irritação. E então veio, como se para minha derrota final e irrevogável, o espírito da PERVERSIDADE. Deste espírito a filosofia não se dá conta. No entanto, não tenho mais certeza de que minha alma vive, do que de que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano – uma das faculdades ou sentimentos primários e indivisíveis que orientam o caráter do homem. Quem, cem vezes, não se viu cometendo uma ação vil ou tonta, a não ser porque sabe que deveria *não o fazer*? Não temos uma inclinação perpétua, nos dentes do nosso melhor julgamento, para violar aquilo que é *Lei*, simplesmente porque entendemos que é assim? Este espírito de perversidade, digo eu, chegou à minha queda final. Foi esse insondável anseio da alma *de se atormentar a si mesma* – oferecer violência à sua própria natureza – fazer o mal apenas pelo mal – que me instigou a continuar e finalmente consumir a lesão que eu infligira ao bruto inofensivo].

Todas estas descrições possuem em comum os factos da perversidade: ser antecedida por um julgamento racional – de ordem moral, ou outra; reagir contra os limites, quer externos quer internos, impostos ao ser humano; ser um impulso cuja causa é inexplicável; ser paradoxal, induzindo simultaneamente sentimentos de prazer e desprazer no perverso. Não será despropositado acrescentar que o espírito de perversidade acompanha, no protagonista, uma certa consciência da prática do mal, ao mesmo tempo que é uma necessidade basilar e incontornável do desenvolvimento do carácter do Homem, isto é, da sua própria humanidade. Portanto, a maldade inerente ao espírito de perversidade é uma necessidade, encontrando esta perspectiva eco no texto de Fernando Pessoa intitulado «All evils come from the sentiment of obstacle» (Pessoa 1968: 177). Como o título deixa entender, os limites e os obstáculos são elementos intimamente ligados ao desencadeamento das forças do mal. Leia-se em que termos Pessoa as identificou: «All evil comes from the sentiment of obstacle, or, seeking deeper, by the sentiment of limitation. All evil, all unhappiness is in being limited, in having a bound. All unhappiness is a sentiment of our deficiency»<sup>(11)</sup>. Deste ponto de vista, as fronteiras da ação humana, quer sejam leis, quer sejam limitações de ordem física ou moral, constituem uma mola de impulsão de forças desconhecidas quanto à sua origem da sua forma, mas inatas no homem, que o conduzem, como nos diz Cesário Verde no poema «Contrariedades», à transposição das mesmas (fronteiras): «O obstáculo estimula-nos, torna-nos perversos»<sup>(12)</sup> (Verde 1988: 110).

Esta perspectiva é reiterada, porém com nuances que merecem demorada atenção, no conto de Poe «The Imp of Perverse», onde «the spirit of Perverse» (Poe 2004: 405) [o espírito da *Perversidade*] é «cientificamente» (isto é, sustentado na frenologia<sup>(13)</sup>) exposto, quase sob a forma de tratado,

---

(11) [Toda a maldade surge de um sentimento de obstáculo ou, se se fizer uma análise mais profunda, de um sentimento de limitação. Todo o mal, toda a infelicidade provém de se estar limitado, em ter fronteiras. Toda a infelicidade é um sentimento da nossa incapacidade].

(12) De acordo com Joel Serrão, o organizador desta antologia, na primeira publicação, *Nevroses*, este verso encontrava-se grafado da seguinte forma: «O obstáculo ou depura ou torna-nos perversos» (Verde 1988: 110).

(13) Esta perspectiva é defendida e apresentada por Edward Hungerford no artigo intitulado «Poe and Phrenology» (Hungerford 1930). Segundo o pesquisador, Edgar Allan Poe interessou-se longamente pela frenologia e esta encontra-se presente na maioria dos

enquanto predisposição humana. Neste conto, o narrador e protagonista indica que tanto os frenologistas como os moralistas olvidaram essa «tendência»<sup>(14)</sup>, esquecimento que se estendeu a todas as pessoas, porquanto nunca houve a necessidade de a identificar ou de compreender o seu papel no espírito humano. Uma vez que, segundo a frenologia (e a moral), todos os órgãos e sentimentos deviam a sua existência e constituição à (boa) vontade de Deus de que o homem propagasse a sua espécie, foram sobretudo fomentados os que potenciarium as capacidades de sobrevivência e de construtividade do ser humano. O narrador questiona esse mito de criação divina veiculado pelos frenólogos e religiosos, uma vez que assenta em conceções *a priori*, quer dizer, funda-se na mera «adivinhação dos desígnios e planos de deus». O protagonista julga que nem a própria obra física de Deus é claramente compreendida, pelo que uma especulação acerca das intenções divinas é ainda mais duvidosa. Por essa razão, decide apresentar uma tese especulativa alternativa de como a *perversidade* seria entendida pela frenologia, caso esta se baseasse num processo *a posteriori*, isto é, caso esta observasse o fenómeno a partir de elementos do real: «Induction à posteriori would have brought Phrenology to admit, as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something which for want of a better term, we may call *Perverseness*. In the sense I intend it is, in fact, a *mobile* without motive – a motive not *motivirt*»<sup>(15)</sup> (Poe 2004: 403). Esta ideia de móbil sem

---

seus textos, embora «The Imp of the Perverse» constitua o exemplo mais significativo dessa presença.

(14) «In the consideration of the faculties and impulses – of the *prima mobilia* of the human soul, the phrenologists have failed to make room for a propensity which, although obviously existing as a radical, primitive, irreducible sentiment, has been equally overlooked by the moralists who have preceded them. In the pure arrogance of the reason we have all overlooked it.» (Poe 2004: 402) [Na consideração das faculdades e impulsos – da *prima mobilia* da alma humana, os frenologistas não conseguiram abrir espaço para uma propensão que, embora obviamente existindo como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi igualmente ignorada pelos moralistas que os precederam. Na pura arrogância da razão, todos nós a negligenciámos].

(15) [A indução *a posteriori* teria levado a Frenologia a admitir, enquanto princípio de ação humana inato e primitivo, algo paradoxal que se pode chamar *Perversidade*, na falta de melhor termo. No sentido em que o compreendo, é, de facto, um móbil sem motivo – um motivo não motivado]. A nossa opção de tradução para *motivirt* contou com a nota de rodapé explicativa existente na edição crítica das obras de Poe, e onde se faz uso do mesmo termo: «An innate cause rather than a particular motivation.» (Poe 2004: 403) [uma causa inata mais do que uma motivação particular]. Esta informação foi ainda confirmada no

motivo amplia-se quando o protagonista caracteriza a perversidade como sendo uma «unconquerable force»<sup>(16)</sup> (Poe 2004: 403), que se apropria do ser humano e o conduz à prática de atos não só qualificáveis de injustificados na sua origem, como de moralmente irresponsáveis se julgados (pelo próprio sujeito que age) à luz das suas consequências.

A paradoxalidade inerente ao ato perverso retira-lhe a possibilidade de exercer uma função utilitária, orientada para uma finalidade sujeita a uma causa determinada. Assim, o valor do ato passa a residir em si-mesmo, isto é, presentifica-se em vez de ser colocado num futuro: «Nor will this overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake, admit of analysis, or resolution into ulterior elements. It is a radical, a primitive impulse – elementary»<sup>(17)</sup> (Poe 2004: 403).

Esta tendência para o mal coloca em perigo, obviamente, qualquer sentimento de bem-estar ou de segurança, pois os limites impostos pelas estruturas racionais visam justamente a defesa da vida – enquanto prolongamento do tempo que se vive – contra a morte – o *death drive* que emerge do exercício da liberdade plena dos instintos na experimentação dos limites. De forma a ilustrar a sua tese, o protagonista apresenta alguns exemplos elucidativos de situações em que o desejo de perversidade se expressa. Por exemplo, quando se está à beira de um precipício e se sentem duas sensações antagónicas: por um lado, o medo causado pelo risco de vida, que faz surgir um instinto de defesa que leva a um afastamento imediato desse perigo; por outro, a vertigem provocada pelo prazer inexplicável de não fugir do perigo, de ficar nessa ténue margem que separa a vida da morte. Leia-se essa passagem:

Our first impulse is to shrink from the danger, and yet, unaccountably, we remain. By slow degrees our sickness, and dizziness, and horror, become merged in a cloud of unnamable feeling. By gradations still more imperceptible this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the Genius in the Arabian Nights<sup>(18)</sup> (Poe 2004: 404).

---

site dedicado aos estudos de Poe, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, [www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19741s.htm](http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19741s.htm), que foi consultado a 13 de fevereiro de 2019.

(16) [*força* insuperável].

(17) [E não admitirá análise ou resolução em elementos ulteriores esta acabrunhante tendência de praticar o mal pelo mal. É um impulso radical, primitivo, elementar].

(18) [O nosso primeiro impulso é fugir ao perigo, porém, inexplicavelmente, aí nos mantemos. Pouco a pouco, a nossa náusea, vertigem e horror começam a mesclar-se numa

A experiência das margens da vida induz a um processo de transmutação das sensações, culminando numa sensação passível de ganhar forma, isto é, cuja aparição é intelectualizável – daí a comparação ao surgimento de um gênio. O pensamento agudiza-se e entranha-se no ser, fazendo-o desejar as dores resultantes de uma queda daquela altura:

And this fall – this rushing annihilation – for the very reason that it involves that one most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination – *for this very cause* do we now the most impetuously desire it<sup>(19)</sup> (Poe 2004: 404).

A experiência da vertigem acaba, pois, por resultar no simulacro da dor e da morte decorrentes do salto no abismo. Mas vai mais longe, pois esse simulacro é intelectualizado – posto em comparação com todas as imagens previamente concebidas da morte e do sofrimento. Deste modo, o espírito de perversidade impele a uma experiência do limite feita da interpenetração do sensitivo e do intelectual. Ao desafiar os limites (físicos) da vida, a perversidade erige-se enquanto impulso vital, já que é, ela também, uma expressão extrema de vida, fazendo despertar novas sensações do marasmo existencial. Isto abre a discussão em torno da perversão e da crueldade enquanto conceitos associados ao conhecimento em geral e, sobretudo, à autognose em particular. Se não, atente-se ao conceito de crueldade nietzschiano exposto no aforismo 229 da obra *Para além de Bem e Mal*:

(...) deve-se, com efeito, banir a psicologia cretina de outrora que da crueldade apenas sabia ensinar que ela surge ante o enormíssimo sofrimento *alheio*; há um gozo enorme, enormíssimo, também no próprio sofrimento, no fazermo-nos-sofrer-a-nós-mesmos, – e sempre que o homem se deixa arrastar para a autonegação no sentido *religioso* ou a automutilação, como aconteceu com os fenícios ou com os ascetas, ou

---

nuvem de sensações indefiníveis. Gradativamente, esta nuvem começa a ganhar forma, à semelhança do vapor da lâmpada donde surgiu o Gênio das Mil e Uma Noites].

(19) [E esta queda – esta aniquilação vertiginosa – pela simples razão de que envolve a mais espantosa e mais repugnante de todas as espantosas e repugnantes imagens da morte e do sofrimento alguma vez presentes na nossa imaginação – *por esta mesma causa* mais vivamente a desejamos agora].

em geral para a dessensualização, a renúncia da carne, a contrição, ao espartano puritano de penitência, para a vivissecção da consciência e para o *sacrifício dell'intelleto* de Pascal, aí é atraído e impelido secretamente pela sua crueldade, por esses perigosos arrepios da crueldade voltada *contra nós próprios*. Por fim, considere-se que mesmo o cognoscente, ao forçar o seu espírito ao conhecimento *contra* a tendência do próprio espírito e, muitas vezes, também *contra* os desejos do seu coração – ou seja, dizer que não, onde lhe apetecia dizer que sim, amar, adorar – age como artista e como glorificador da crueldade; já o tomar-se algo profundamente a sério é uma violação, um querer-fazer-sofrer a vontade básica do espírito que incessantemente tende para a aparência e para a superfície, – em todo o querer-conhecer há já uma gota de crueldade (Nietzsche 1998: 147).

A perversidade de Poe parece conter esta crueldade associada ao conhecimento de si, sendo uma espécie de paixão que conduz o homem numa deriva radical pela orla que existe entre o saber e o não-saber, entre as prisões conceptuais e a liberdade criadora (ainda que a uma forma negativa de liberdade, para voltar à metáfora fotográfica de Roudinesco).

O conhecimento de si não é, contudo, dissociável do conhecimento do mundo e da experiência de perversidade num contexto exterior ao ser perverso, como já visto em «The Black Cat». Outra manifestação de perversidade em «The Imp of Perverse» é o desejo de provocar a morte a outrem sem ser descoberto, onde se associa o ato de transgressão dos limites institucionais do Direito ao prazer em não ser punido por tal transgressão. A impunidade amplia o prazer na medida em que o narrador tem consciência que conseguiu fugir a um sistema legal estrito, e que se encontra, por isso, a viver além desse limite imposto. A ideia para o crime sobrevém-lhe após a leitura de umas memórias francesas que narram a história de Madame Pilau, que padeceu devido a uma doença provocada por uma lamparina envenenada acidentalmente. A história serve de inspiração para o *modus operandi* do seu crime, e o protagonista de «The Imp of Perverse» consegue reproduzir o mesmo modelo de crime, sem levantar qualquer suspeita. De acordo com a sua opinião, não existe um motivo para o assassinato do seu parente e aquele diz-se apenas guiado por um impulso, que não é mais do que um desejo de perversidade. Este desejo não é motivado (por uma causa) mas contém em si uma motivação (não estritamente utilitária) – o cometer um «crime perfeito», à semelhança do episódio narrado nas memórias

francesas, gozando da impunidade pelo crime cometido. Este é um dos denominadores comuns em relação a outros contos de Poe, em que as intrigas se centram na apresentação e resolução de mistérios ou crimes «perfeitos», como por exemplo «The Purloined Letter». A leitura de «Murder as a Fine Art: Basic Connections between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision», de Joseph J. Moldenhauer (1968), um ensaio crítico sobre a natureza do crime na obra de Edgar Allan Poe, abre uma linha de interpretação muito interessante que consiste em estabelecer uma analogia entre os crimes que ocorrem ao longo destes contos e a feitura de uma obra de arte:

Even when Poe's perverse characters are not artists in language, paint, or music, they bend to murder or to suicide is as intuitive or unconsciously compulsive as a *furor poeticus*: they are "inspired to kill" and practice a fine art of killing. (...) For these artful murderers in Poe's fiction, even the most perverse and ghastly assassination is a technique for the attainment of that blissful Unity which we have identified with the perfect artistic work. Obsessed with their separateness – whatever has caused it – from others, they slay; and to kill the other, the thing or person outside, is both symbolically and finally to give up one's own life. The destruction of the victim means the union with him in death. Murder constitutes a radical but fundamentally aesthetic solution to the problem of disunity and separateness in a fragmented universe<sup>(20)</sup> (Moldenhauer 1968: 291-292).

Joseph J. Moldenhauer enuncia uma relação entre o crime e a arte que se coaduna com a leitura do crime enquanto metáfora da arte apresentada por Rita Basílio em relação à obra de Mário de Sá-Carneiro:

---

(20) [Mesmo quando os personagens perversos de Poe não são artistas em linguagem, pintura ou música, eles têm tendência para o crime ou para o suicídio, tão intuitivo ou inconscientemente compulsivo quanto uma poética do furor: eles são 'inspirados para matar' e praticam uma distinta arte de matar. (...) Para esses assassinos engenhosos na ficção de Poe, até mesmo o assassinato mais perverso e medonho é uma técnica para a obtenção dessa unidade beatífica que identificamos com o trabalho artístico perfeito. Obcecados com a sua separação – o que quer que tenha causado isso – de outros, eles matam; e matar o outro, a coisa ou pessoa do lado de fora, é simbolicamente e finalmente desistir da própria vida. A destruição da vítima significa a união com ela na morte. O assassinato constitui uma solução radical, mas fundamentalmente estética, para o problema da desunião e separação num universo fragmentado].

Realização pessoal porquanto concretização de um anseio: Em *A Grande Sombra* o assassinato da “princesa velada” é anunciado como “O triunfo maior: O Triunfo!... (...)” e em *O Fixador de Instantes* o assassinato da bailarina representa a “Vitória! Vitória!” (...). Realização, por outro lado, enquanto execução, enquanto acto que produz um resultado – ainda que o seu Autor não tenha plena consciência do que “deixa atrás de si”, como regista no seu diário o protagonista de *A Grande Sombra*: “Não sei o que se vai seguir – o que vai ser de mim” (...). Mas execução também no que esta implica de perda: algo é substituído – a morte contraria a permanência do mesmo. Realização, ainda, no sentido performativo do termo no contexto em que é utilizado: é o crime que, como configuração do acto inaugural da obra de arte, confere ao seu Autor o direito de se considerar um Artista – a obra cria-o como tal. Concluindo, o Artista é aquele que tem uma experiência de Mistério – essa Grande Sombra – da qual, porém, desconhece a verdadeira origem e, conseqüentemente, os seus sombrios contornos (Basílio 2003: 59).

Os protagonistas são, desse modo, movidos pelo desejo incontrollável de fazer algo contrário à lei e não revelam qualquer sentimento de remorsos ou de piedade. A ausência de sentimento de culpa verificada nos protagonistas de Poe e de Sá-Carneiro, analogamente, por exemplo, aos de Sade ou de Lautréamont, pode estar relacionada com a significação e como a criação do sistema linguístico, que partiu de uma relação arbitrária entre o significante e o significado de um signo, condicionou a ligação entre o indivíduo e o acontecimento. Isto é, as obras destes autores, concomitantemente a uma mensagem contra um tipo de moral vigente, são subversivas pelo(s) questionamento(s) que encerram do ponto de vista do uso da linguagem. A desordem que introduzem em algumas estruturas basilares do sistema linguístico faz vacilar os alicerces da significação, pondo em causa a instituição linguística. A metáfora do esboroamento dessa autoridade é reforçada pela descrição de situações contrárias à lei e à moral efetuadas pelos principais responsáveis pela manutenção das mesmas, como os elementos do clero, por exemplo, na obra de Sade: a insurgência faz uso do mesmo sistema de linguagem que a proibição, concluindo-se que é possível salvar-se pelo mesmo meio com que se pode ser condenado. É, pois, no intuito de encontrar um dos vértices do «desejo de perversidade» comuns à obra de Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro, que nos iremos debruçar na ideia

acima mencionada de olhar para o crime enquanto metáfora da arte, procedendo à análise da linguagem usada por ambos.

### **O crime e a morte enquanto metáforas da escrita**

No conto «The Black Cat», o narrador, fazendo uso de uma «pen-knife» procede ao esvaziamento do olho do seu gato Pluto: «I took from my waistcoat-pocket a pen-knife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity»<sup>(21)</sup> (Poe 2004: 350). Sendo uma palavra bífida, «pen-knife» (que em português pode ser traduzida por caneta de aparo) remete para dois objetos: um instrumento de escrita, e concomitantemente, um instrumento de corte. De acordo com Christopher Benfey, a violência do protagonista estende-se ao leitor de forma a que este possa «divine a connection between violence and the act of writing»<sup>(22)</sup> (Silverman 1993: 36). Essa leitura é reforçada pela expressão que se segue, quando o protagonista descreve os sentimentos que presidem à descrição do acontecimento: «I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity»<sup>(23)</sup> (Poe 2004: 350). Apresenta-se assim, não só a experiência do ato como a sua interpretação, a sua tradução em termos linguísticos, uma vez que o narrador tem essa necessidade de deixar registado, de atualizar pela escrita esse acontecimento. Essa descrição constitui, pois, uma dupla experimentação do ato condenável, ao ponto de provocar no protagonista sensações físicas, como o rubor e o estremeimento. Acrescente-se ainda que essas sensações apenas são produzidas pela experiência da escrita, uma vez que, no momento do ato de violência, o protagonista se encontrava fora de si, e por esse aspeto, incapaz de distinguir os seus estados emocionais: «The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer»<sup>(24)</sup> (Poe 2004: 350). Apenas no dia seguinte, e já depois de os efeitos de embriaguês terem

---

(21) [Tirei do bolso do colete um canivete, abri-o, agarrei a pobre fera pelo pescoço e cortei deliberadamente um dos olhos da órbita! Eu coroo, eu queimo, eu estremeço, enquanto escrevo a maldita atrocidade].

(22) [intuir a conexão entre violência e o ato de escrita].

(23) [Eu coroo, eu queimo, eu estremeço, enquanto escrevo a maldita atrocidade].

(24) [Fiquei imediatamente possuído pela fúria de um demónio. Deixei de me reconhecer].

desaparecido, é que o protagonista recupera a consciência dos seus atos, sendo acometido por sentimentos de horror e de remorsos que logo se desvanecem, como se pode aferir da seguinte expressão: «but it was, at best, a feeble and equivocal feeling, and the soul remained untouched»<sup>(25)</sup> (Poe 2004: 350).

A estreita relação entre a violência e a escrita é de igual modo verificada nalguns contos de Mário de Sá-Carneiro, como por exemplo em «O Fixador de Instantes» (Sá-Carneiro 1999: 185-198), cuja arma escolhida para assassinar é «um estilete áureo»<sup>(26)</sup> (Sá-Carneiro 1999: 196). Em «A Grande Sombra», trata-se de um punhal, pertencente a uma «Princesa velada», cuja lâmina tem «estranhamente gravados, os caracteres surpreendentes dum alfabeto perdido...» (Sá-Carneiro 1999: 40). O mistério que esse punhal encerra e as luzes e cores que dele irradiam fascinam o protagonista desta novela, ao ponto de ser através da visualização do mesmo que o protagonista consegue alcançar o êxtase sensual. O punhal é um enigma, encerra em si o mistério da escrita, e é através do seu uso que o protagonista pretende manter no anonimato a mulher misteriosa. Temendo que esta retire a máscara do seu rosto – e consequentemente lhe revele a sua identidade –, o protagonista crava-lhe o punhal no coração, matando-a e lacerando-lhe o rosto, para que o mesmo não possa ser visto por ninguém, nem mesmo por ele próprio. Apenas quando recupera a lucidez e «as noções do tempo e do espaço» (Sá-Carneiro 1999: 46), é que o protagonista se dá conta que se encontra de novo na Praça Garibaldi em Nice, o que pode levantar a hipótese da ficcionalidade, dentro da narrativa, do acontecimento relatado, uma vez que, em páginas anteriores o narrador, descreve de forma enigmática o percurso percorrido:

---

(25) [mas foi, na melhor das hipóteses, um brando e ambíguo sentimento, e a alma permaneceu intocada].

(26) Nesta novela, «o instante sublime» representa a ideia de assassinar a mulher amada, o de cravar um estilete num peito indefeso: «o Instante da minha vida, agora e para sempre, era irremediável...» (Sá-Carneiro 1999: 196). O êxtase que precede o ato é anunciador de um prazer que se obtém imediatamente pela representação e idealização mental, que tem continuidade após o crime, pelo exercício de criação a que teve de recorrer para manter *viva* a imagem da sua amada: «Tinha a maravilha, e quebrei-a!... Mas, quebrando-a, esculpi-a eternamente em saudade. Assim é que eu a tenho, assim é que eu a dobro!» (Sá-Carneiro 1999: 197). Compreende-se, por esta ilação, que o narrador vai fixar na lembrança – após aturado processo psíquico e de modelação, – factos resultantes da sua experiência psíquica e imaginativa para poder dispor e fruir deles como e quando quiser.

Pude ainda ver que, vertiginoso, desde o Casino, o automóvel se dirigiu pelo Boulevard Mac-Mahon, – seguindo depois pelo Boulevard du Pont-Vieux até à Praça Garibaldi. Mas, após chegarmos a esta Praça – onde nos detivemos um instante para o chauffeur acender uma lanterna que se apagara – não me é possível dizer se tomámos pelas ruas Cassini, da República, ou por outras quaisquer.

A partir daí, com efeito, transmigrei-me a um mundo de sonhos. Volveu-se-me relativa a realidade – todos os meus pensamentos e os meus gestos foram meras projeções de movimentos subtis executados noutros planos. Adormeci em jade. Eclipsou-se qualquer coisa de mim: o luar, talvez, sobre o meu mundo interior. Fui apenas sensível ao Mistério que me acompanhava... (Sá-Carneiro 1999: 42).

Ao longo destes exemplos que têm vindo a ser apresentados, existem evidências que permitem relacionar a morte e a escrita. Após cada morte (assassinato), há um desaparecimento do eu que, por sua vez, acede através do crime (da realização através da arte, como indica Rita Basílio) a uma nova dimensão, e se transforma num outro eu, irreversível e muitas vezes ininteligível, até para si próprio. Os golpes, os cortes, que realiza em corpos alheios, assumem-se necessários para comprovar a existência dos mesmos, para lhes conferir uma realidade. Um corpo inserido numa realidade está em constante contacto com ela, está exposto aos movimentos de fricção e de atrito, é golpeado, marcado e aberto por essa exposição ao real, tal como Alain Badiou refere no seu artigo «Cruautés», a propósito dos corpos supliciados no poema «Ode Marítima» de Álvaro de Campos:

Le réel finit toujours par s’offrir comme épreuve du corps. C’est une idée terrible mais ancienne que le seul corps réel est le corps supplicié, déchiqueté par le réel. (...) La vocation de la poésie et du théâtre n’est-elle pas de dire ce qui ne se dit pas, et que la politique pratique sans vraiment l’avouer ? Ce qui atteste qu’un corps a été exposé au réel, c’est la blessure. Au fond, l’acceptation de la cruauté par les militants d’une vérité vient de ce que le nous-sujet est représenté comme un corps insensible puisque éternel. La sensibilité à la violence n’est que la composante individuelle d’un “nous” immortel<sup>(27)</sup> (Badiou 2005: 165-166).

---

(27) [O real acaba sempre por se oferecer enquanto prova do corpo. É uma ideia terrível, mas antiga de que o único corpo real é o corpo supliciado, recortado pelo real. (...)]

O corpo é, pois, onde se reflete o real, onde as marcas da existência se produzem. Daí que, por exemplo, nos evangelhos cristãos se enfatize que, aquando da ressurreição de Jesus Cristo, mais do que a prova de um corpo vivo, os apóstolos procuraram nas mãos do ressuscitado as marcas dos pregos que sustentaram o corpo na cruz, a revelação do corpo sujeito ao real.

Face ao exposto, o uso da violência para assim produzir determinados efeitos no corpo dos personagens (mutilação, desfiguração, e mesmo morte) constitui um simulacro da existência humana, a tal ponto que o leitor não seja capaz de distinguir entre a ilusão do real, sendo este o mistério da escrita. Denotamos que, na obra de Mário de Sá-Carneiro, o mistério é tanto maior quanto a ilusão criada, e que a mesma é o resultado da aplicação de um método comumente usado no ilusionismo, que é o de apresentar um acontecimento impossível, algo que não pode ocorrer segundo as leis da lógica racional, enquanto evento mágico e misterioso.

De igual modo, os protagonistas da obra de Mário de Sá-Carneiro agem como ilusionistas, através da demonstração de que algo impossível ou sobrenatural ocorreu, insistindo-se tanto no uso de vocabulário e na descrição de situações relacionados com o mistério e a magia, como na introdução de personagens com comportamentos extravagantes, extemporâneas a um quotidiano anódino. Através destes artifícios, o autor atrai a atenção do leitor para o efeito fantástico que quer produzir, fazendo-o acreditar que tudo é real, mesmo o que parece ser impossível. Evidentemente que o método não é o mais importante para o autor, mas antes o efeito produzido sem a revelação do método, daí que seja tão importante a prévia montagem cénica do palco onde se desenrolará o espetáculo: a apresentação de si-próprio enquanto interveniente, do(s) assistente(s) que o apoiarão e os objetos e pessoas através dos quais se produzirá a magia. A sensação de impossibilidade do acontecimento mágico, que funciona como contrapeso à surpresa causada pelo mesmo, é dada pela verosimilhança de um palco que não é mais do que o quotidiano, e onde o discurso narrado na primeira pessoa, as coincidências entre a vida

---

A vocação da poesia e do teatro não é o de dizer o que não se diz, e que a política pratica sem realmente o confessar? O que atesta que um corpo foi exposto ao real é a ferida. No fundo, a aceitação da crueldade pelos militantes de uma verdade advém do facto que o nós-sujeito é representado como um corpo insensível quase eterno. A sensibilidade à violência é somente a componente individual de um 'nós' imortal].

do autor e do(s) protagonista(s), e até mesmo as referências a escritores da época – como Fernando Pessoa ou Eça de Queirós – tranquilizam o leitor, provocam-lhe uma sensação de conforto, por poder aferir a existência desses elementos na realidade. É neste contexto que as situações misteriosas começam a emergir, gerando insegurança e desconfiança<sup>(28)</sup>. Por fim, os testemunhos dos protagonistas reforçam a ilusão de que o que viram é real, mas inexplicável, o que leva a que a ilusão se produza na mente do leitor, por não conseguir encontrar a solução para o enigma exposto por aquele personagem. A ilusão cria-se na empatia criada entre o protagonista, que confia as suas dores e medos, e o leitor que vê (também) aí expressas as suas angústias. A falácia é exatamente essa, uma vez que o autor não pretende dar a solução ao mistério, mas somente direcionar a atenção do leitor para o efeito que pretende produzir, para que o mesmo não se aperceba do método que está a utilizar.

A estratégia do uso do discurso confessional – que é, por muitos, confundido pelo discurso autoral – é também uma característica da ficção de Edgar Allan Poe, de que são exemplo os discursos constantes nos contos em análise, «The Black Cat» e «The Imp of Perverse». Um dos aspetos a ter em consideração é o grande espaço que estes testemunhos ocupam na narrativa, sendo a trama das ações relegada para segundo plano. A justificação encontrada por Christopher Benfey, no seu ensaio intitulado «Poe and Unreadable: 'The Black Cat' and 'The Tell-Tale Heart'» vai ao encontro da nossa leitura do crime enquanto ato performativo linguístico e que se expressa nos seguintes termos: «Poe's murderers are not so much obsessive killers as obsessive *talkers*. Afflicted with what Poe calls in 'The Black Cat', 'The spirit of Perverseness', their perversity lies not in their need to kill but in their need to tell»<sup>(29)</sup> (Silverman 1993: 36). Por este aspeto, o dizer é, para este autor, mais importante que o fazer, ou seja, e voltando à imagem do ilusionista, a

---

(28) Um dos exemplos encontra-se na novela «A Grande Sombra», onde o mistério é criado a partir da suposição que a Princesa Velada sob uma máscara verde, morta pelo protagonista, ressurgiu posteriormente sob a forma do personagem Lord. Um outro caso é o do Professor Antena, cujo desaparecimento está supostamente associado a experiências e fórmulas que o mesmo desenvolvia secretamente no seu laboratório, podendo o leitor associar às teorias da relatividade emergentes no início do século XX.

(29) [Os assassinos de Poe não são tanto assassinos obsessivos quanto obsessivos *falantes*. Afritos com o que Poe chama em 'The Black Cat', 'The Imp of Perverse', a sua perversidade não reside na necessidade de matar, mas na necessidade de contar].

primazia vai para concentrar a atenção do leitor nos detalhes da narração dos efeitos sensíveis do acontecimento ao invés de concentrá-la na descrição do ato propriamente dito.

O mesmo sucede na obra de Mário de Sá-Carneiro, cujo testemunho na primeira pessoa ocupa a totalidade de *A Confissão de Lúcio*, onde se descreve com bastante detalhe o contexto que envolve o caso de homicídio ocorrido em circunstâncias misteriosas. A confissão apresenta uma extensa fundamentação que tem em vista a liberação de Lúcio pelo crime cometido, e são concedidas escassas linhas para a descrição do ato pelo qual o mesmo cumpriu uma pena de prisão de dez anos. A confissão tem em vista a reposição de uma «verdade», sustentada em factos inverosímeis, e já não terá qualquer impacto sobre a sua vida, uma vez que a pena de prisão já foi integralmente cumprida.

Já nos textos de Poe, e de acordo com Benfey, a confissão é «perversa» e trata-se de uma forma de desambiguação, uma vez que responsabiliza autores que passariam impunes pelos crimes cometidos:

It is Poe's corresponding emphasis on the act of confession that needs explanation. "The Tell-Tale Heart", "The Black Cat" and "The Imp" all record a confession - a *perverse* confession since the crimes would otherwise have been undetected. (...) These killers need to confess to the perverse act of having confessed. The fear of the criminals is not the fear of being caught, it is the fear of being cut off, of being misunderstood<sup>(30)</sup> (Silverman 1993: 36).

Apesar de, nas narrativas de Poe, essa confissão ser impelida pelo espírito da perversidade, os narradores, após experienciarem momentos de júbilo pelos crimes perfeitos cometidos (pois deles não restam provas que os possam incriminar), guardam em si esse segredo com relativa segurança, como é possível verificar na seguinte passagem de «The Imp of Perverse»: «It is inconceivable how rich a sentiment of satisfaction arose in my bosom as I reflected upon my *absolute* security. For a very

---

(30) [É a ênfase correspondente de Poe no ato de confissão que precisa de explicação. 'The Tell-Tale Heart', 'The Black Cat' e 'The Imp' todos registam uma confissão – uma confissão *perversa*, já que os crimes teriam de outra forma ficado por detetar. (...) Esses assassinos precisam de confessar o ato perverso de ter confessado. O medo dos criminosos não é o medo de ser apanhado, é o medo de ser interrompido, de ser mal compreendido].

long period I reveled in this sentiment. It afforded me, I believe, more real delight than all the mere worldly advantages accruing from my skin»<sup>(31)</sup> (Poe 2004: 405).

O narrador de “A Grande Sombra” de Mário de Sá-Carneiro também não deixa de enunciar uma dose de segurança em relação ao ato cometido e que se revela nos seguintes termos: «Estranha segurança: nunca receei que me descobrissem. Nem pude nunca rezear que o meu crime fosse algum dia punido. Foi como se nunca o tivesse praticado» (Sá-Carneiro 1999: 49). A experiência do segredo é, aliás, um dos motivos de inveja do protagonista de «A Grande Sombra» de Mário de Sá-Carneiro, que ambiciona elevar-se ao mesmo estatuto: «Ah! como invejo os grandes criminosos que souberam escapar à justiça ... e passam... desaparecem sangrentos em assassínios e estupros... (...) Encerrados no seu segredo, como hão-de viver gloriosos (...) tamanhos da Maravilha...» (Sá-Carneiro 1999: 29).

## Considerações finais

Embora os impulsos que conduzem à confissão sejam distintos em Poe e em Sá-Carneiro, o objetivo final dos mesmos é coincidente, consistindo numa necessidade de revelar uma verdade. Passamos a analisar em que termos é que a mesma se expressa.

No conto «The Imp of the Perverse», o deleite que o narrador extrai da absoluta segurança e impunidade face ao crime cometido supera todos os ganhos materiais que dele resultaram. Não obstante, esse prazer em breve se transforma num pensamento inoportuno, obsessivo. De tanto querer preservar a sua tranquilidade de espírito e a garantia que não seria descoberto pelo crime cometido, o narrador começa a repetir, em forma de refrão, a expressão «I am safe – I am safe – yes, if I do not prove fool enough to make open confession»<sup>(32)</sup> (Poe 2004: 406). A repetição dessa frase permitir-lhe-ia, de acordo com a sua convicção, ser capaz de resistir aos acessos de perversidade que o começavam a acometer

---

(31) [É inconcebível o quão rico um sentimento de satisfação surgiu em meu peito quando refleti sobre a minha absoluta segurança. Por um período muito longo eu me delicieei com esse sentimento. Isso me deu, creio eu, um prazer mais real do que todas as vantagens mundanas advindas da minha pele].

(32) [Estou salvo – Estou salvo – sim, se não for tonto ao ponto de confessar abertamente].

no sentido de confessar o seu crime. Um dia, sentindo-se dominado pelo desejo de confissão e temendo ser traído por si-próprio, desata a correr de forma desenfreada e suspeita para se afastar da multidão que o rodeia. Todavia, o ato tem um efeito contrário ao desejado e atrai a atenção dessa multidão que, percebendo que algo de estranho se passa com aquele homem, o persegue imediatamente. Quando alcançado por ela, sente que o demônio lhe bate nas costas, obrigando-o a revelar o segredo escondido por tanto tempo. Embora não se lembre da confissão proferida, indica que «they say that I spoke with distinct enunciation, but with emphasis and passionate hurry, as if in dread of interruption before concluding the brief but pregnant sentences that consigned me to the hangman and to the Hell»<sup>(33)</sup> (Poe 2004: 406).

O demônio assume-se, neste contexto, o revelador de uma verdade bem escondida no âmago do protagonista, mas também como o impulso que domina a vaidade e o orgulho. A prática de um crime do qual se sai impune não é senão uma glória incógnita, situação a que o protagonista põe cobro no final deste conto.

Em *A Confissão de Lúcio* de Sá-Carneiro, no final da pena cumprida, Lúcio decide confessar a sua inocência, sabendo, todavia, que o mistério que envolveu o crime pelo qual foi acusado não pode ser explicado de acordo com elementos factuais ou justificações racionais. Concordamos com a perspectiva de Rita Basílio em relação ao problema da «verdade» na obra de Sá-Carneiro, que, nesta novela em particular, assume especial relevância:

*A Confissão de Lúcio* será, sem dúvida, a novela que melhor ilustra a problemática da “verdade”, ao contemplá-la como um dos temas centrais: Lúcio acredita que, em determinadas circunstâncias, a verosimilhança (ainda que enganadora) é mais convincente do que a verdade quando esta é inverosímil; razão que o leva, no contexto do tribunal, a confirmar o que é facilmente aceitável (ainda que alegadamente falso), deixando o que afirma verdadeiro para o relato que só escrito em moldes de novela ou narrativa pode ser aceite. *A Confissão de Lúcio* cruza, assim, de um modo que perturba o facilitismo das convicções, as noções de verdade e de

---

(33) [dizem que eu falei com tal distinção, embora com eloquente ênfase e pressa, como se temesse ser interrompido antes de concluir as breves, mas prenhes frases que me condenaram ao carrasco e ao Inferno].

falsidade, invertendo o constrangimento dos contextos: o tribunal permite o falso, a ficção possibilita o verdadeiro, contexto algum garante nada.

Partir de um jogo que contempla a necessidade de “fingir” para se poder tornar credível, implica necessariamente a afirmação de que todo o depoimento (alegadamente real ou ficcional) não é mais do que um artifício de linguagem (Basílio 2003: 81).

Nos textos de Poe e de Sá-Carneiro que temos vindo a analisar expressam-se situações que expõem algumas fragilidades do sistema legal, não só na perspetiva do culpado que a ele consegue fugir, temporariamente, através da perícia, mas também na do inocente que dele não consegue escapar. Apesar de a história poder ser considerada inverosímil, ela suscita dúvidas, faz vacilar a segurança do leitor em relação à realidade e às instituições que a organizam. A demorada confissão de Lúcio, com todas as informações e pistas que poderão conduzir à resolução do mistério, é também o testemunho que o autor passa ao leitor, atribuindo-lhe a responsabilidade de desvendar o crime perfeito. É, nesta perspetiva, um crime perfeito – tal como todos os crimes que ocorrem em outras novelas de Sá-Carneiro, e daí que os protagonistas nunca temam ser descobertos – porque não há testemunhas do mesmo, porque ocorre na literatura e o único que poderia desvendá-lo – o autor – é o maior interessado em deixar o crime por deslindar.

## **Bibliografia**

- Badiou, Alain (2005). “Cruautés”, *Le siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 159-183.
- Basílio, Rita (2003). *Mário de Sá-Carneiro: Um Instante de Suspensão*. Lisboa: Edições Vendaval.
- Hungerford, Edward (1930). “Poe and Phrenology”, in *American Literature*, Duke University Press, Vol. 2, 3, nov., 209-231, [PDF]. DOI: 10.2307/2920231. Disponível em [www.jstor.org/stable/2920231](http://www.jstor.org/stable/2920231) (acedido a 11-07-2018).
- Klossowski, Pierre (2008). *Sade, meu próximo*. Lisboa: Nova Vega Limitada.
- Moldenhauer, Joseph J. (1968). “Murder as a Fine Art: Basic Connections between Poe’s Aesthetics, Psychology, and Moral Vision”, in *PMLA*,

- Vol. 83 2, 284-297, [PDF]. Disponível em [https://www.jstor.org/stable/1261183?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1261183?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- Pessoa, Fernando (1968). *Textos Filosóficos*. Vol. 1. (Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho). Lisboa: Ática.
- Poe, Edgar Allan (2004). *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Edited by G. R. Thompson. New York: W. W. Norton & Company.
- Roudinesco, Elisabeth (2007). *La part obscure de nous-mêmes : une histoire des pervers*. Paris: Albin Michel.
- Sá-Carneiro, Mário de (1998). *Primeiros contos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Silverman, Kenneth (ed.) (1993). *New essays on Poe's major tales*. New York: Cambridge University Press.
- Verde, Cesário (1988). *Obra Completa de Cesário Verde*. Organização de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.