

**A CONFISSÃO DE LÚCIO: UM EXEMPLO DA
ARTE INSÔLITA E IRÔNICA DE ORPHEU**

LÉLIA PARREIRA DUARTE
UFMG

À memória do Professor Naief Sáfydy.

A arte que quer reconhecido o seu estatuto de arte e para isso usa a emoção mas ao mesmo tempo dela se distancia, em busca de elaborá-la conscientemente, não é coisa nova em literatura. Especificamente no romantismo alemão essa preocupação apresentou-se como característica de uma criação que se queria reconhecida como arte, o que significava, no dizer de André Bourgeois, marcar-se como o lugar ideal do encontro do tudo e do nada, do verdadeiro e do falso, do eterno e do efêmero.¹ Sintetizar essas contradições indicaria oscilação constante entre subjetividade e objetividade e marcada distância entre autor e obra, pela instalação de uma parábase permanente, onde o papel da ironia é fundamental.

Schlegel, o principal teórico da ironia romântica alemã, já afirmava: "Quanto mais a poesia é ciência, mais ela se torna arte".² O distanciamento e a lucidez irônica tornam-se assim fatores de autonomia da arte que se quer vista como arte, realidade própria, produção e não apenas representação de algo exterior a ela. Arte como realização de um sujeito que, mesmo sensível ou emocionado, consegue planejar e urdir a sua obra, com a qual deseja co-mover o seu leitor, sem a interferência de sua própria emoção.

Essa perspectiva de Schlegel não coincide com a de Hegel, para quem é morte e dissolução da arte a idéia da criação artística como produção e não como mimese/representação da realidade, o que se preconiza pela ironia romântica. Para Hegel o eu nunca poderia apresentar-se independentemente da realidade; em consequência, a arte seria sempre exclusivamente mimética e assim teria um conteúdo verdadeiro, ético, com um

alvo moral. A obra deveria manter sempre a ilusão de reproduzir o real, através do exercício do sujeito fenomenológico sobre os elementos da representação; assim exerceria sua função de ser um degrau para chegar ao Absoluto, razão pela qual o filósofo não aceitava a auto-representação da arte, a sua identidade material consigo mesma.³

Ao participar da discussão, Adorno afirma que a arte deve renunciar à semelhança com a vida humana, já que está apenas em si mesma, residindo a sua importância na sua capacidade de comunicação. A noção de Absoluto de Hegel, Adorno contrapõe uma dinâmica constante sem nenhum princípio sistemático de controle ou projeção. Rejeita assim o sistema e o substitui pela noção de Material, que vem a ser a cristalização imanente do impulso criativo, através da produção de signos - práticas verbais, musicais, gestuais, sócio-políticas, etc. -, sempre relacionadas ao contexto que as produz.

Na nova arte, criada especificamente a partir do romantismo, o material, que no caso da literatura seria exclusivamente a linguagem, recusa-se ironicamente a transcender-se a si mesmo e liberta-se da mimese, já que não tem que representar algo fora de si. Nessa perspectiva, a arte torna-se autônoma: "presentar-se" deve ser sua única preocupação, o que ela faz através da ironia, que é vista tradicionalmente como procedimento expressivo que consiste em dar a entender que não se diz o que se diz, ou pelo qual se exprime o contrário do que se pensa ou do que se quer fazer entender.

Normalmente utilizada e geralmente entendida como recurso ideológico, artifício de dominação, esse tipo de ironia é visto pela retórica como *dissimulatio* (preocupação em esconder a opinião do partido a que se pertence) e *simulatio* (representação positiva da opinião do adversário)⁴, ambas formas de fazer compreender as palavras num sentido que é o contrário ao seu próprio, normalmente com o objetivo de conseguir posição de superioridade relativamente ao outro. Esse tipo de ironia, revelador de desejo de significação e de poder, configura-se na literatura normalmente através dos jogos de enganos em que se empenham personagens, funcionando como jogos e armadilhas que servem aos autores para retratar uma sociedade de competição que a obra procura refletir.

Um outro tipo de ironia é o que os autores chamam filosófica ou de segundo grau, e é decorrente do reconhecimento de que vivemos num vácuo (in)significante, onde tudo é relativo. Baseia-se na contradição essencial que caracteriza o ser humano que, constituindo-se embora como um ser de desejo, define-se também como aquele que nunca consegue realizar ou permanecer na realização do desejo, e se configura como vítima de sua própria ação ou de forças superiores que lhe regeriam o des-

tino. Esta seria também a base da ironia denominada romântica. Não porque o seu campo de ação se restrinja à época do romantismo, mas devido a ser essa nomenclatura resultado de ter sido ela sistematicamente utilizada naquele tempo, em que a evolução levava o homem a desconfiar não ser ele algo à parte no mundo, como queria o classicismo, mas parte integrante do grande organismo que reúne planetas, montanhas, vegetação e gente, tudo em constante movimento e interação.⁵ Trata-se da ironia negada por Hegel, preconizada por Schlegel e defendida por Adorno: daquela que se estabelece no plano da organização da trama, do tecido, do texto literário, a partir do ponto de vista do autor, que se comunica com o leitor, piscando-lhe o olho para mostrar que tudo aquilo que se configura como representação do mundo é, ao mesmo tempo, e essencialmente, arte, construção, linguagem.

Ao invés de, tragicamente, furar os olhos, como Édipo, ou reagir de forma semelhante ao verificar que sua atuação no sentido de realizar desejos teve efeito oposto ao pretendido, nesse tipo de ironia o homem/autor frustrado e/ou vítima decide ironizar também e, distanciando-se de sua emoção, usa-a e aos acontecimentos como material para sua construção artística.

Ao desnudar os processos utilizados na elaboração do texto, ou ainda, ao usar elementos que testemunham ser ele resultado de um trabalho consciente de criação, essa literatura construída ironicamente fala de si e de seu tempo mas, simultaneamente, não diz o que diz. Pode comover ou escandalizar o leitor com o enunciado que lhe apresenta e que retrata o mundo em que ele vive. Mas ao romper declarada ou sutilmente a ilusão da representação da realidade, mostra que deseja também valorizar a arte com que consegue construir o objeto que lhe entrega e, mais que isso, revela confiar no seu receptor, que será capaz de compreender a dupla mensagem que lhe é fornecida. Ao confessar-lhe os artifícios usados para provocar a sua emoção ou os seus sentimentos com relação ao universo que reflete em sua obra poética, na história que conta ou nas personagens que a vivem, o texto indica os artifícios com que se contrói e revela seu equilíbrio irônico entre os elementos que expressam emoção e sensibilidade e os que indicam a habilidade com que se tece.

Também essa ironia lida com a tragédia do homem - ser de desejo - que não consegue realizar ou permanecer na realização de seu desejo. Ao invés de desesperar-se e sucumbir diante da adversidade, como herói trágico, entretanto, o ironista consegue distanciar-se e manipular seus desejos e frustrações como material para construção de sua obra de arte. A ironia funciona, então, principalmente, no sentido de fazer lembrar ao leitor, a cada momento, que a literatura é linguagem. Como diz Maria de Lourdes Ferraz, a ironia leva a perceber que

*“(...) a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem form(ul)ar um universo; a própria linguagem é o mundo (...). Não parece assim tão inusitado dizer-se que a característica primeira do romantismo é um assumir da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão poética”.*⁶

Essas considerações parecem úteis para o estudo de **A confissão de Lúcio**, de Mário de Sá-Carneiro⁷, que foi um dos mais ativos participantes do movimento *Orpheu*, como prova o fato de terem sido ele e Fernando Pessoa os diretores da revista, a partir de seu segundo número, na realidade o último publicado, dadas as vicissitudes incontornáveis enfrentadas pela nova geração literária.

A par dos movimentos artísticos e literários vigentes na época em outros pontos da Europa, o jovem grupo de *Orpheu* decide criar algo semelhante em Portugal. O resultado é uma revista que afirma pretender apenas uma classificação de revista literária marcada por elevado nível artístico, realizada através da conjugação do desejo de brilhos inéditos com o exercício da consciência de necessidade de qualidade intrínseca da obra literária.

Essa mistura se dirige a um público de quem se espera compreensão para essa paixão modernista, sem muita convicção, entretanto, de que essa compreensão possa existir. Por isso mesmo, como afirma Maria Aliete Galhoz, a proposta leva os novos autores ao desafio de uma originalidade espetacular e mergulha-os no entusiasmo deliciado de escandalizar o respeitável e “lepidóptero burguês”.⁸

Atônita com a novidade e provavelmente influenciada pelos autores consagrados do momento, os quais ostentam superior ignorância a essa geração nova que lhe volta as costas, a opinião pública repele por instintiva defesa aquilo que lhe quebra a linha tradicional de entendimento e lhe exige participação ativa, destoante da tranqüilizadora visão estética vigente ou, como diz Cleonice Berardinelli, do “marasmo do conservadorismo português da época”.⁹ A produção afirmada e insólita de *Orpheu*, aliada a prevenções e mal-entendidos, recebe assim o repúdio dos leitores que, sem se aprofundarem no seu conhecimento, associam-na a loucura e desvario, num sobressalto disfarçado de riso. Ou então entendem como atuação política aquilo que nela se publicava, tendo sido Sá-Carneiro aliás o mais castigado pela opinião pública, por suas tentativas interseccionistas-futuristas.

A primeira crítica publicada sobre Orpheu apareceu no periódico *A capital*, e foi responsável pelo espaço que a nova revista recebeu da imprensa na época, mas também pelo tom negativo e censório dessa crítica, que viu na revista apenas a intenção de escandalizar e, nos seus organizadores/participantes, “rilhafolescos” “doidos com juízo”. O resultado foi que somente muitos anos mais tarde começou-se a ver que os textos renovadores de Orpheu eram razoáveis - aceitáveis pela razão -, e que a sua orgânica era de equilíbrio, isto é, de coerência entre condições prévias, vontade e texto. Embora projetada como arte independente, dentro do princípio de não ter princípio algum, Orpheu exigia coerência interna das obras que publicava; valorizava assim os significantes e sua organização, a construção textual. Na verdade, portanto, toda a “atitude” criticada nos integrantes do grupo derivava principalmente de sua preocupação confessada de não fazer senão arte, o que foi, segundo Maria Aliete Galhoz, “o princípio da sua coesão” como projeto.¹⁰

Nas *Páginas Íntimas e de auto-interpretação*, Fernando Pessoa explica porque a nova geração negou sempre a suas obras qualquer objetivo que extrapolasse o campo artístico, em si considerado. A necessidade de trabalhar conscientemente a criação seria, aliás, uma das bases do Orpheu. Disse o autor dos heterônimos: “(...) a arte é supremamente construção” (...) tem o dever de se tornar cada vez mais consciente (...); é o uso da sensibilidade e não a própria sensibilidade, que vale em arte”.¹¹

A *confissão de Lúcio*, novela publicada por Sá-Carneiro em 1914, um ano antes do aparecimento do primeiro número de Orpheu, parece um bom exemplo das tendências da nova revista, pois apresenta a mesma irônica preocupação com a consciência da construção artística que parece existir naquela publicação, marcada inicialmente pela ironia retórica presente no texto.

Vejamos a novela: existe nela um narrador que afirma pretender recuperar fatos passados, com o auxílio da memória. Sua finalidade seria justificar-se, após ter passado dez anos na prisão, em consequência de um crime que não teria cometido e de que não procurara inocentar-se. Buscando em seu ouvinte um aliado, alguém que o compreendesse, esse narrador coloca-se como um artista sensível, bem intencionado e correto, que se sente perplexo diante de acontecimentos que não consegue entender mas que deseja explicar. Essa voz narrativa apresenta na novela portanto o desejo de sentido, através da busca de compreensão do estranho e do fantástico presente naquilo que narra.

O narrador indica na introdução de seu relato a certeza de que a sua “confissão” terá leitores/ouvintes. Afirma renovadas vezes a sua “sinceridade”, com a qual pretende demonstrar sua condição de envolvido

pelos fatos a esse receptor, cujo crédito aliás confessa não esperar, mas a quem assevera dizer sempre a verdade, mesmo a mais inverossímil. Apresenta ao seu narratário uma situação de tragédia, pois afirma não conseguir compreender a trama em que se viu envolvido; como o herói trágico, mostra-se aquela personagem bem intencionada, que é entretanto envolvida pelos acontecimentos ou condenada pela aparências, pois jamais quis cometer o crime de que é acusada.

Segundo Celestino Vega, a essência da tragédia consiste fundamentalmente num conflito entre liberdade e necessidade¹² e essa é a base do problema apresentado pelo narrador Lúcio: atraído de forma violenta por Ricardo de Loureiro e por sua mulher Marta, vive com ambos uma situação difícil, da qual não consegue fugir, e que resulta inexplicavelmente na morte de Ricardo e no desaparecimento de Marta.

A análise do discurso do narrador da história leva-nos a pôr em questão algumas afirmativas ali feitas. Falo, por exemplo, da reiteração constante da afirmação de inocência e das referências à personagem Sérgio Warginsky, o russo freqüentador da casa de Ricardo. Lúcio descreve-o como aquele que parecia exprimir a sensualidade do grupo e lembra que, em certa oportunidade, ele não despegava os olhos de Marta (p. 76). Sérgio conta a Lúcio que se relacionava com Ricardo e sua mulher desde que viajara com eles de Paris a Lisboa, numa época em que Lúcio nem sabia da existência de Marta. Várias vezes o narrador refere a irritação que lhe causava a presença de Sérgio e revela clara ou veladamente o ciúme que sentia dele (p. 77 e 82).

Se me distancio para observar a narrativa entrecortada de Lúcio, posso perceber que esse narrador procura camufladamente mostrar ao narratário sua satisfação por saber-se objeto do desejo de alguém tão admirável quanto Ricardo, desejo esse tão intenso que resultara na criação de Marta para que pudesse ser realizado, e levava à destruição da personagem, quando ela, em vez de exercer a sua suposta função de unir, separava os dois amigos. A presença e o comportamento de Sérgio Warginsky ameaçava entretanto a certeza da exclusividade desse desejo. Por outro lado, a declaração de inferioridade, passividade e incapacidade de luta, de impossibilidade de afirmar-se ou de expressar seus sentimentos e dúvidas, colocados por Lúcio, seriam vistos então como ironia desse narrador que queria mostrar-se como o superior, em função de quem se decide criação e destruição, "vida" e "morte".

Essa outra leitura do discurso do narrador Lúcio parece possível em vista dos sinais de ironia de seu relato, ou seja, a partir de sua ambigüidade, marcada pelos exageros, repetições e hesitações. Em vez de inocentá-lo e garantir crédito à ingenuidade com que ele diz ter participado dos fatos que narra, e em vista da qual teria sido dominado e engana-

do, esses sinais irônicos indicariam a sua participação camufladamente ativa na trama que acabou por destruir as personagens Marta e Ricardo de Loureiro. Faria ver assim com outros olhos aquela amizade, que poderia ser percebida como reminiscência do afeto tão valorizado que ligava realmente todo o grupo de Orpheu, mas que camuflava, no caso da personagem Lúcio, um grande desejo de posse e poder e, conseqüentemente, um grande ciúme.

Essa busca de justificação em que se empenha o narrador faria parte, na novela, de um primeiro nível narrativo voltado para a preocupação com o sentido, com a significação, com o absoluto, que configura uma tentativa de amarrar significantes a significados, e é congruente com a idéia de "verdade" e de poder. No campo da ironia retórica, as afirmações do narrador pretenderiam reverter "sim" e "não", na tentativa de inversão dos papéis de assassino e vítima.

Além dessa voz ambígua e sedutora do narrador, existiria no texto, entretanto, uma outra voz que poria em dúvida tudo o que é dito. Como se estivesse com a língua na bochecha, na expressão de Guido Almansi¹³, essa voz, situada no plano da enunciação, induziria o leitor extradiegético a duvidar de qualquer interpretação do dito.

Desvinculada dos jogos de poder que se realizam no plano do enunciado, essa outra voz, que poderia ser vista como um desdobramento da voz do narrador, acena para o leitor extradiegético, piscando-lhe marotamente o olho para desmistificar a memória ali invocada e para indicar que tudo aquilo é texto, trama elaborada, arte. Através da fragmentação da novela, da existência de questões que ficam sem resposta, da repetição dos silêncios intervalares, dos espelhamentos intertextuais e até de sinais gráficos, como o uso constante de reticências e do itálico no texto, essa outra voz demonstra ter consciência de que tudo aquilo é material com que se constrói a obra de arte, cuja linguagem é plástica e maleável, criadora de um sentido provisório e impossível de fixar.

Se o narrador procura o crédito do narratário, querendo convencê-lo de que foi seduzido, humilhado, incompreendido e ainda castigado injustamente, essa outra voz narrativa chama a atenção do leitor para o fato de serem as personagens de papel, articulações de linguagem, produtos de elaboração. Ao sugerir correspondência entre os grandes momentos do texto e as obras de arte que se dizem concluídas e/ou dadas a público no seu desenvolvimento, essa voz parece dizer que a ambigüidade é inerente à linguagem, onde o significante desliza constantemente sob o significado, tornando impossível o estabelecimento de qualquer sentido definitivo.

É interessante atentar, por exemplo, para os enigmas irresolví-

veis do texto: Lúcio teria habitado uma prisão ou um manicômio? A apontada semelhança entre o juiz que o interrogara e o médico que o tratara de um febre cerebral não indicaria que um deles (ou os dois) seria inverossímil? Teria Marta existido, ou seria ela apenas uma criação ficcional que camuflaria um relacionamento sexual entre os dois amigos? Como se explicaria o seu desaparecimento simultâneo à morte de Ricardo de Loureiro? E especialmente seria preciso atentar para o fato de ser Lúcio, no plano da diegese, uma personagem que narra a sua história a partir de uma memória sempre posta em questão, mas também um escritor de novelas, autor de peças de teatro e crítico de arte, expectador privilegiado do processo criador de outras personagens.

Não estaria sugerido aí que também a sua novela seria uma criação ficcional, uma elaboração de linguagem, sem estatuto de verdade? Não se desmistificaria então o sentido absoluto dessa obra, ficando ela entretanto como registro da existência de um grupo diferente, em que a amizade era um valor supremo, o que era realidade para o grupo de Orphéu? Não se relativizaria assim o próprio conceito de amizade, vista então como impossível de ser vivida de forma a satisfazer o ser humano, o que pode ser trágico exatamente por lembrar a impossibilidade de realização integral os desejos?

Atente-se, na novela, para os seguintes elementos que concorriam para desmistificá-la como mimese e representação, acentuando o seu caráter de produção de que deve participar o leitor: a constante preocupação com os temas da representação, da criação, do fingimento; a presença de máscaras, espelhos, duplos (não seria Ricardo de Loureiro um duplo de Gervásio Vila-Nova, e não seria Marta um duplo de Ricardo de Loureiro?); a preocupação do texto com reduplicação, desdobramento e ruptura da ilusão; a fragmentação de seu enunciado, o que poderia ser visto como mais um sinal de sua artificialidade, de seu caráter de ficção.

Lembre-se, especialmente, que finalização, leitura, representação ou execução de obras de arte, na narrativa, coincidem com acontecimentos fundamentais do seu enredo, de forma a deixar no leitor a impressão de correspondência entre as obras concluídas na diegese e os episódios narrados ou, mais ainda, dúvidas quanto à verossimilhança dos fatos.

As várias coincidências ou espelhamentos, presentes no texto, parecem confirmar essa idéia de que a obra se dobra sobre si mesma, utilizando os seus próprios elementos como material de sua própria construção: veja-se a "orgia de fogo" da americana, com sua idéia da "voluptuosidade da arte", que é simultânea ao encontro de Ricardo e Lúcio: a conclusão da obra de Ricardo - o "Diadema" - que coincide com a união de Lúcio e Marta e embora se configure como o triunfo maior, representando

metaforicamente a difícil solução encontrada pela personagem para o problema de seu relacionamento afetivo, pode ser vista como registro do esforço e do tempo dispendidos pelo "autor" na elaboração de sua obra. Veja-se ainda o título "Brasas", que parece referir-se ao relacionamento dos dois amigos.

Lembrem-se ainda outras histórias contadas ou obras criadas pelas personagens e encaixadas *en abyme* no plano da narrativa, nela funcionando como espelhamentos que, junto às idéias de máscara e de duplo, sinalizam a irônica divergência entre os diferentes planos da novela, que é apresentada assim numa perspectiva de jogo e de ambigüidade. Entre elas estaria a história tetricamente romântica contada por Gervásio Vila-Nova, artista que teria sido raptado aos dois anos de idade e cujos pais não podiam ser definidos com certeza. Estaria também a narrativa de Ricardo, de seu encontro com as duas rapariguinhas gentis, num bulevar de Paris. Estariam até histórias não contadas, como a da vida anterior de Marta e a do seu casamento com Ricardo de Loureiro. Estariam ainda as histórias torpes do amigo de Raul Vilar, com o seu desvendamento da vida íntima dos companheiros, e a composição *Além*, de Narciso do Amaral, durante cuja execução a figura de Marta teria desaparecido.

Seria interessante notar ainda que a possibilidade de modificação do final da peça teatral escrita por Lúcio reforça a perspectiva de que a obra é elaboração de materiais (na nomenclatura de Adorno), construção artificial, reversível e modificável, sem possibilidade de estabelecimento de um sentido definitivo.

Tudo isso parece confirmar que no plano da enunciação de **A confissão de Lúcio** há uma voz que ironicamente diz "não" ao enunciado do narrador, desvelando a enganadora retórica com que o seu discurso é construído e o caráter instável e reversível de suas afirmativas, que se constituem como ficção. Esse sujeito da enunciação parece querer mostrar ao leitor que sua obra é arte que se constrói como arte, que a sua novela é uma produção de linguagem, construção, artifício, tecido, elaboração de significantes, cuja significação será sempre arbitrária e reversível.

Embora envolva o leitor na trama construída, a obra fornece-lhe sinais irônicos de que faz paródia de si mesma, na medida, por exemplo, em que apresenta um narrador com a consciência de ser também um primeiro leitor que se permite comentar e fazer digressões acerca de possíveis dúvidas acerca do que narra. Ou marca a sua construção como irônica na medida em que deixa no texto imensos vazios, num convite à participação do receptor, que participaria assim da construção da obra.

Se o enunciado da novela apresenta mensagens divergentes, caracterizando-se pela ironia retórica, onde o narrador, preocupado com o

convencimento do leitor, procura convencê-lo com sua versão dos fatos narrados, nota-se que há também incongruência entre os planos de seu enunciado e de sua enunciação. Se, por um lado, a “confissão” de Lúcio se apresenta como documento pronto e acabado, que tenta cumprir a tarefa de esclarecer mistérios e estabelecer um sentido, por outro ela se desmistifica como mimese e representação e se coloca como elaboração da linguagem, resultado do trabalho de um sujeito que se revela nos bastidores, a manipular os cordéis que estabelecem correspondência entre os “acontecimentos” e o seu caráter de material com que constrói a narrativa literária.

Em ambos os níveis a mensagem se dirigiria ironicamente a dois tipos diferentes de destinatário: no primeiro nível, retoricamente, o narrador sugere uma leitura ingênua que aceitaria sem questionamento o texto que lhe é apresentado (a própria definição do tipo de leitura a ser feita vale como sugestão de que ela poderia ser feita de forma diferente ou mesmo oposta). Essa dupla possibilidade de leitura já seria sinal de estar a ambigüidade presente também a nível da enunciação, onde o leitor desejável seria aquele atento, capaz de perceber as piscadelas irônicas com que a voz enunciativa relativiza ou esvazia o sentido daquilo que o texto apresenta.

A verificação da presença da ironia em *A confissão de Lúcio* parece revelar que a intenção final da narrativa não seria, portanto, estabelecer um sentido. Ao oscilar entre mimese e produção, entre comunicação e representação, ela acabaria por atribuir ao dito apenas um valor parcial e provisório, revelando-se assim, na melhor tradição de *Orpheu*, como ato estético que afirma ironicamente o caráter ilusório da obra de arte que se quer reconhecida como tal.

NOTAS

1. BOURGEOIS, André. "Préface". *In L'ironie romantique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974. (Existe tradução feita por Luiz Morando, da UFMG).
2. Apud BOURGEOIS, Op. Cit., p.17.
3. Cf.: FINLAY, Marike. "Irony the iconoclast: the crisis of representation." *In: The romantic irony of semiotics - Friedrich Schlegel and the crisis of representation*. Berlin - New York - Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1988. pp. 133 - 181. (Existe tradução feita pelo grupo que estuda a ironia na literatura, na UFMG).
4. LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad., pref., aditamentos e notas R. M. Rosado Fernandes. 2ª. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
5. Cf.: WILSON, Edmund. "O simbolismo". *In: O castelo de Axel - estudo acerca da literatura imaginativa de 1879-1930*. São Paulo, Cultrix, 1967, pp. 9-24.
6. FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1987, p. 19.
7. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. 3ª. ed. Lisboa, Ática, 1968. (Todas as citações serão dessa edição e indicar-se-ão apenas pelo número das páginas).
8. GALHOZ, Maria Aliete Dore. "Gênese e história da revista Orpheu". *In: Orpheu* 2. reed. vol. I. Lisboa. Ática, 1971. p. XIII.
9. BERARDINELLI, Cleonice. Apresentação. *In: Mário de Sá-Carneiro - poesia*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1965. p. 7.
10. GALHOZ. Op. cit. p. XLIX.
11. PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa, Ática. 1966, p. 212 e 187.
12. VEGA, Celestino. "Significado de la tragedia". *In: El secreto del humor*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1967. pp. 53-58.
13. Cf. ALMANZI, Guido. "L'affaire mysterieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*". *Poétique*. Paris, 36: 413-426, nov. 1978.