

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA**

**ZENO GERMANO DE SOUZA NETO**

**A ESCRITA DE SI: O DISCURSO LITERÁRIO E O INCONSCIENTE EM A  
*CONFISSÃO DE LÚCIO***

**PORTO VELHO**

**2015**

**ZENO GERMANO DE SOUZA NETO**

**A ESCRITA DE SI: O DISCURSO LITERÁRIO E O INCONSCIENTE EM A  
*CONFISSÃO DE LÚCIO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação - Mestrado Acadêmico em Estudos Literários - da Fundação Universidade Federal de Rondônia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Helena Siqueira Correia

**PORTO VELHO**

**2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ZENO GERMANO DE SOUZA NETO

**A ESCRITA DE SI: O DISCURSO LITERÁRIO E O INCONSCIENTE EM A  
*CONFISSÃO DE LÚCIO***

Banca Examinadora:

---

Profª. Drª. Heloísa Helena Siqueira Correia/ Orientadora MEL UNIR

---

Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte/ MEL UNIR

---

Profª. Drª. Cynthia de Cássia Santos Barra / UFSB-BA

Aprovado em: Porto Velho, \_\_\_\_\_, 2015.

**Ficha catalográfica.**

*Esta dissertação é dedicada à minha esposa Andreza.*

*Agradeço a todos que contribuíram para que este trabalho fosse possível, em especial à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heloísa Helena Siqueira Correa, pela orientação, aos colegas mestrados e aos professores do Mestrado, pelo tempo de convivência e pelo aprendizado oportunizado.*

*Um agradecimento especial também à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia de Cássia Santos Barra, pela atenção dispensada desde o início deste trabalho.*

*Sou qualquer coisa de intermédio*

*Que vai de mim para o Outro.*

*Mário de Sá-Carneiro*

## RESUMO:

Este trabalho problematiza a obra *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, tendo como objetivo geral compreender porque a narrativa é uma confissão e analisar o modo como acontece essa confissão no texto. Trabalha, como objetivos específicos, a discussão do gênero confissão, demonstra como a ambiguidade é parte estruturante da tessitura do texto, identifica como o eu da personagem-protagonista Lúcio se constitui em termos de identidade-alteridade na relação com as personagens Ricardo e Marta e caracteriza a situação do eu cindido de Lúcio na composição da narrativa. Parte de dois marcos teóricos: os conceitos de Escrita de si, tal como proposto por Michel Foucault, e de Inconsciente como discurso do Outro, categoria da Psicanálise de Jacques Lacan. Diante disto, a questão central é respondida não no eu de Lúcio, mas em um lugar intermediário que remete ao duplo. Por fim, o que Lúcio confessa não é o que aparenta ser.

**Palavras-Chave:** Mário de Sá-Carneiro. Confissão. Escrita de si. Inconsciente. Ficção.

## **ABSTRACT:**

This paper discusses Mário de Sá-Carneiro's book "Lucio's Confession", bringing, as the general objective, to understand why the story is a confession and to examine how this happens along the text. As specific objectives, it comes up with the discussion on literary genre of confession, it demonstrates how ambiguity is a structural part over the construction of the text, identifies how the character-protagonist Lucio's "lyric I" exists in terms of identity-otherness related to characters Ricardo and Marta and it also distinguishes Lúcio's "divided I" over the narrative. . It starts from two theoretical frameworks: the concept of "Writing the self" as proposed by Michel Foucault and also the idea of Unconscious as the Other's speech, based on Jacques Lacan's Psychoanalysis category. Facing this, the answer is not in Lucio's "I", but in a midpoint that leads to the "Dual". Lastly, what Lúcio confesses is not what it seems to be.

**KeyWords:** Mário de Sá-Carneiro. Confession. Writing itself. Unconscious. Fiction.

## SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. A obra.....	15
1.1. Modernismo, eu e ficção.....	17
1.2. A narrativa.....	28
2. O gênero confessional na obra <i>A Confissão de Lúcio</i> .....	43
2.1. Confissão e Escrita de Si.....	44
2.2. O que é (e não é) uma confissão na obra.....	52
2.3. Lúcio, Ricardo e a fragmentação do eu.....	54
3. A Psicanálise e a Literatura: aquele que não sabe o que diz disse antes que todos.....	60
3.1. O inconsciente como discurso do Outro.....	71
3.2. Lúcio, Ricardo e Marta: Um balé intersubjetivo a partir do conceito de inconsciente.....	75
Conclusão: A confissão está em outro lugar.....	90
Referências.....	93

## Introdução

Esta dissertação analisa a obra *A Confissão de Lúcio* do português Mário de Sá-Carneiro e é fruto de um percurso pessoal buscando abordar as relações do texto literário com a Psicanálise.

O Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia foi o auge deste momento e, embora não tenha estudado nada de específico do diálogo entre Literatura e Psicanálise durante as aulas, foram os debates sobre o pós-colonialismo, a literatura comparada e as teorias literárias, que me impulsionaram a buscar leituras e perceber as conexões existentes com a Psicanálise, tanto a partir da Filosofia quanto a partir da crítica literária.

Pensar o texto literário com a Psicanálise nunca poderá ser algo acabado, mas sim, uma aventura que vai se construindo na medida em que a leitura vai sendo feita. A ideia original foi a de buscar compreensões do texto a partir do que os pressupostos psicanalíticos podem oferecer. Contudo, mais do que falar do texto, me preoquei em escutar o que o texto fala para poder construir sentidos para ele.

A obra aqui escolhida tornou-se objeto de interesse porque possibilita pensar o *eu*. Toda a dinâmica do narrador – protagonista encarnado na personagem Lúcio e suas angústias, aliado à construção de sua identidade na trama e seu envolvimento com as outras personagens fundamentais, estão envoltas tanto em aspectos psicológicos, quanto são resultado de um excelente artifício literário. Nesse sentido, remeto-me a Jean Pouillon (1974, p. 31) que escreveu: “É tão verdadeiro quanto banal – o que não é dizer pouco – afirmar que o romance e a psicologia mantêm relações muito estreitas”.

É pela própria existência de uma confissão que me coloco diante da obra. Para seguir adiante, defini meu problema de pesquisa tendo como base problematizar a confissão de Lúcio; compreender porque a narrativa é uma confissão e analisar de que forma acontece essa confissão na narrativa.

Para chegar ao objetivo maior, o meu intuito foi trabalhar com objetivos específicos que me levaram a discutir o gênero *confissão* para compreender porque a narrativa em questão é (e não é) uma confissão; demonstrar como a ambiguidade é parte estruturante da tessitura do texto; identificar como o *eu* de Lúcio se constitui em termos de identidade-alteridade na relação com as

personagens Ricardo e Marta e, por fim, caracterizar a situação do *eu* cindido de Lúcio e suas implicações na composição da narrativa. Estes foram meus passos analíticos.

Proponho-me, neste trabalho, a elaborar tais questões problematizando a obra a partir de duas possibilidades de pensamento que tomo como marco teórico. Inicialmente trabalharei com o conceito de *Escrita de si*, tal como proposto por Michel Foucault (2012), na caracterização da narrativa, e, em um segundo momento, desenvolverei a noção de *Inconsciente como discurso do Outro*, categoria que se fortalece a partir da Psicanálise de Jacques Lacan (1998).

Com a problematização do texto, penso que a personagem Lúcio não parece se constituir apenas em si mesmo, mas também é constituído na relação com Ricardo e Marta, mais especificamente Ricardo. Disto me ocorre que a dinâmica das personagens traz o anseio por uma completude que retire de cena a fragmentação predominante do *eu* e ofereça algo a mais. Todavia, ao mesmo tempo em que se constituirá a fusão das personagens, torna-se ainda mais evidente o aspecto fragmentado do *eu* presente no protagonista.

Lançada a dinâmica a um estatuto de paixão e intensidade, a confissão surge como uma espécie de síntese que faz falar alguma coisa do não dito. Diante disto, a questão central pode ser levantada quanto à pergunta motor a respeito da confissão, não em um *eu* ou mesmo no *tu* de Ricardo ou Marta, mas em outro lugar.

O cerne está em alguma coisa de intermediário entre ambos. Só ali, na transição entre identidade e alteridade, o sujeito pode advir, e é a partir da compreensão de que o inconsciente é causa para o discurso do sujeito; sujeito este que deve ser visto a partir de sua relação na cadeia de significantes que o constitui como ser de linguagem.

Aqui especifico um aspecto relevante: Este trabalho não tem intenção de interpretação do homem Sá-Carneiro. Não pretendo analisar o autor da obra. Buscarei, a partir da personagem principal, conteúdos que possam servir a uma proposta de interpretação do texto. Não há nenhuma preocupação específica em estabelecer conexões como a que fez Natálie Bartosová (2008, p.36), que escreve: “A Confissão de Lúcio pode ser, portanto, percebida como a confissão do próprio autor”, pretendendo remeter diretamente um ao outro.

Mesmo que saibamos, do ponto de vista psicanalítico, que é bem possível analisar a personalidade do autor por meio de sua obra, vide as psicobiografias realizadas desde Sigmund Freud (1910/2000) na análise de Leonardo da Vinci, por exemplo, acompanho os avanços na direção de uma crítica literária psicanalítica que já ultrapassou as primeiras intervenções freudianas, mas que segue o que o próprio Freud nos ofertou, nas palavras de Lúcia Castelo Branco (2011, p.154-155): “[...] uma técnica narrativa e um uso da linguagem próprios do inconsciente”.

Partindo do que escreve Phillipe Lejeune (2008, p.106): “Por que seria, aliás, interessante ou necessário que uma ficção expressasse o eu profundo do autor?”. O olhar aqui proposto limita-se à personagem e ao texto em si; a Psicanálise aqui presente preocupa-se em evitar qualquer reducionismo psicologizante e está bem ciente de seu lugar ideológico. A tarefa é de especular sentidos para o texto a partir de um conteúdo literário.

O trabalho está dividido em três capítulos, dos quais o primeiro aborda a obra no terreno literário propriamente dito, o segundo é um diálogo entre o literário e o filosófico, enquanto o terceiro apresenta uma análise de fronteira entre o literário e o psicanalítico.

O primeiro capítulo desta dissertação, simplesmente nomeado como “A obra”, caminha basicamente com os conteúdos tipicamente literários do texto: personagens, narração, tempo, espaço, estética e enredo, além de me permitir discutir um pouco sobre o contexto literário em que a obra foi produzida – o Modernismo português. A outra preocupação é a abordagem conceitual do ficcional, uma vez que anuncio que a obra analisada é um romance, além do interesse em discutir sobre as características da narrativa que definem a obra.

Neste capítulo discuto não apenas a ficção como gênero literário, mas também sua diferenciação da autobiografia, perpassando ainda a questão da “Autoficção”, que está envolta em uma falta de consenso que leva à existência de outras conceituações e terminologias que dificultam nossa compreensão. Uma confusão entre os termos é percebida, e escrevo assim uma tentativa de denunciar a existência desta ausência consensual para poder sustentar que a obra que analiso aqui é uma “autobiografia ficcional” ou “ficção autobiográfica”. Termos que para mim configuram-se como sinônimos.

O segundo capítulo denominei “O gênero confessional na obra *A Confissão de Lúcio*”. Nele, trabalho a ideia de *Confissão e Escrita de Si* para poder chegar ao que é, e não é ao mesmo tempo; uma confissão na Obra. O fechamento do segundo capítulo abarca a fragmentação do *eu* e como a escrita do texto se caracteriza a partir da ambiguidade.

Partindo do pensamento de Michel Foucault sobre a confissão, passo pela ideia de confessar-se sob o viés psicanalítico até chegar ao diálogo do filosófico com o literário por meio da escrita de si. Entendo que há uma confissão ao mesmo tempo em que não se trata do sentido religioso do conceito. Esta confissão *sui generis* marca a narrativa de Lúcio de forma ambígua e fragmentada, constituindo-se enquanto totalidade do texto em toda a obra.

O capítulo terceiro, chamado de “Psicanálise e Literatura: Aquele que não sabe o que diz disse antes que todos.” trabalha o diálogo possível entre o conhecimento psicanalítico e a arte literária. Partindo do pensamento freudiano, cheguei a Lacan e sua abordagem desta relação de fronteira, para desenvolver o conceito de Inconsciente como discurso do Outro, assim como a ideia de que a personagem Lúcio, é construída enquanto um *eu* que só se constitui no contato com as outras duas personagens principais: Ricardo e Marta.

Denomino a isto um “balé intersubjetivo” para pensar a questão da identidade/alteridade e termino por defender que a confissão está em outro lugar, não no que aparenta ser. Defendo que houve um crime, mas um crime de outra ordem, não o da esfera legal, mas algo que implica diretamente ao protagonista e por isso ele paga sua pena resignado por dez anos.

A conclusão deste trabalho propõe que Lúcio é uma personagem que se depara com a questão da criação artística. Confessa o que não cometeu e, pela via de sua negação, consegue criar. Isto lhe deixou muito perto de seu saber sobre si mesmo e sua arte. Porém, a criação foi uma verdade impossível de sustentar completamente. Lúcio ficou no “quase” de si mesmo, daí seu crime.

## 1. A obra

[...] uma confissão labiríntica – tão densa, elíptica e misteriosa que excede o simples “eu” civil de Lúcio Vaz.

Pedro Eiras

*A confissão de Lúcio* possui oito capítulos sem títulos. Tem seu início de trás para frente, pois o narrador-protagonista começa relatando que passados dez anos, está apresentando sua carta confissão sobre o ocorrido que resultou em sua condenação injusta e igual período preso. Introduce então o tom de mistério que passará a guiar toda a narrativa. Mariane Sobreira (1994, p.47) escreve resumidamente sobre o cerne do romance:

A confissão de Lúcio é a narrativa em primeira pessoa de um indivíduo que, envolvido num triângulo amoroso, conta a história de sua tragédia pessoal, quando foi acusado de um crime que, segundo ele mesmo, não cometeu, mas pelo qual foi condenado à prisão por dez anos.

Lúcio, o narrador-protagonista, começa relatando que em 1895 vivia em Paris, oriundo de Lisboa, estudando Direito sem maiores motivações e envolvido com arte, escrevendo peças teatrais e romances que não conseguia terminar, menos ainda publicar. Mantinha amizade com Gervásio Vila Nova, também da seara das artes, e é a partir de Gervásio que Lúcio conhecerá Ricardo de Loureiro que lhe foi apresentado como “o poeta das brasas”, artista que também não consegue concretizar sua obra.

A partir disto, a narrativa mostra ao leitor como vai se desenvolvendo a relação de amizade de Lúcio com Ricardo e o quanto esta relação ganha proporções diferenciadas para ambos até que a relação anterior com Gervásio tenha simplesmente desaparecido da narrativa.

Decorrido um mês, eu e Ricardo éramos não só dois companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros, entre os quais não havia mal-entendidos, nem quase já segredos. O meu convívio com Gervásio Vila Nova cessara por completo. (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.47)

Lúcio segue a narrativa descrevendo suas sensações com relação a esta amizade com Ricardo, assim como os episódios vivenciados pelos amigos, como a festa na casa da personagem americana e os encontros com outras personagens do meio artístico parisiense, caso do frequentemente citado dramaturgo Luís de Monforte. Ao mesmo tempo, o texto vai mostrando

também Ricardo, que aos poucos ganha falas e importância semelhantes as do protagonista. No entanto, mesmo as falas de Ricardo são sempre apresentadas a partir das “memórias” de Lúcio. É Lúcio quem nos conta. Assim, tanto Lúcio quanto Ricardo aparecem no texto como questionadores de si mesmos, de seus comportamentos, suas personalidades e de sua sexualidade.

Passados dois anos, em 1897, após um período em que não tiveram contato, Lúcio e Ricardo se encontram em Lisboa e Lúcio narra que descobre Ricardo casado com uma mulher de nome Marta. Logo, a trama se desenrola com Lúcio a descrever sua relação com o casal e toda uma gama de questionamentos sobre a existência de Marta e os sentimentos erotizados que tem por ela, assim como o que sente a respeito de Ricardo, como que incomodado por não perceber no amigo qualquer movimento de reprovação ou desconfiança sobre a relação que já mantém com Marta. O texto caminha daí em um crescente sobre as angústias do protagonista, seu envolvimento sexual com Marta e culmina com a fatídica cena do suposto assassinato que resultou na sua condenação.

Na descrição da cena, Lúcio nos coloca diante de sua angústia ao perceber que o que começara descrevendo a respeito do comportamento de Ricardo, ou seja, Ricardo sacando de um revólver e atirando em Marta, de repente o assombra com a percepção de que quem jaz morto ao chão é o próprio Ricardo e que o revólver está aos seus pés. Marta, misteriosa como em toda a narrativa, simplesmente desaparece.

O capítulo VIII apresenta Lúcio anunciando que pouco resta a dizer e que poderia estar terminando sua “confissão”. A obra volta ao início, quando já se passaram os dez anos e o protagonista nos deixa com suas impressões de como vivenciou os anos de cadeia e o dia em que as portas do cárcere se abriram para ele.

De acordo com Leogedário de Azevedo Filho (1991, p.07), a obra é um romance tecnicamente caracterizado e estruturado a partir de um ponto de vista interno, ou seja, em função de um *eu* narrativo. Este *eu* narrativo transmite no romance uma série de questões e que, ao tempo em que mostra uma gama de opções, também deixa o leitor sem nenhuma resposta clara e específica.

Ao iniciar o percurso intenso da leitura da obra, imediatamente percebi o caráter fragmentado do texto (vide a subversão temporal cronológica da narrativa, que traz o fim no início), construído a partir dos silêncios, da ânsia provocada pelo inesperado contido nas cenas e por uma impossibilidade de fixação de sentido pleno, o que apresenta ao leitor aquilo que José Luiz Foureaux de Souza Júnior (2007, p.173) chamou de “linguagem plástica e maleável”.

Ainda nesta reflexão, ressalto a simultaneidade das leituras e a impossibilidade de restringir a interpretação a uma verdade única como característica do texto. Neste sentido “[...] não é um acidente do texto, mas o cerne da própria crise modernista da interpretação, a retirada do sentido presente a si próprio.” (SOUZA JÚNIOR, 2007, p. 157).

Chama a atenção no texto, os pontos obscuros e cheios de ambiguidade que favorecem múltiplas leituras. Tais análises podem girar em torno da relação tríade das personagens Lúcio com Ricardo e a personagem Marta, o que aponta para uma espécie de “balé intersubjetivo” entre as três personagens, mas que fala mais do próprio Lúcio por ser este o narrador.

Ao mesmo tempo, em meio aos aspectos decadentistas e simbolistas também presentes, a densa e misteriosa confissão do personagem principal possibilita pensar uma escrita que está em outro lugar que não exatamente no *Eu* de Lúcio. Como bem ressalta Souza Júnior (2007, p. 158), se o texto fala de si e de seu tempo, diz, simultaneamente, muito mais do que está dito.

### **1.1 Modernismo, eu e ficção**

*A Confissão de Lúcio* é um texto que faz parte de um momento histórico específico que conhecemos como *modernismo* em Portugal. Por *modernismo* compreendemos um movimento artístico e literário influenciado pelas descobertas científicas finisseculares e fortemente conectado a outros movimentos literários como o decadentismo e o simbolismo.

Para Rita de Cássia Moser Alcaraz, os elementos encontrados no romance *A confissão de Lúcio* são simbolistas e não modernistas. “No simbolismo de Válerly ou Mallarmé, o entendimento da palavra torna-se múltiplo, capaz de expressar novos significados pela substantivação de verbos e advérbios no poema” (ALCARAZ, 2009, p.195). Para Alcaraz é exatamente

isto o que encontramos na obra, ou seja, foi o simbolismo e o não o modernismo quem estabeleceu esta estética, logo, seria um erro denominar *A confissão de Lúcio* como modernista.

A relação entre o modernismo e o simbolismo pode ser percebida ao longo da obra *A confissão de Lúcio* pela preocupação maior com as palavras e as possíveis imagens que elas podem criar, assim como pela ideia de espaço fundado paralelamente ao espaço cotidiano. Tais características imprimem aos personagens da obra um mundo repleto de elementos enigmáticos.

Alcaraz (2009, p.197-198) ainda ressalta outros elementos simbolistas: a dissociação entre a realidade e o cotidiano, a necessidade de criação de um mundo singularizado, o aguçamento das sensações, percepções e sentimentos, características que remetem a ícones do simbolismo como Baudelaire e Rimbaud.

As características mais comuns do simbolismo como o movimento em direção ao interior e essência do homem, o uso de sinestésias, aliterações e a forte musicalidade dos versos, além das dicotomias alma e corpo, matéria e espírito, é perceptível ao longo da obra e dá também todo o caráter poético da narrativa.

Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, saber provocá-los. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos húmidos, em carícias repugnantes, viscosas. Ah! Mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia! ...Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados...Como eu me orgulharia de ser este artista!...(SÁ-CARNEIRO, 1973, p.28)

Já na relação entre as estéticas modernistas e decadentistas, a obra também apresenta várias características que a colocam, no entender de Maria Carolina Vazzoler Biscaia (2006, p.12), como um texto decadente. A autora conceitua o decadentismo como um estilo literário de visão pessimista da vida e de desamparo perante o mundo, com cenários urbanos e bizarros, repletos de luzes e reflexos. Um turbilhão de estímulos sensoriais que, de acordo com sua visão, são elementos também presentes no texto de Sá-Carneiro.

O surgimento da revista *Orpheu*, em 1915, foi o início da manifestação modernista portuguesa de forma efetiva e mais consolidada, sendo que o movimento modernista colocou em questão os processos de expressão tradicionais, que eram voltados para um público conservador. Como aponta Cleonice Berardinelli (1974, p.06), este conservadorismo fez com que o público em geral não aceitasse bem a revista *Orpheu* e que denunciassem os escritores modernos como uma espécie de “loucos”.

A geração de *Orpheu*, em que Mário de Sá-carneiro figura como um dos principais expoentes, de acordo com Berardinelli (1974, p.07), foi uma articulação Brasil-Portugal por Luis de Montalvor e Ronald de Carvalho, e tinha a pretensão de comunicar uma nova mensagem europeia. Estes autores estavam preocupados em valorizar a beleza exprimível pela poesia, a arte pela arte, a busca ansiosa pelo *Eu* e a fixação na agitação típica da idade moderna com a valorização do urbano e do progresso das cidades.

Berardinelli (1974, p.07-08) ressalta que, além das influências do simbolismo de Verlaine, Mallarmé e Camilo Pessanha, os poetas de *Orpheu* tinham forte influência do futurismo de Marinetti, Picasso e Walt Whitman e antecipavam, de certa forma, o super-realismo de André Breton, além do já citado decadentismo.

A autora escreve que “No *Orpheu*, poderiam publicar as suas peças de escândalos: poesias sem metro, celebrando roldanas e polias, ou revelando as profundezas do subconsciente, sem passar pelo crivo da razão” (BERARDINELLI, 1974, p.08). A liberdade assumida por *Orpheu* fazia com que a rejeição frequentemente percebida por grande parte da sociedade fosse marcante contra os poetas.

E o quê queriam exatamente os poetas de *Orpheu*? Segundo Bartosová (2008, p. 09), “O objetivo dos modernistas era provocar, criar escândalos e manifestar contra a literatura ‘oficial e acadêmica’. Desejavam criar a literatura ‘moderna’ que aceitaria todos os *ismos*, oferecendo assim uma *nova atitude estética*”. A proposta mantida desde o primeiro número fez com que a primeira edição da revista fosse voltada para uma tradição mais próxima dos mestres simbolistas, enquanto que no *Orpheu nº 2*, a predominância é de um texto vanguardista.

Para José Seabra (2003, p. 422), o alcance histórico-literário da geração de *Orpheu* foi por demais abrangente, um “ecletismo direcionado” das revistas e das iniciativas crítico-editoriais do movimento e seus mentores. Por *Orpheu* entendia-se tanto a revista com aquele nome, como os que estiveram ligados a ela, ainda que como simples espectadores próximos e amigos, e sem que nela influíssem ou colaborassem; outras vezes ainda, aos que de fato colaboraram no *Orpheu*, e aí destacam-se principalmente Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

A revista *Orpheu* nunca teve seu terceiro número publicado e a morte de Mário de Sá-Carneiro contribuiu para o fim deste “primeiro modernismo”. As revistas *Centauro* e *Exílio* que surgem após este período já não possuíam o mesmo caráter contestador e radical como a revista *Orpheu*. Somente com a revista *Portugal Futurista* é que houve algum resgate das principais características vanguardistas.

Analisando a questão da ficção, *A confissão de Lúcio* é uma obra representativa da transição entre o romance do século XIX e a estrutura do romance que marcou o século XX. Nesta transição finissecular, para além da verossimilhança, a negação da realidade externa ganha força e esta negação passa a ser aceita como forma de “verdade”. A estrutura do romance, calcada em enredos tradicionais, tempo cronológico, espaço cotidiano e personagens comuns, passava por significativas transformações.

De acordo com Rafael Santana Gomes (2010, p. 46), no romance do século XIX imperou a representação de um longo processo histórico caracterizado pelas revoluções, francesa, industrial, pelas independências e pelo Iluminismo. Tal cenário concedeu à burguesia as rédeas do poder. Já no romance do século XX, o que temos é uma ética e uma estética antiburguesa em que prevalece “A negação da realidade sensível, ao rejeitar, de todos os modos possíveis, a instância da realidade, ou, em outras palavras, o próprio estatuto da verdade”. (GOMES, 2010, p. 47).

O ser humano inicia o percurso de questionamento de si e logo cria novas maneiras de fundar o real e as verdades. Para Jacob dos Santos Biziak e Marcia Valéria Zamboni Gobbi (2013, p.06), o romance passou a ser uma das formas de se lidar com o vazio humano que denominamos “angústia”. O preenchimento da angústia por meio da escrita.

O romance contemporâneo abriu-se e está aberto ao sentimento de angústia não somente como tema: a própria criação literária nasce daí. A estrutura dos romances registra a presença deste estranho tão familiar: os narradores sempre provisórios, mutantes, surpreendentes; o questionamento dos fatos antes tidos como verdades absolutas; a rarefação do enredo ao ponto de quase ou mesmo desaparecer.

A presença da estranheza familiar que a angústia gera foi aos poucos sendo aceita pelo público, muito provavelmente porque o público se reconhece nos textos e começa uma busca intensa por criar um sentido para um texto que parece não fazer nenhuma questão de querer ter sentido. Mas aqui podemos nos remeter a Anatol Rosenfeld (2014, p. 21): “Não se produzirá, na verdadeira ficção, a decepção da mentira ou da fraude”. E porque se trata do terreno do aparente, é com isso que se quer caminhar na proposta do texto de romance.

Em *A Confissão de Lúcio* a história ficcional é tão concisa que nos leva a quase comprar a ideia de realidade proposta. Nisto fica evidente o domínio da técnica de ficção do autor e o uso hábil que este faz dos detalhes ao longo da narrativa. O sonho ficcional do autor é uma espécie de artifício literário, o que demonstra seu amplo domínio da escrita.

O romance enquanto gênero literário produz outra abordagem literária que não aquela imbuída apenas do sentido épico, e passa a ser entendido como um gênero que se alimenta de outros que existiam anteriormente a ele. Assim, como apontam Biziak e Gobbi (2013, p. 07), o dramático, o lírico e o épico estarão presentes também no texto romanesco.

Aqui podemos perceber que, quando da entrada do lirismo no texto romântico, este irá destituir cada vez mais a objetividade épica em prol da busca desta poética que veremos cada vez mais presente nos textos de romance. É a lírica que acaba por exigir a permanência de conteúdos subjetivos opondo-se a ações externas ao indivíduo.

Conforme Lígia Chiappini Moraes Leite (2005, p. 10), em relação ao sujeito na obra, “[...] o que se expõe é seu extravasar; é ele que se expressa diretamente, e musicalmente, pela palavra que profere”. Em *A Confissão de Lúcio*, o lirismo existente na narração do sujeito-protagonista é evidente.

O romance vai funcionar não apenas como fruto deste contexto, mas também como lugar de acolhimento do novo homem, tornando-se uma espécie

de epopeia desta modernidade. Neste sentido, Ference Fehér (2005, p.31) salienta que

O período da epopeia é caracterizado por sua segurança, quando vida e essência eram noções idênticas, do mesmo modo, o universo épico é homogêneo, as relações e os produtos do homem são tão substanciais quanto sua personalidade; a forma do romance, ao contrário, é a expressão de um isolamento transcendental, o romance é a epopeia de uma época para a qual a totalidade (e, corolariamente a homogeneidade reinante no mundo, a substancialidade humana, a relação substancial entre o homem e seus produtos) não passa de problema e aspiração.

O romance é então uma expressão do homem e as estruturas de sua época, e como tal, acaba também por ter que lidar com as incompletudes do homem moderno. A problemática envolvida no romance nos leva à necessidade de pensar sobre a narração e a ponte para a ficção, pois se narrar é uma ação muito antiga, a reflexão a respeito destes atos de narrar também se constitui como prática antiga na história da humanidade. De acordo com Leite (2005, p.8), “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas”.

Este nascimento conjunto entre narração e ficção está representado no romance, que vai permitir um narrador íntimo, sem distância do conteúdo narrado, ao contrário do que foi caracterizado na epopeia. Alias, a questão da relação entre ficção e realidade levará ao conceito de verossimilhança. Leite (2005, p. 12) especifica que foi Aristóteles quem chamou a atenção para a distinção entre a verdade e o que é verossímil. Na verossimilhança não se trata de uma realidade verdadeira e sim daquela que “parece” ser verdadeira, uma estratégia comum também nos textos modernos.

Na verossimilhança utilizada em *A Confissão de Lúcio*, chama atenção o quanto o autor se serve de um ambiente familiar e de situações comuns para, aos poucos, ir configurando todo um contexto que subverte a realidade de tal modo que vai ficando evidente que o que parece ser verdadeiro, apenas parece. E é o narrador quem vai, a partir das demonstrações de suas inquietações e estranhezas, deixando margem para as novas percepções do leitor.

Na ficção a intenção é de referência apenas indireta à realidade. Neste sentido, Rosenfeld (2014, p.17) entende que

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos intencionais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto.

É a personagem que acaba por tornar patente a ficção. Por meio das personagens, o leitor irá contemplar e simultaneamente vivenciar as várias possibilidades que raramente a vida real permite gozar. Na ficção, tal gozo parece ir além de mera contemplação. Nas palavras de Rosenfeld (2014, p.48),

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: um lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Este lugar privilegiado que defende Rosenfeld, permite dizer que o romance possui uma relação entre o humano real e o humano fictício e quem manifesta isto concretamente é a própria personagem. A ficção necessita de uma afinidade ao mesmo tempo em que precisa manter uma diferença entre o ser humano real e o ser humano fictício, em um processo constante de continuidade e descontinuidade.

Para Umberto Eco (1994, p.127), a definição de ficção pode ser similar à realidade externa. Acredita este autor que na ficção, as referências precisas do mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de estabelecer junções dos elementos ficcionais com a realidade, o leitor “[...] já não sabe muito bem onde está.” (ECO, 1994, p.131).

Esta indefinição está presente na leitura de “A confissão de Lúcio”, com o leitor se perguntando do que se trata afinal ao longo da trama e podendo estabelecer os questionamentos sobre ser ou não uma narrativa que diz não apenas das personagens, mas também do próprio Sá-Carneiro; Confusão entre mundo ficcional e mundo real.

E é essa transição entre o que é real e o que é fictício, tão caro em *A confissão*, que aponta o papel fundamental do *eu* na poética do texto. Segundo Rafael Campos Quevedo (2007, p.164), “[...] este não é um “eu” apaziguado, ao contrário, o seu modo de ser é o conflito”. É esse conflito que confere à obra o estado de indeterminação entre os aspectos da realidade subjetiva e objetiva.

O destaque dado ao *Eu* não deve dirimir as especificidades de cada espécie discursiva. Diana Klinger (2012, p.34-42) nos faz atentar para a diferenciação entre ficção e autobiografia. Elas se diferenciam pelo papel dado ao *eu*. Na ficção, o *eu* funciona como um suporte da invenção, enquanto na autobiografia é a fonte de experiência a transmitir. A diferenciação remete ao estudado por Lejeune (2008) e sua teoria do pacto autobiográfico.

A partir do próprio texto não existem elementos visíveis para fazer a diferenciação entre a autobiografia e a autobiografia ficcional (ou ficção autobiográfica), pois as estruturas empregadas em um podem estar presentes no outro. Lejeune (2008, p.104-109) observa que devemos levar em consideração não apenas o texto, mas o paratexto, ou seja, se ocorre uma identificação entre autor, narrador e protagonista.

Se não houver tal identificação, evidenciando uma autobiografia ficcional, o leitor inicia, talvez de forma inconsciente, um processo em que tenta verificar semelhanças entre autor e protagonista. Caso contrário, quando se confirma a identificação e, portanto, uma autobiografia, o leitor buscará diferenças entre o autor e o protagonista. Este é o pacto autobiográfico proposto por Lejeune.

A compreensão da obra aqui estudada como sendo uma autobiografia ficcional reside inicialmente na diferença básica já citada entre o que é uma autobiografia e o que é uma ficção. Acabo por utilizar os termos “autobiografia ficcional” e “ficção autobiográfica” como sinônimos, contudo, estou ciente da complexidade que envolve as terminologias e, com elas, outro termo, o de “autoficção”, também pode ser problematizado.

Klinger (2012, p.22) ressalta que o termo “autoficção” foi criado por Serge Doubrovsky, nos anos 1970, como uma forma de escrever autobiografias de maneira ficcional. Todavia, tal conceituação ainda carece de uma definição consensual.

Para esta autora “[...] a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita.” De toda forma, Klinger (p.23) entende que a autoficção é uma forma de escrita de si que, juntamente com o conceito de “performance”, desnaturaliza o sujeito e representa os problemas epistemológicos e estéticos da contemporaneidade.

Klinger (2008, p.13-24) entende que a escrita de si é um sintoma da época atual que reflete a sociedade marcada por uma exaltação exagerada do sujeito por meios midiáticos. A autoficção como uma narrativa tipicamente contemporânea permite o uso da ideia de performance para pensar uma diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. A partir dela o autor é considerado um sujeito performático, que representa um papel inclusive na sua própria vida real.

O que interessa de autobiográfico em um texto de autoficção não é a adequação a uma verdade dos fatos, mas a criação que o autor possibilita a partir destes dados de realidade. A autoficção, na ideia de Klinger (2008, p.24-25), considera que o sujeito não é um “ser” pleno e que a figura do autor é resultado da construção que opera tanto dentro da ficção quanto na vida real. O texto autobiográfico é, assim, uma dramatização de si no sentido de uma relação direta entre literatura e artes cênicas.

A autoficção, na escrita de Jacques Lecarme (2014, p.68), é

[...] inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trate de um romance.

Nesta perspectiva, em que temos uma relação clara e direta entre autor, narrador e herói, nós vemos na similitude entre este conceito de autoficção e o de autobiografia proposto por Lejeune (2008). Todavia, o próprio Lecarme ao longo de seu texto, mostra também um conceito de autoficção que questiona as verdades possíveis contidas em um discurso autobiográfico puro e que parece estar situado em um espaço, ora intermediário entre o romance e a confissão, ora indeterminado, não fazendo parte nem de um espaço, nem do outro.

A falta de consenso leva à existência de outras conceituações e terminologias que, à primeira vista, enganam quanto à sua compreensão.

Phillipe Gasparini (2004, p.180) entende que a autoficção, apesar de baseada na homonímia entre autor, narrador e herói, tem sua trama desenvolvida em situações imaginárias. Para este autor, a autoficção é um tipo particular de romance.

Vicente Colonna (2014, p.44) cunha o termo “Autoficção biográfica”, em que

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso.

Para Colonna, esta categoria da autoficção é a mais difundida e mais controversa, pois coloca o leitor e os críticos na beira da confusão com a tradição autobiográfica. Sua tese coloca o termo autoficção em um sentido mais amplo do que o originalmente criado por Doubrovsky, o que faz com que Noronha (2014, p.09) escreva que esta amplitude abrange “[...] tanto o ficcional (a forma literária), quanto o fictício (a invenção mesma do conteúdo)”. Percebo, nesta definição, uma aproximação com o que denomino aqui de autobiografia ficcional. “Autoficção biográfica” “Ficção autobiográfica” seriam assim, sinônimos da denominação “Autobiografia ficcional”.

Anna Faedrich Martins (2014, p.23-25) faz uma importante diferenciação entre autobiografia e autoficção. Trabalhando o conceito por aquilo que ele não é, escreve que a autoficção não é apenas uma mera recapitulação da história de vida do autor, pois o texto deve ser lido como um romance, inclusive guardando as características de jogo e de confusão junto ao leitor.

Martins (2014, p.24) acredita que a autoficção estará aos poucos consolidando seu lugar enquanto novo gênero.

O termo autoficção dará conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades.

Com esta abordagem de Martins, o conceito de autoficção parece transitar de forma clara enquanto espécie de contraponto ao gênero

autobiográfico. A autora escreve que o movimento da autobiografia parte da vida para o texto, enquanto a ficção parte do texto para a vida.

Ainda na esteira do que não é autoficção, Martins (2014, p.25-26) ressalta que o autor não escreve sobre sua vida de forma cronológica quando faz autoficção. Também não é necessariamente uma narrativa que se caracteriza pela prosa. Na autoficção a mistura dos gêneros, o hibridismo, o experimento e a modificação da forma estão presentes.

A ideia de Martins sobre o que não é autoficção nos leva de encontro a pensar *A confissão de Lúcio* como uma obra que pode muito bem ser representativa do novo gênero. Assim, autobiografia ficcional seria outro nome para autoficção. Contudo, a falta de consenso ou clareza conceitual irá aparecer no próprio texto de Martins, quando a autora cita Ana Leticia Leal, que define autoficção como “[...] toda escrita de si que invente sobre o eu biográfico” (LEAL apud MARTINS, 2014, p.31).

Se me debruço sobre o conceito de Leal, citada por Martins, e a proposta de Klinger a respeito da performance da figura do autor, poderei entender que Sá-Carneiro faz um texto de autoficção porque inventa por sobre seu eu biográfico quando cria Lúcio e toda a trama. Os dados que sugerem uma relação direta entre autor, narrador e protagonista, que são a informação de que Lúcio estudou Direito em Paris e é escritor, tal como Sá-Carneiro, são evidentes e configuram-se indicativos para que se trate de um *eu* biográfico presente na obra.

Todavia, não igualo os termos “autobiografia ficcional” e “autoficção” porque não estou pensando, neste trabalho, o autor enquanto a pessoa de Sá-Carneiro, tampouco a ideia de figura do autor como Klinger elabora. *A confissão de Lúcio* é uma ficção, composta por um enredo que se transmite enquanto autobiográfico porque trata do fluxo de consciência da personagem principal.

Seguindo a direção de Lejeune (2008), entendo que a obra não é uma autoficção porque não existe relação direta nominal entre autor e protagonista. Ademais, me permito estar na posição de saber o quanto ainda há de indefinido no debate entre autoficção e autobiografia ficcional, merecendo um estudo específico em outro momento.

## 1.2 A narrativa

No terreno ficcional, *A confissão de Lúcio* é um retrato conciso da narrativa introspectiva comum no estilo de escritores na virada do século XIX para o século XX. Sendo uma obra em que o narrador é também o personagem protagonista, penso em Gerard Genette (1976, p. 14-16), que denominou a isto uma narrativa autodiegética, onde o narrador é protagonista do mundo diegético.

Genette (1976, p.24) trabalha com a análise do discurso narrativo entendendo que esta abordagem implica no estudo das relações entre este discurso e os acontecimentos relatados, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso e suas relações diversas de oposição, encadeamento e repetição por um lado e, por outro, este mesmo discurso e o ato que o produz, real ou de maneira fictícia.

Enfatizando a questão do tempo na análise do discurso literário, Genette (1976, p.66) escreve que as narrativas em primeira pessoa possuem um caráter retrospectivo que autoriza o narrador a alusões ao futuro ao mesmo tempo em que se refere ao tempo presente. Esta característica de retrospecção temporal, na obra, aparece em meio aos momentos em que Lúcio questiona a lógica formal de si mesmo e do quê vivencia.

A falta de lógica, entretanto, não afeta o tempo cronológico no texto. O existir de datas e detalhes de momentos e lembranças de Lúcio, apesar das imprecisões e incertezas que vão delineando a narrativa, permanece intacto: “Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris.” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.21). “Correram meses, seguindo sempre entre nós o mesmo afecto.” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 64), “Eram sete e meia. Havíamos subido todos os Campos Elíseos”. (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 70), ou ainda: “Após dez meses, nos fins de 1896, embora o seu grande amor por Paris, Ricardo resolveu regressar a Portugal” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 74).

Já Pouillon (1974, p 54) denomina focalização autodiegética a esta posição narrativa em que o narrador está no centro, mas em uma espécie de igualdade de condições com os demais personagens. A partir do que plantea Pouillon, entendo que o narrador-protagonista de *A Confissão de Lúcio* se encaixa na denominação “narrador de *visão com*”, em que o predomínio do monólogo interior e do fluxo de consciência são características marcantes do

texto. Na *visão com*, o narrador está limitado ao saber que a personagem tem sobre si mesma e dos acontecimentos; o narrador assume uma posição de ignorância quanto ao contexto maior e às demais personagens.

Como escreve Pouillon (1974, p.54),

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos.

Importante frisar que a personagem é central por que: “[...] é sempre a partir dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados” (POUILLON, 1974, p.54). É assim um tipo de *Escrita de Si* na qual a narração é atrelada à dimensão ficcional da narrativa.

Ao mesmo tempo, a impossibilidade que também marca constantemente a narrativa de Lúcio, permite a ideia de um narrador “de *visão de fora*”, pois também vemos o narrador protagonista muitas vezes tendo que se limitar a apenas descrever o que lhe acontecia sem poder produzir nenhuma modificação dos eventos narrados.

Neste sentido, tanto a *visão de fora* quanto a *visão com*, seriam formas de expressão da angústia e desconfiança do sujeito moderno. Este teria encontrado nestas formas de narração, uma capacidade de assimilar o mundo fragmentado e ausente de clareza, o que acontece na obra *A Confissão de Lúcio*.

Friedman (2002, p.176) também elabora sua teoria a respeito do narrador-protagonista, caso específico de *A confissão de Lúcio*. A diferença fundamental reside em que o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior na trama, possuindo variedades de fontes de informação maiores que o protagonista. Este, como Lúcio, encontra-se no centro fixo da trama e quase que inteiramente limitado aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.

Friedman (2002, p.177) ressalta que o narrador protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto, muito da forma que se encontra no narrador-testemunha, fazendo com que haja confusões sobre seus lugares na trama narrativa. Na obra, entendo que a personagem principal é tanto um

narrador protagonista quanto é um narrador- testemunha, em uma espécie de junção dos conceitos.

Lúcio é o protagonista quando narra a sua própria confissão; “[...] devo confessar, após os acontecimentos em que me vira envolvido nessa época, ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente.” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.18) e descreve sua angústia diante dos seus sentimentos e incertezas; “[...] entretanto, a minha ideia fixa vovera-se num perfeito martírio, e assim – quer junto de Marta, quer junto do poeta – eu tentei por mais de uma vez ainda suscitar alguma luz. Mas sempre embalde”(SÁ-CARNEIRO, 1973, p.85).

Em *A confissão de Lúcio* o narrador se desdobra em um papel duplo, sendo ao mesmo tempo eu-narrador e eu-narrado, acabando por desenvolver uma espécie de subjetividade replicada em um jogo especular de duplo eu. Neste sentido, o plano da narrativa comporta também o que Lucien Dallenbach (1991) denomina *Mise en abyme*.

Trabalhando a partir das ideias de André Gide, Dallenbach (1991, p.16) desenvolve o conceito de *mise en abyme* na literatura enquanto textos que guardem em seu interior uma espécie de réplica de si mesmo e define que o conceito pode ser representado por fragmentos de um texto que contenham relações de similitude com a obra que o contém.

De acordo com Claudia Amigo Pino (2004, p.160), a *mise en abyme* proposta por Dallenbach corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro de outra. Ao ler um relato construído dentro de outro, o leitor seria levado a pensar que o primeiro relato também é uma construção, o que pode fazer com que haja a dificuldade em diferenciar o exterior e o interior de cada relato.

A ideia de um relato dentro de outro relato é denominada por Dallenbach (1991, p.35) de “reflexo ou reduplicação simples”, o que permite criar uma relação de equivalência do texto em *mise en abyme* com o espelhamento ou duplicação interna, possibilitando pensar a dinâmica do duplo entre as personagens. Daí o autor nomear este tipo de narrativa como um “relato especular” (DALLENBACH, 1991, p.48).

Um exemplo de um relato dentro de outro em “A confissão de Lúcio” ocorre quando Lúcio narra que a personagem Gervásio lhe conta a respeito de um episódio de sua infância.

[...] na noite em que nos encontramos em Paris, logo me narrara, em confiança, uma história tétrica: o seu rapto por uma companhia de pelotiqueiros, quando tinha dois anos e os pais o haviam mandado, barbaramente, para uma ama da serra da Estrela, mulher de um oleiro, do qual, sem dúvida, ele herdara a tendência para a escultura (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.27).

A relação de Lúcio com Gervásio adquire caráter de espelhamento na medida em que esta personagem é de grande importância para o protagonista, que nas primeiras páginas da narrativa praticamente resume sua existência a conviver com o amigo escultor; “[...] o companheiro de todas as horas” (SÁ-CARNEIRO, p.21), em um misto de admiração, identificação e crítica: “A uma criatura como aquela não se podia ter afeto [...] o destino de Gervásio Vila-Nova foi o mais belo; e ele um grande, um genial artista.” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.23).

Gervásio desaparece gradativamente da narrativa depois que surge Ricardo de Loureiro, que passa a ser a figura com quem Lúcio reestabelece uma forte ligação afetiva e é quem também oferece uma narrativa dentro da outra, em novo exemplo de *mise en abyme* no texto, quando conta a Lúcio sobre um encontro que tivera em Paris.

Uma tarde abril, há três anos, caminhava nos grandes bulevares solitário como sempre. De súbito, uma gargalhada soou perto de mim... Tocaram-me no ombro... Não dei atenção... Mas logo a seguir me puxaram por um braço, garotamente, com o cabo de uma sombrinha... Voltei-me... Eram duas raparigas... duas raparigas gentis, risonhas (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.67).

É a partir deste outro relato que Ricardo começa a anunciar seu descontentamento com seu próprio corpo, antecipando seu ideal de transfiguração, marcante no restante das cenas entre as duas personagens. O discurso intenso e sedutor de Ricardo faz Lúcio também admirá-lo e se identificar com ele como já havia feito em relação a Gervásio. Temos aqui também uma relação especular.

Para José Luiz Foureaux de Souza Júnior (2011, p.54), o *mise en abyme* de *A confissão de Lúcio* pode ser percebido inclusive nas histórias não contadas que configuram vários momentos do texto. Dentre estes momentos estão a história sobre a vida anterior de Marta e a que diz respeito a seu

casamento com Ricardo que se sugerem por vários momentos nas dúvidas de Lúcio, todavia não chegam a ser narradas.

Uma possibilidade de pensar a obra por “camadas” está na questão de que tanto Lúcio quanto Ricardo são escritores e estão na tentativa de terminar sua produção artística. Escrevem livros que inicialmente não conseguem terminar ou não o satisfaziam e fazem alusão a isto e à própria literatura ao longo da narrativa, quando Lúcio, por exemplo, descobre que Ricardo publicou enfim seu livro de poesias: “[...] E diante de meus olhos, em letras de brasa, o nome de Ricardo de Loureiro fulgurou...Era com efeito a tradução francesa de *Diadema...*” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.141).

Outro momento é quando Lúcio finalmente entrega ao empresário Santa Cruz de Vilalva, seu roteiro para teatro terminado: “[...] à noite, como se combinara, li meu drama. [...] Entreguei-lhe meu manuscrito...” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.146). Evidencia-se que a trama trata também de literatura em seu enredo e das ambivalências a respeito do processo criativo em Lúcio e Ricardo.

No romance há uma espécie de voz contradizendo o enunciado do narrador e desvelando uma retórica enganadora com o caráter instável e reversível das alegações. Souza Júnior (2011, p.54) escreve que a obra apresenta um narrador com consciência de ser também um primeiro leitor que descreve, comenta e faz digressões acerca de suas dúvidas.

O autor faz uso do elemento psicológico da introspecção<sup>1</sup> para fazer funcionar a dinâmica da narrativa em função do *eu*. É na introspecção, enquanto processo de formação de crenças e questionamento de si, que Lúcio expressa um movimento de autoconhecimento, mesmo que este autoconhecimento seja expresso em dúvidas constantes.

A questão da introspecção se relaciona com uma autoconsciência do narrador e é, por exemplo, uma das aproximações existente com os romances policiais e suas incursões psicológicas, em que pese a constatação de que a gama de indefinições que marcam a obra a impeçam de ser colocada neste gênero.

---

<sup>1</sup> Introspecção aqui deve ser entendida no sentido de uma análise reflexiva que alguém faz sobre si mesmo e não exatamente em termos científicos, como no sentido do “Método introspectivo” desenvolvido por Wundt e seus seguidores no terreno da Psicologia Associacionista.

Na obra analisada, a introspecção presente não alcança o auge de um processo racional de autoconhecimento, uma vez que o oceano de dúvidas que o protagonista vai criando ao leitor não se encerra ao final da narrativa, prevalecendo a falta de respostas para uma série de questionamentos lançados. Neste sentido, *A confissão de Lúcio*, pelo seu caráter de literatura intimista e confessional, permite mais uma leitura psicanalítica por meio da noção de inconsciente do que uma compreensão assegurada somente no campo do racional.

Enquanto ficção, a obra possui caráter intimista, o que acaba por ser definido enquanto ficção de fluxo de consciência. Benedito Nunes (1995, p.57) conceitua a escrita do fluxo de consciência como a interpretação de ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e indefinido da experiência subjetiva interna da personagem. A partir daí, as situações externas e objetivas serão ordenadas.

A partir de seu lugar enquanto literatura intimista, a obra permite também sua compreensão por meio de uma técnica literária específica da ficção: o monólogo interior direto. Nunes (1995, p.64-65) aponta que o monólogo interior é a manifestação dos processos psíquicos da personagem, sintonizando a palavra ao pensamento fluente e espontâneo. O encadeamento pode ser intelectual e lógico, tanto quanto pode se apresentar de forma afetiva e ilógica, como por exemplo, segundo Nunes, o que faz James Joyce em *Ulisses*, com sua associação de ideias em ritmo contínuo.

Robert Humphrey (1976, p.21) escreveu que o monólogo interior é

[...] a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada.

Lúcio reflete sobre si e oscila neste refletir. Solta suas exclamações perplexas em um contínuo questionamento que marca toda sua dinâmica psicológica, sua obsessão pela personagem Marta e suas dúvidas. “A minha obsessão seria uma realidade, existira realmente no meu espírito; *ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?*” (p.86).

O monólogo interior direto é um tipo específico de técnica ficcional presente em textos com fluxo de consciência. De acordo com Humphrey (1976, p.21-25), representa a consciência em uma fase incompleta, antes que os conteúdos psíquicos sejam articulados em palavras, e o que o caracteriza pontualmente é a ideia de que não há interferência do autor na sua apresentação textual.

Roland Bournneuf e Réal Ouellet (1976, p.250) escrevem sobre o monólogo interior de forma similar a Humphrey e sua conceituação do monólogo interior direto. Para estes autores, o monólogo interior busca ir mais além na expressão das profundezas do ser e das formas como o real pode ser representado pela consciência da personagem. Citando Edouard Dujardin, apresentam uma conceituação de monólogo interior sem a utilização do termo “direto”.

O monólogo interior é [...] o discurso sem auditor e não pronunciado, através do qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anteriormente a qualquer organização lógica, isto é, no seu estado nascente, por meio de frases directas reduzidas ao mínimo de sintaxe, de forma a dar a impressão de “acabado de ocorrer” (DUJARDIN, 1931 apud BOURNNEUF e OUELLET, 1976, p.251).

A personagem não estará se dirigindo a ninguém na cena ficcional, tampouco ao leitor e a linguagem do autor se funde com a linguagem da personagem, fazendo com que o leitor usual não se dê conta de sua presença, vez que não interfere, ou no mínimo, quase nada interfere. Com influência psicanalítica, busca revelar níveis de vida mental inexplorados ou inacessíveis por outros meios e mostra como uma consciência percebe o mundo (BOURNNEUF e OUELLET, 1976, p.256).

Em *A confissão de Lúcio* há cenas de monólogo interior direto, porém não a obra toda. Um dos vários momentos na narrativa em que a personagem-protagonista se expressa em termos unicamente de seus pensamentos aparece a seguir, quando Lúcio divaga a respeito de seu ciúme em relação à Marta: “Ora encontrar essa pequena galante de mãos dadas com tamanho imbecil – fora o mesmo do que a ver tombar morta a meus pés. Ela não deixara de ser um amor – é claro – mas eu é que nunca mais a poderia sequer aproximar” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.127).

O papel desempenhado pelo autor do conto neste trecho é mínimo. Autor e personagem são basicamente a mesma coisa em uma escrita que, seguindo o que propõe Humphrey (1976, p.24), está na primeira pessoa; o tempo aparece de forma indecisa e não havendo nenhum tipo de comentário ou instrução por parte do autor que direcione o leitor. Outro exemplo pode ser retirado deste outro fragmento:

[...] as horas não podem mais ter acção sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, neste momento culminante, raras são as criaturas que o vivem (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.18).

Em que pese se tratar de uma escrita de fluxo de consciência, há momentos em que não poderemos nomear a existência do monólogo interior direto; Primeiro, logo no início da narrativa, Lúcio se dirige ao leitor: “Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. [...] E àqueles que, lendo o que fica exposto, me perguntarem [...] a minha defesa era impossível.”(SÁ-CARNEIRO, 1973, p.17); e também quando nitidamente se refere a si mesmo como tendo uma loucura a partir de suas dúvidas sobre Marta:

[...] quem tiver me seguido deve, pelo menos, reconhecer a minha imparcialidade, a minha inteira franqueza. Com efeito, nesta simples exposição da minha inocência, não me poupo nunca a descrever as minhas ideias fixas, os meus aparentes desvairios (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.132).

Segundo, há outras personagens com a qual Lúcio dialoga em alguns trechos da obra: Ricardo, Gervásio e Warginsky, descaracterizando outro dos requisitos para o monólogo interior direto. Vejamos, por exemplo, este fragmento em que Lúcio e Gervásio, ainda no início da narrativa, conversam após terem ido a uma festa e conhecido uma mulher americana:

- Então Lúcio, que lhe pareceu a minha americana?  
 - Muito interessante.  
 - Sim? Mas você não deve gostar daquela gente. Eu compreendo bem. Você é uma natureza simples, e por isso...  
 - Ao contrário – protestava eu em idiotice – admiro muito essa gente. Acho-os interessantíssimos. E quanto à minha simplicidade... (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.30).

A consciência na narrativa remete invariavelmente ao eu-narrador e ao eu-narrado. De fato, podemos perceber que não há uma caracterização explícita destes “eus” em termos de suas personalidades. De acordo com

Sobreira (1994, p.69), o leitor poderá, valendo-se do que é narrado, construir a personalidade tanto do eu-narrador quanto das demais personagens.

É importante acentuar que a distinção entre o eu-narrador e o eu-narrado é feita, sobretudo, com a utilização do verbo no tempo presente associado aos advérbios de tempo, como, por exemplo, o advérbio “hoje”, marcando assim, a saída do eu-narrador da diegese propriamente dita, para tecer seus comentários.

A partir disto, a presença do eu-narrador no texto pode ser percebida sobressaindo-se na utilização que o autor faz de parênteses, hifens e travessões, assim como do uso de itálico que funciona como expressões de sua consciência do ato de escrever: “*Mas ponhamos termo aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E, para a clareza, vou-me lançando em mau caminho - parece-me*” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 19).

Quando se refere à necessidade de contar os fatos, o eu-narrador vai introduzir a reflexão sobre o ato criador, tomando a própria arte em geral, e a literatura em particular, como tema na narrativa. De acordo com Sobreira (1994, p. 71), Sá-Carneiro explorou um tema importante no começo do século XX: a arte como objeto de reflexão e a relação realidade/ficção.

No que se refere ao conteúdo da narrativa, fica evidente que a eficácia em prender a atenção do leitor não está exatamente na mistura de mistério e assassinato tais quais os contos comuns de suspense, mas sim, em um enredo às avessas do que ocorre nos romances policiais.

Na trama de Lúcio temos o assassino, porém, não sabemos realmente quem fora assassinado: Ricardo ou Marta. Tampouco sabemos se houve de fato um crime. Entendo que não existe um compromisso claro em desvendar o mistério em que as personagens estão envoltas na obra. Disto se percebe uma falta de lógica em meio à verossimilhança e à constante alternância entre objetividade e subjetividade que marca o texto.

Os elementos que se referem ao espaço estão presentes na obra através do itinerário dos personagens que nos permite passear por vários locais de Paris e acabam por fornecer ao leitor uma compreensão do modelo de vida parisiense típico do século XIX, vide as citações a lugares como a Avenida do Bosque de Bolonha, a Porta Maillot, o Quai d’ Orsay, o Café Riche,

os Campos Elíseos, Montparnasse, o Pavilhão de Armenonville, o Bulevar des Capucines ou a Praça S. Michel. Para Sobreira (1994, p.88),

[...] Neste momento histórico, Paris tornou-se um elemento importante na engrenagem do processo de mudança da realidade exterior e da busca do próprio sujeito, influenciando não apenas as artes como o próprio comportamento do homem.

Outro aspecto a considerar no texto é o aparecimento de uma retração do que havia de mais tecnológico no cotidiano da época; aparecem o automóvel e as estradas de ferro: “Na porta Maillot, tomámos o *tramway* para Montparnasse” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.30), e “[...] todas as tardes de domingo nos levava a passear no seu automóvel, o qual então – estávamos em 1899 – fazia grande sucesso em Lisboa” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.129), retratam bem isto no texto. Assim as personagens são testemunhas do progresso finissecular e estão envoltas nas expectativas futuristas da época.

A luz elétrica também ganha ênfase. Acaba por representar tanto o terreno da evolução e progresso quanto também permeia o campo das sensações, típico elemento da obra. Vejamos este fragmento:

Essa luz – evidentemente elétrica – provinha de uma infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias – mas, sobretudo, de ondas que projectores ocultos nas galerias golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão meteórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinhado, se projectavam sobre as paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.39).

A personagem Lúcio, ao se referir à luz, manifesta aspectos do impacto sensorial (a “luz sexualizada”), marca os elementos misteriosos que caracterizam a narrativa e ao mesmo tempo representam o progresso finissecular: “E não foi só a nós, requintados de *ultracivilização* e arte, que o mistério rutilante fustigou” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 40).

A luz enfatizada pelo protagonista é um símbolo da própria confissão. Vir à luz é um dar-se a conhecer e a confissão de Lúcio é o surgimento do conhecer a respeito das hesitações e incoerências da personagem. A luz elétrica remete ao progresso e à velocidade com que as angústias de Lúcio se mostram na obra.

Existe ênfase para a própria carta confissão que inicia a obra. A carta está em itálico e isto se repete ao longo da narrativa nos trechos em que o narrador-personagem quer impor ênfase. Nisto se percebe uma escrita elaborada com um vocabulário precioso marcando o texto. A escrita elaborada imprimida pelo autor, talvez atinja seu ápice na elaboração das sensações expressas por Lúcio ao longo de suas “recordações”: “Um deslumbramento o traje da americana. Envolvia-a uma túnica de um tecido muito singular, impossível de descrever. [...] todas as cores enlouqueciam na sua túnica” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.37). Ou no fragmento abaixo:

Ao entrarmos novamente na grande sala – por mim, confesso, tive medo... recuei... Todo o cenário mudara – era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos amarelos – não sei porque, pareceu-me assim (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.38).

Não há dúvidas da construção da narrativa como se fosse um poema, ou de uma narrativa que preserva, intencionalmente, a força de sua poética. A ênfase visceral nos elementos sensoriais e a forma eloquente de descrever estas vivências proporcionadas pelo autor nos permite perceber a obra como um mais além de um “triângulo amoroso” entre os personagens principais e abre as portas para as várias interpretações possíveis e já anunciadas neste trabalho.

Se o narrador é autodiegético, narrando suas próprias experiências, e por isso mesmo não confiável, o fato de a narrativa estar em primeira pessoa confunde bastante o leitor. É a questão da incoerência proposital imposta pelo autor. Imposição também percebida no uso que Augusto Machado Paim (2011, p. 07) chamou de “técnica mallarmeniana de junção de palavras concretas”. O imaterial ganhando forma e construindo a realidade da irrealidade a partir de referências reais.

A questão dos nomes dos personagens também merece atenção. Se a obra bem pensada em seu aspecto literário, os nomes das personagens não poderiam não ter sido também bem pensados. Seus significados articulam-se com aspectos da própria trama do texto.

Biscaia (2006, p.56) escreve que Lúcio em latim significa “lucidez” ou “luz” o que entra em choque com o significado do sobrenome do protagonista,

Vaz, que em português significa “putrefação” ou “trevas”. A questão da lucidez ou sua ausência é uma constante no texto que, também, acaba se caracterizando por uma espécie de jogo na fronteira tênue entre o estar lúcido e o estar louco.

Lúcio é uma personagem que segue marcada pelos significados de seu nome e sobrenome. É um misto indefinido de luz e sombra, de consciência e inconsciência. Já Ricardo, que em germânico pode ser traduzido por “poderoso” ou “forte” e seu sobrenome Loureiro, significando “vencedor”, parece bem de acordo com uma personagem que apesar de também demonstrar sua confissão, não sucumbe às incertezas, tal qual o protagonista (BISCAIA, 2006, p.56-57).

Em relação à Marta, esta não tem sobrenome e seu nome pode ser interpretado como um jogo de palavras em que “morte”, “morta” ou “mártir” se aproximam de seu nome pela semelhança de grafia e sonoridade. O autor brinca com a existência de Marta. Em determinado momento do texto, segundo aponta Biscaia (2006, p.57), a tendência é compreender que Marta não existe na realidade objetiva externa, pois nada se sabe dela, não há falas vindas da personagem e suas características são sempre inferidas pelas contemplações extasiadas de Lúcio.

Marta é a personagem que mais conecta a narrativa a uma subversão da realidade. Seu lugar de presença-ausência promove uma série de momentos em que a representação do que é real encontra-se alterada. Vejamos esse fragmento:

Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num *fauteuil* ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista. Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta. E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...* (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 87).

Marta está e ao mesmo tempo não está mais. Este é um aspecto fantasmagórico da narrativa. Marta, uma alucinação ou então um espírito. Marta, a morta! Porém viva no campo do desejo expresso pelos personagens;

“Mas no fim das contas quem é essa mulher?...” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 83), é a pergunta motor que envolve a personagem Marta, ao longo de toda a obra.

Em um ponto da narrativa, uma fala que seria de Marta se expressa; “Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo... Não tem vergonha? Anda Ricardo, ensina-o tu” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.113). Esta fala, supostamente de Marta, aparece quando Lúcio relata um encontro entre ele, Marta e Ricardo e nos oferece a ideia de que Marta está a manifestar comportamentos imprudentes que possibilitariam a Ricardo descobrir que Lúcio e Marta eram amantes.

No entanto, não aparecem outras falas de Marta na narrativa. O que predomina são os pensamentos de Lúcio, sua introspecção e questionamentos do que lhe ocorre na relação com Ricardo e Marta. Em verdade, conforme já escrevi neste trabalho, Ricardo possui falas importantes ao longo do texto, como também as teve o personagem Gervásio nos primeiros momentos da narrativa.

As interpretações que o autor nos possibilita são de que Marta realmente não exista, seja uma projeção de Ricardo, ou Marta é o próprio Ricardo travestido de mulher, assim como talvez Ricardo e Marta sejam uma criação de Lúcio. A única certeza é a ausência de certeza.

Lúcio é o herói desadaptado, sem lugar na sociedade. Incomodado com o que lhe rodeia e tentando encontrar um sentido à gama de sensações que insiste em sentir e descrever. A descrição que desenvolve a respeito das demais personagens também merece atenção na construção do texto.

Seja com Gervásio Vila Nova, passando pela americana fulva ou as três dançarinas, ou ainda o personagem russo Sergio Warginsky, o autor elabora detalhes importantes que contribuem para uma representação intensa de cada uma das personagens. Sobre Warginsky, Lúcio assim se expressa:

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos [...]. Alto e elançado [...] tinha uma voz formosíssima – sonora, vibrante, esbraseada. Com a predisposição dos Russos para as línguas estrangeiras, fazendo um pequeno esforço, pronunciava o português sem o mais ligeiro acento (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.80).

Lúcio ao mesmo tempo em que descreve enaltecendo, aparece desqualificando o colega em um segundo momento: “Warginsky só me irritava

– sobretudo talvez por sua beleza excessiva – chegando eu a não poder retrair certas impaciências quando ele se me dirigia” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 81). E faz algo similar nas suas descrições dos demais personagens, como por exemplo, neste fragmento sobre Gervásio Vila Nova, ainda nas primeiras páginas do livro:

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado, umas vezes – outras, contrariamente, de ascetismo amarelo. Os cabelos compridos, se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível, evocavam cilícios, abstenções roxas; se lhe escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos subtis. [...] Porém, a verdade é que ao redor da sua figura havia uma auréola. Gervásio Vila Nova era aquele que nós olhamos na rua, dizendo: ali, deve ir *alguém* (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 21-22).

A capacidade de descrever detalhadamente também se atrela à característica de um texto muito bem escrito, conforme já foi assinalado neste trabalho. Em que pese o fato de que todas estas descrições estarem relacionadas com alguma possibilidade de interpretação, por exemplo, a respeito de Warginsky, o leitor pode entender se tratar de ciúme de Lúcio relacionado a Ricardo e a atenção que este despence ao russo.

Mais uma vez temos duas ou mais cenas que são praticamente concomitantes; e estas acabam também por serem representantes de outro elemento presente no texto: a denúncia dos limites do tempo como algo da ordem do impreciso.

Acho-me tranquilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. *Permaneci, mas já não me sou*. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real – apenas um sono mais denso (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.164).

O fragmento aparece ao final da narrativa, após o relato da cena do suposto assassinato. É quando Lúcio chega a dizer que poderia parar a confissão, pois já não há mais o que dizer. O tempo, que na obra toda se mescla em uma dança alternada entre o cronológico e o subjetivo, aparece findando o texto, em uma resignação do protagonista sobre sua ausência de tempo e ausência de si mesmo, naquilo que Gomes (2010, p.35-39) denominou ser uma opção de Lúcio por uma espécie de autoalienação, uma ignorância

simulada. Encerramento poético de uma narrativa em que o autor nos coloca o tempo todo em um “ludus”, uma grande jogada cênica. Um grande teatro, a vida.

## 2.O gênero confessional na obra *A Confissão de Lúcio*.

[...] Lúcio escreve, e confessa que escreve.  
Porque escrever-outra vez este verbo! - é uma  
terrível falta, uma queda no abismo do tédio.

Pedro Eiras

O texto nos oferece a possibilidade de existência de dois mundos inseridos na narrativa: um que está ligado à verossimilhança com o mundo real, externo, e outro relacionado com a realidade psíquica, interna, da personagem. Neste sentido, a escrita introspectiva, característica em Sá-Carneiro, faz com que a presença da teoria freudiana possa ser lida em sua construção literária.

Definições teóricas em torno de gêneros confessionais não parecem formar um consenso. Geralmente este gênero está conectado à ideia de um texto autobiográfico e visa transmitir uma representação de realidade, pois fixa a experiência do indivíduo que, em caráter narrativo, comunica a história deste sujeito-narrador.

Na narrativa introspectiva de Sá-Carneiro, sob a forma de confissão, o autor faz uso do *Eu* com o preâmbulo que justifica a narrativa e o relato de um período de vida do eu-narrador, caracterizando assim a categoria ficcional e diferindo de uma autobiografia. Trata-se de uma autobiografia ficcional e não uma autobiografia, exatamente por não haver identificação direta entre autor e personagem.

Lúcia Helena da Silva Joviano (2008, p.06) nos alerta para o cuidado necessário antes de relacionar o eu da personagem com o eu do autor.

O eu da personagem confessional é apenas semelhante ao eu que escreve e não sua cópia. Além disso, o relato reflete um momento da escritura que corresponde a um arranjo subjetivo singular e específico, não podendo ser considerado como representação definitiva daquele eu que escreveu. Os leitores não devem cair nas armadilhas que conduzem à fixação das subjetividades expressas no texto.

A autobiografia enquanto relato traz elementos de ordem íntima do escritor, mas difere da narrativa de memória, pois esta busca recordações com sentido de verdade, logo tem sentido histórico. O texto *A confissão de Lúcio* é um convite para a armadilha sobre a qual Joviano (2008) nos alerta a evitar, pois não há dúvidas de que algumas relações possíveis entre a personagem

protagonista e o autor tornam-se o combustível necessário para se pensar que a confissão de Lúcio é a própria confissão de Sá-Carneiro.

Por ser uma escrita confessional, o texto pode transmitir a impressão de uma revelação, o que também inicialmente me trouxe a ideia de transparência do conteúdo apresentado. Contudo, tal transparência não é encontrada. Não é possível saber o que exatamente a personagem está confessando. O narrador não está comprometido com uma coerência ou realismo, tampouco com um equilíbrio da identidade ficcional de si mesmo.

As contradições e paradoxos permeiam o texto e vão como que levando ao questionamento deste *eu* que narra, ou deste *si* que narra, a partir de frases como a expressa por Lúcio ao final da confissão que abre a obra: “Minha confissão é um mero documento” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 19); ou também a fala emitida pela personagem Ricardo: “Todo eu sou uma incoerência! O meu próprio corpo é uma incoerência” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 60).

De acordo com Alexander Resende Luz (2009, p.125), a partir dessa ausência de coerência e de compromisso com o real, temos a exata combinação para uma representação do sujeito moderno e sua pluralidade existencial, que não parece ter a intenção de negar suas contradições, tampouco se ilude com aspirações de unidade e coesão, possibilitando uma construção outra da subjetividade, em que as falsas seguranças do mundo perfeito não devem mais existir, deixando advir a inquietação que levará a uma transformação do sentido das coisas.

Quanto à confissão como um gênero de discurso, atrelada inicialmente aos aspectos autobiográficos, torna-se, depois, um estilo que avança no sentido de existir enquanto uma ficção, superando a ideia de que o falar de si sempre será uma narração de fatos. A ficção com características confessionais tratará sempre de um *eu* que narra e que é ao mesmo tempo, o *eu* que age, porém sem que o autor faça parte do pacto. O narrador é protagonista, conta a história e faz parte dela, mas não existe relação direta, nominada, entre o narrador e o autor.

## **2.1. A Confissão e a Escrita de Si.**

Começo por tentar esclarecer o conceito de confissão, em que a palavra nos remete a um ato de fala em que se comunica uma verdade até então

oculta. Tal comunicação não necessariamente acontece apenas por vontade própria, mas pode vir também como fruto de algum tipo de coerção como as torturas físicas por exemplo.

Michel Foucault, em *História da Sexualidade I – Vontade de Saber* (1999, p.53-71), relaciona a confissão à questão do sexo e do prazer, pois para o pensador francês, a confissão tornou-se basicamente um dispositivo de controle por meio de um ritual de discurso. Com Foucault podemos conectar a confissão aos exames disciplinares e daí elevá-la também ao caráter de um procedimento científico como o que pôde ser verificado no campo da medicina.

Partindo das obras de Foucault, Célia Aparecida Ferreira Carta Winter (2013, p.52) escreve que:

[...] É, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença, ao menos virtual, de um parceiro que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; é um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e pelas resistências que teve que suprimir para poder manifestar-se; enfim, é um ritual cuja enunciação em si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe salvação.

A partir daí, poderemos entender que o ato de confessar implica o falar para outra pessoa que detém um poder. Esta pessoa exerce assim grande influência sob aquele que confessa, mas ao mesmo tempo, o ato em si tem todo um significado de exteriorização do mundo interno do sujeito falante.

Contar as próprias faltas a outra pessoa teria a função de expiação dos sentimentos geradores da vergonha de tê-los sentido ou praticado. O sacramento cristão fundamenta-se aqui, na passagem da penitência à confissão. De acordo com Winter (2013, p.69) caberia ao confessor:

[...] avaliar a contrição do penitente e proceder ao exame de consciência, perguntando, investigando e, finalmente, impondo “remédios, de certo modo segundo as regras médicas: curar os contrários pelos contrários, a avareza pela esmola, a concupiscência pela mortificação.”

O poder empírico do padre sustenta a relação saber-poder. Resta ao confessor ser sábio, agir como um juiz e também como um “médico de almas”, para usarmos uma expressão tipicamente medieval. Também estava definida uma forma de relação entre Igreja e Estado sobre o controle da sexualidade e

do prazer.<sup>2</sup> A confissão deve ser então entendida como uma *tecnologia de si* que visa objetivar a singularidade de cada sujeito e se consolida no cenário específico da modernidade. Uma tecnologia confessional que visa o controle do desejo. (FOUCAULT, 1993, p.53- 71)

A respeito do sujeito que confessa, José Martinho (2008, p. 02) escreveu que: “Aquele que confessa é normalmente alguém que fez o seu exame de consciência e acto de contrição, e espera receber palavras de bondade e perdão do sacerdote que escutará as suas mágoas”. Fica evidente nesta citação que o autor está relacionando o sujeito que confessa a uma forma específica de confissão: a religiosa.

É na religião católica que encontraremos o sacramento da confissão. Confessar-se é buscar uma redenção do pecado por meio da palavra do padre enquanto representante de Deus na terra e ainda através das penitências que serão exigidas. Martinho (2008, p. 02) salienta que: “É-se culpado pelo crime que se cometeu ou se imagina ter cometido. Como o animal não sente culpa, deduz-se que só o ser criado à imagem e semelhança de Deus pode confessar-se”.

Assim, a confissão teria a característica de ser realizada na privacidade de um confessor e sempre diante da exclusividade de um confessor, uma espécie de “orientador espiritual” ou um “Médico da alma”. Aqui se fincou o dispositivo de regulação dos comportamentos dos penitentes, ou seja, uma forma severa de controle social. Revelar seu pecado, então, só é possível exatamente porque na concepção religiosa as pessoas devem temer a Deus. Se houver o pecado, todos os tementes a Deus devem se arrepender e confessar ao Deus representado na figura do padre. Somente aí, seguirão merecedores do amor divino.

Entretanto, nem todas as confissões são de cunho religioso. Há outras formas de confessar-se que se diferenciam entre si. Sobre a possibilidade de outras formas de confissão e a necessidade de não confundi-las, Martinho (2008, p.02) escreve que

É quando se oblitera a questão de quem se confessa, do estilo da confidência e da resposta do real que se pode ficar com a impressão que as confissões de Santo Agostinho, as de

---

<sup>2</sup> Inicialmente com o auge místico da “caça às bruxas” da Idade Média e depois com todo o aparato científico da modernidade.

Rousseau, as Confissões de Lúcio, de Mario de Sá Carneiro (1989) ou as de um paciente de Freud fazem todas parte de um mesmo gênero literário.

[...] na verdade, bastaria dizer que é o falante que se confessa. A confissão é um artifício que se insere na prática geral da (in)confidência, da revelação ou da extorsão do segredo ao falante, um segredo íntimo que muitas vezes a própria consciência desconhece.

Se na confissão religiosa busca-se Deus para a redenção dos pecados, na confissão psicanalítica o que temos é de outra ordem. Apesar de ser comum que pessoas religiosas busquem a psicanálise por acreditarem na existência de uma clara analogia entre as duas formas de confissão, o analista, ao contrário do padre, escuta o sujeito que vem lhe falar sem a presunção da culpa e sem a imposição de penitências.

Diferente da consciência da confissão religiosa, na Psicanálise o segredo pode realmente fazer parte de uma consciência desconhecida a si mesma. Neste sentido, a análise vai permitir que o sujeito assuma seus atos e desejos. Mas não estamos diante de uma responsabilidade natural ou jurídica, tampouco qualquer outra responsabilização que venha das palavras divinas. Em outras palavras: “Se o sujeito se diz culpado, não há razão para o desmentir. Basta que reconheça a sua irresponsabilidade nata” (MARTINHO, 2008, p.02).

A ideia de confissão no pensamento psicanalítico remete inicialmente aos primeiros atendimentos realizados com o uso da hipnose. A partir do atendimento dos pacientes histéricos, Freud, influenciado pelas descobertas do neurologista francês Martin Charcot, pôde perceber que as manifestações psíquicas iam além dos aspectos anatômicos. Quando conseguiu estabelecer uma escuta de seus pacientes por meio do que ficou conhecido como *Associação Livre*<sup>3</sup>, percebeu que estes pacientes estavam a lhe dizer coisas a respeito da sexualidade que desconstruía todo um conceito do que seria a “verdade” do sexo. Falar de si a outra pessoa passava a ganhar outros significados.

A Psicanálise está diretamente ligada à Lei, mas não a lei jurídica ou a lei religiosa. Trata-se de uma Lei primordial e simbólica, aquela que, segundo

---

<sup>3</sup> Os pacientes passaram a ser atendidos sem o uso da hipnose e começaram a poder falar sobre qualquer conteúdo psíquico que lhe ocorresse. Os pacientes definiam sobre o que falariam diferente da sugestão hipnótica em que o hipnotizador conduzia o tema a ser “lembrado” pelo hipnotizado.

Sergio Telles (2005, p.01) dá origem a todas as outras leis e que permite o acesso do pequeno animal ao mundo humano.

Sobre a confissão na Psicanálise, Telles (2005, p.01-02) ressalta:

De certa forma, a psicanálise dá um novo sentido à antiga confissão. Ela é uma anti-confissão, pois ao invés de punir ou perdoar, faz o sujeito entender e questionar a culpa inconsciente que o leva à compulsão à confissão, fazendo-o vê-la como a realização de uma fantasia de submissão a um pai cuja lei foi desafiada e transgredida na fantasia.

Com a Psicanálise podemos entender que a proposta original da confissão está desfeita. Não há um a priori que defina a culpa do sujeito, e sim um discurso em que o próprio sujeito se diz “culpado” por seus desejos. A transgressão não é a da lei religiosa ou do corpo jurídico, tampouco se constitui exatamente um ato concreto. Antes, pertence ao mundo das fantasias psíquicas do sujeito falador.

Se for possível estabelecer alguma relação simétrica entre o modelo confessional cristão e a ideia psicanalítica, esta deve se resumir ao ato de falar de si que o confessor nos apresenta. Escreve Winter (2013, p.155) que

O discurso do mestre é o discurso de alguém que procura um analista e lhe demanda ser seu assessor, para fazer melhores investimentos libidinais. Essa demanda é a demanda de um “eu” acuado pelo trabalho escravo, isto é, pelo inconsciente. Atender a demanda a este nível é produzir o alívio ou a terapêutica. A função do analista é endereçar essa demanda ao desejo de saber, isto é, ao inconsciente, definido por Lacan como saber por ser uma rede plenamente articulada.

Assim, poderemos compreender que a única forma do analista criar o discurso analítico é não ocupar o lugar de um mestre que detém um saber-poder sobre seu paciente, o que Jacques Lacan (1988, p.73) denominou *sujeito suposto saber*<sup>4</sup>, mesmo que o paciente assim o nomeie pela via transferencial. Nas palavras de Winter (2013, p.156): “A análise só é possível justamente quando o sujeito sai da posição de confessar-se ao outro e se abre para o enigma de sua falta-a-ser”.

No que tange às obras de Jean Jacques Rousseau e Santo Agostinho, que trataram da confissão, elas tornaram-se obras de grande influência para a

---

<sup>4</sup> Lacan, no livro “Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” (1973), utiliza o conceito “sujeito suposto saber” para tratar a respeito da relação transferencial entre o paciente e o analista. Em outras palavras, todo paciente precisa nomear seu analista como aquele que sabe tudo a respeito dos sintomas do paciente e vai lhe propor a cura de sua neurose.

literatura pela sua importância filosófica. A influência literária das *Confissões* de Rousseau, por exemplo, foi decisiva para a fundação do gênero autobiográfico.

Rousseau (2007) trata de temas como a desnaturalização que avança em relação à condição humana e a consequente perda da inocência original; a compreensão de uma impossibilidade de transparência nas relações humanas e os perigos da imaginação descontrolada e da imitação que levam à alienação do eu, que estaria fixado nas opiniões de outros. Estes aspectos essenciais são tratados de forma original na obra do filósofo e possibilitaram a autobiografia do homem moderno.

Se com Rousseau tivemos a fundação de uma confissão autobiográfica moderna voltada para as preocupações sociais, Santo Agostinho, em sua obra *Confissões*, volta-se para fundamentos de ordem mais internas ao indivíduo, como a cognição e a moral. Agostinho (2007) escreveu entre os anos de 397 e 399 um texto denso que relata a respeito de sua vida e conversão ao cristianismo em uma constante autoacusação. Ao longo da obra é possível perceber tanto a ideia de uma exposição de seus erros, quanto a exaltação da importância divina na aquisição do conhecimento.

A importância de Santo Agostinho está fincada no terreno teológico, filosófico e psicológico. A forma com que o filósofo escreve sobre si mesmo em suas reflexões segue fazendo com que suas confissões chamem a atenção dos estudiosos. Neste ponto a ideia de confissão não se limita apenas ao ato de confessar pecados e sim ganha relevância epistemológica.

No terreno literário, confessar-se passa a estar relacionado ao que denominamos de *Escrita de Si*. A Escrita de Si, historicamente, abarca textos em forma de diários, cartas, biografias e autobiografias. Tais práticas de produção escrita podem também ser entendidas como englobando um conjunto de ações que constituem uma espécie de “memória de si”, mas que não necessariamente fixam o Eu do indivíduo/narrador a uma coerência e harmonia em se tratando de sua identidade.

Foucault (2012, p.129)<sup>5</sup> sinaliza que a atribuição das obras a um nome próprio é discriminatória e que o nome do autor funciona para caracterizar certa

---

<sup>5</sup> Foucault utiliza os termos em francês *aveu* e *confession*, que podem ser traduzidos em português como “confissão”. Em termos gerais, o filósofo francês utiliza o termo no sentido de declarar, admitir,

forma de ser do discurso. Muitos autores imprimiram em seus escritos uma representação especular de si mesmo.

A capacidade de produzir um texto a respeito dos pensamentos e ações do próprio autor remete ao modo de vida dos ascetas. Citando *La Vita Antonii*, de Atanásio, antigo texto de escrita religiosa cristã, o filósofo francês aponta para as funções tipicamente ascéticas do escrever sobre si mesmo; a função de atenuar os perigos da solidão e representar uma arma de combate espiritual (FOUCAULT, 2012, p.129). Afinal, a ideia era de que o demônio faria com que o asceta se enganasse a respeito de si próprio. Concomitantemente, esta escrita passou a ter um papel muito similar ao de uma confissão.

Por mais que o texto de Atanásio não esgote a problemática a considerar, Foucault alerta-nos para isso; o aspecto singular levantado por ele é que, mesmo com o fato de que a importância do escrever para si e para outrem apenas mais tarde tenha adquirido papel relevante, é preciso atentar para o que Foucault nomeia de “adestramento de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2012, p.132). Ressalta que a escrita constitui uma etapa essencial no processo de elaboração de discursos. É também neste sentido que podemos pensar a escrita como uma organização que impõe forma e fornece corpo, transformando-se no sujeito que escreve e fornecendo-lhe uma ação racional.

A partir das reflexões sobre as correspondências, o filósofo francês assinala (FOUCAULT, 2012, p.150) que as escritas de si implicam não necessariamente uma decifração de si por si mesmo, mas, antes, uma espécie de abertura que este si possibilita ao outro. Tal abertura se constrói na via dupla de uma representação de si mesmo por aquele que narra, em uma forma de exame de consciência, mas que só parece poder emergir exatamente porque se vincula a um receptor.

Foucault (2012, p.140) ainda se preocupa em esclarecer que é exatamente por esta perspectiva, o fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta a si mesmo, que é possível marcar uma grande diferença entre a narrativa epistolar de si mesmo e as práticas dos hypomnematas, das anotações monásticas de experiências espirituais. No primeiro caso, tratava-se

---

atestar algo a respeito de si mesmo. Este atestar sobre si mesmo também estará incluído na *Escrita de Si*. Ou seja, escrever sobre si é, neste sentido, uma confissão.

de constituir a si mesmo como sujeito, sempre de ação racional, a partir da apropriação de algo já dito e anteriormente escolhido. No segundo caso, a intenção é se libertar dos movimentos ocultos no interior da alma. Seja em um caso ou em outro, a inexistência do outro na vinculação com este si parece nos impedir de avançar.

Assim, a prática de uma autoanálise está historicamente ligada a um sentido religioso cristão. Todavia, falar de si, analisando-se, só se tornou prática corrente a partir do iluminismo e sua ênfase dos direitos do homem. A literatura confessional como um conjunto de textos de teor intimista é, por isso, uma produção típica da modernidade e da construção do conceito de subjetividade. A manifestação de uma consciência singular e individual torna-se central em qualquer literatura confessional, o que acaba por caracterizar um texto com conteúdo mais emocional e divagante.

A partir do texto de Foucault (2012, p.130-134), podemos compreender que o dever de se autoconhecer, um dos elementos centrais do asceta cristão, não parece conduzir o indivíduo a um “cuidado de si mesmo”, mas uma forma de renúncia ao mundo. Esta renúncia tornou-se a condição para a salvação eterna e isto se justifica, segundo o filósofo francês, porque acabamos assimilando que o cuidar de si tenha uma conotação de egoísmo em contradição aos interesses dos outros.

Pedro Galas Araújo escreve que a *Escrita de Si* é uma modalidade literária originalmente autobiográfica marcada pela tentativa de objetivar o *Eu* que narra. Remete-nos a Santo Agostinho, Rousseau e Montaigne para afirmar que “[...] a narrativa do eu procura investigar, por meio da introspecção e da narração da própria vida, o que caracteriza e define o indivíduo” (ARAÚJO, 2011, p.12). Se em Santo Agostinho – e principalmente Rousseau – a sinceridade era o aspecto principal na confissão que caracterizava um saber de si, com Montaigne se encontram os traços em contorno da literatura no sentido moderno, centrada em um sujeito individual que podia expressar sua experiência no mundo sem recorrer a modelos legitimados.

Um importante aspecto a considerar no momento histórico em que *Confissão de Lúcio* foi escrita é que, diferentemente da concepção de indivíduo unitário e racional, tipicamente iluminista, o homem moderno estava perpassado por outra perspectiva de si mesmo. A experiência humana naquele

instante estava cindida em seu núcleo autônomo, com a fragmentação identitária presente, deslocando o indivíduo de uma compreensão de si.

A impossibilidade de autocompreender-se é claramente percebido nas personagens principais que compõem o romance de Sá-Carneiro. Tanto Lúcio quanto Ricardo expressam-se desta forma em frases como “Sei lá o que sou...”(SÁ-CARNEIRO, 1973,p.62) ou “Agora todo eu era dúvidas” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.86).

Na *Escrita de Si* que analisamos aqui, o *Eu* do indivíduo não é mais tomado como contínuo e harmonioso. Seguindo as ideias de Jordan Bruno de Oliveira Ferreira (2014, p.10), uma personagem que assume várias identidades em um jogo de construção e desconstrução imaginária e simbólica impossibilita a fixação de uma única verdade ao texto. O que a *Escrita de Si* traz então é a possibilidade de encararmos nossos objetos de estudo a partir desta impossibilidade dada pela própria escrita do autor, de uma descrição definida e definitiva.

## **2.2 O que é (e não é) uma confissão na Obra.**

Agora, me proponho a pensar alguns fragmentos do texto de Sá-Carneiro que apontam a confissão da personagem Lúcio. Tais fragmentos estão logo no início da obra, quando Lúcio nos apresenta o texto informando que está a fazer uma confissão.

Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.17).

A confissão que Lúcio nos comunica obviamente não está no terreno da religiosidade uma vez que não está buscando a redenção dos pecados. Lúcio nos fala que vai provar sua inocência e que ficou preso injustamente. Neste sentido qual a confissão? Lúcio faz a comunicação de um segredo, de algo interior ao sujeito falante. Passa a ser uma confissão que compartilha algo até então não sabido, ou seja, demonstrar que é inocente e que não cometeu o assassinato pelo qual fora condenado.

Ao mesmo tempo em que compartilha algo ainda não sabido, Lúcio usa a escrita para representar seu relato. O texto nos indica que se trata de uma

carta depoimento não endereçada, mas que, no entanto, por meio da escrita, parece estar em um movimento de criação de um “ouvido amigo”, alguém que enfim irá escutá-lo em meio a sua solidão.

A respeito deste efeito de escrita que cria uma alternativa para a solidão, Foucault (2012, p.130) concebe que

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro.

Lúcio não está falando apenas consigo mesmo. Ele de algum modo está comunicando algo para quem puder escutar. Mas o que afinal, Lúcio comunica? Ao mesmo tempo em que se diz inocente, também nos embaraça quando sua fala tenta explicar as razões de só comunicar esta inocência depois de passados dez anos na prisão. Vejamos este fragmento:

[...] Ninguém me acreditaria.  
 [...] ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente. Era o esquecimento, a tranquilidade, o sono. Era um fim como qualquer outro – um termo para a minha vida devastada. Toda a minha ânsia foi pois de ver o processo terminado e começar cumprir a minha sentença (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.17-18).

Se Lúcio é inocente, porque esperar para anunciar? A personagem expressa sua crença de que de nada adiantaria, pois não seria acreditado, o que acaba por sugerir algo de inverossímil em seu relato. Logo em seguida o que nos expressa é que diante da angústia que vivera, a punição era o momento de repouso, de reorganização interna. Neste ponto nada nos impede de conjecturar que Lúcio necessitava de uma punição, esta sendo um mecanismo mais interno do que externo e vindo aplacar a angústia de seu estado mental. Lúcio não reclama a penitência religiosa, mas a própria pena jurídica.

A confissão neste fragmento está presente enquanto uma escrita que denuncia, mostra a quem puder ler a carta, algo de Lúcio que justifica parte de suas ações. Também podemos inferir que Lúcio está confessando sua necessidade de ser punido. É sua intimidade que aparenta nos mostrar.

A intimidade de Lúcio, no entanto, vai mostrando-se desde já como em um movimento de constante contradição. Ao mesmo tempo em que anunciou

sua confissão de inocência e divulga que sua exposição é pautada em uma clareza de fatos, está ciente que podem não lhe acreditar assim como está ciente do caráter pouco lúcido de suas alegações. Assim Lúcio expressa no seguinte trecho:

Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E para a clareza, vou – me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.19).

Aqui a confissão já é a da própria complexidade que sua fala e conduta apresentam. Os paradoxos da clareza estão aliados à ausência de lucidez que Lúcio percebe em si e a forma como está comunicando sua percepção.

Foucault (2012, p. 150) assinala que “Escrever é, pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”, e ao tratar sobre o trabalho que a carta opera sobre o destinatário, nos possibilita pensar os efeitos da comunicação tanto para o leitor quanto para o próprio escritor:

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efectuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica, pois uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá no outro (FOUCAULT, 2012, p.138).

Partindo desta perspectiva, podemos pensar que Lúcio realmente faz uma confissão, e que apesar de introspectiva, não se configura exatamente como uma descoberta de seus desejos, fruto apenas do seu esforço de falar de si. Lúcio faz uma confissão que só é possível porque é resultado também da construção interna da personagem a partir de uma leitura vinda do *Outro*. Quero dizer que Lúcio não se construiu sozinho e sim na intersubjetividade com duas outras importantes personagens da obra.

### **2.3 Lúcio, Ricardo e a fragmentação do Eu.**

Lúcio é uma personagem que está a nos contar suas memórias e seu entendimento a respeito de seus sentimentos e vivências na narrativa. No entanto, quando nos deparamos com a questão da incoerência do Eu-narrativo, estamos no terreno que desconstrói uma identidade contínua e harmoniosa e logo questionamos a ideia de uma fidedignidade do narrado.

Por ser uma narrativa em primeira pessoa, Augusto Machado Paim (2011, p.05-06) aponta que esta confunde o leitor, pois tudo pode ser verdade, mas também pode ser mentira sem prejuízos para a fantasia ficcional. No caso de Lúcio, como pode ser afinal uma confissão, se ele se declara inocente? Paim defende que a incoerência na obra é proposital e marca a característica do texto.

Quando penso no autor, não tenho dúvidas de suas intenções de confundir o leitor. Quanto a personagem, não há indicativos de que suas falas queiram confundir os destinatários de sua confissão. O que se evidencia é a dificuldade de Lúcio em compreender o que se passa com os outros e com ele próprio. O que temos é um protagonista que, ao mesmo tempo em que confessa, confunde e engana, mas não no terreno da artimanha e sim enquanto um sujeito que se perde em meio a suas vivências. Um eu que não sabe de si mesmo e de seu desejo.

A *Escrita de Si*, na obra, pressupõe o dirigir-se ao Outro que recebe. Lúcio não nos parece falar a esmo. Acredito que o protagonista, quando abre a narrativa, anunciando sua confissão, tem em mente uma espécie de leitor em posição implícita e assim estão abertas as portas para o que desde o início chama a atenção nesta obra; as várias possibilidades de interpretação. Como escreve Luz (2010, p.82): “A escrita de si nesse caso, é menos uma representação de como o narrador interpreta a si mesmo, do que o modo como quer ser interpretado pelos outros”.

O narrador-protagonista marca a sua confissão como inverossímil em uma absoluta impossibilidade de explicar sua vida por meio de uma carta. Lúcio confessa a sua própria confusão, pois sua certeza é a de ser possuído de incertezas ao longo de toda a narrativa.

A certeza sobre as incertezas em Lúcio está menos evidenciada na confissão inicial do que nas suas angústias em relação à Marta e a respeito do que teria realmente acontecido com Ricardo de Loureiro. No fundo, o texto não deixa claro se houve mesmo um crime. No terreno da incerteza, Lúcio não exprime sua culpabilidade, mas sua loucura diante do estranhamento que

[...] interpretados com estreiteza, poderiam levar a concluir, não pela minha culpabilidade, mas pela minha embustice ou – critério estreito – pela minha loucura. Sim, *pela minha loucura*; não receio escrevê-lo. Que isto fique bem frisado, porque eu

necessito de todo o crédito para o final da minha exposição, tão misterioso e alucinador ele é (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.132).

Este fragmento nos permite pensar a respeito da instabilidade mental do protagonista. A “loucura” de Lúcio lhe permitiu construir um cenário delirante e alucinatório onde seu desejo aparece revestido das imagens de Ricardo e Marta. Sendo assim, Lúcio confessa então que é louco? Sua escrita de si seria uma escrita que representa a realidade externa a partir dos conteúdos psíquicos de sua psicose. Esta pode ser uma abordagem do texto.

A confissão da confusão está presente, por exemplo, quando Lúcio nos narra a cena do suposto assassinato. Após narrar que Ricardo atirara em Marta, Lúcio se depara com seu maior mistério: “[...] era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos meus pés! – caíra o seu revolver ainda fumegante” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.157).

A perplexidade de Lúcio diante da cena nos dá o grau de complexidade e confusão presente na narrativa. O que pode nos levar a compreender o narrado? Em um instante é Marta quem tomba vitimada pelo tiro desferido por Ricardo à queima roupa. Em um segundo momento não era mais Marta e sim Ricardo quem estava atingido e Lúcio aparece como aquele que atirou.

Ao mesmo tempo em que Lúcio tenta retirar de si a sua própria subjetividade reduzindo-se a uma realidade histórica objetiva quando expressa que: “Desses fatos quem quiser que tire suas próprias conclusões” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 19), a *Escrita de Si* é a admissão de que algo está incompreendido pelo próprio protagonista, pois Lúcio admite que não está claro o que aconteceu e não consegue explicar o que narra. Lúcio não consegue “explicar a si mesmo” ao longo da narrativa, mas fala de si o tempo todo. Como no fragmento em que, a partir do que vivenciava na relação com Marta e Ricardo, se questiona:

Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo, mais me torturava. Era antes essa incerteza: *a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?* (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 86)

Se partirmos da hipótese de que Marta e Ricardo não são reais na narrativa, isto indica ainda mais o quanto Lúcio estaria narrando apenas sobre si mesmo. Contudo, é importante frisar que o narrador nos conduz o tempo

todo a não ter clareza, a estranhar e a nos possibilitar várias interpretações, inclusive sobre serem Marta e Ricardo, alucinações de Lúcio.

Outro aspecto importante está nas falas do personagem Ricardo ao longo do texto. Apesar de tratarmos da confissão do protagonista Lúcio, Ricardo aparece como aquele que de alguma forma também se confessa, também produz uma escrita de si na obra. “Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida, entanto como nunca ninguém a admirou!” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.59).

Ricardo vai aparecer em vários momentos de forma muito intensa, quase que podendo assumir uma importância tão grande quanto a de Lúcio, mesmo porque, para o protagonista-narrador, o amigo Ricardo apresentava falas delirantes: “[...] através de imagens bizarras, destrambelhadas ideias” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.60).

A intensidade e estranheza de Ricardo atingem o ápice quando manifesta, para Lúcio, o que podemos entender como sua confissão, ou a primeira delas, na obra.

[...] hoje eu vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida... [...] não posso ser amigo de ninguém... Não proteste...Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos – já lhe contei – apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! [...] Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 71).

Ricardo confessa um desejo a Lúcio. Pode ser também um desejo por Lúcio? Ou ainda a possibilidade de que Marta seja essa transmutação sexual que fará com que a “amizade” que Ricardo anuncia se concretize? E aí Marta então não existiria. No texto, Lúcio chega a reconhecer que Ricardo teve mudanças em seu aspecto físico: “As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – *feminilizado*, eis a verdade” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 76).

Evidentemente, a confissão de Ricardo nos mostra um elemento que é fundamental ao longo do texto: a sexualidade. Em principio. Ricardo confessa seu desejo homoerótico aliado a sua angústia de vivenciá-lo, assim como abre

a possibilidade de pensar que Marta seria então, unicamente uma criação de Ricardo. Neste ponto, não há como não pensarmos mais a respeito da importância desta sexualidade. O texto inteiro traz a força do sexual, muito devido a ser uma narrativa que prioriza as sensações, o que fortalece o erotismo.

Tanto Lúcio quanto Ricardo fazem referências a conteúdos erotizados ao longo do texto. Daí, um dos pontos mais importantes da narrativa: a difícil convivência das personagens Lúcio e Ricardo com a própria sexualidade, que é inicialmente expressa pela personagem Ricardo. Também por isso, Ricardo é tão importante quanto Lúcio. Inclusive para Biscaia (2006, p.57).

Mesmo sendo Lúcio o protagonista da história é de Ricardo o projeto nela mostrado, é ele quem precisa de alguma forma criar um meio para superar a impossibilidade de possuir, é de Ricardo a tarefa de ser o condutor de Lúcio pelos caminhos do mistério, ele é o motivo e o guia para Lúcio.

Lúcio fala pouco de si mesmo em que pese que fala de si o tempo todo. O que predominam são as falas a respeito de Ricardo que se torna o centro da narrativa. Em que pesem as sensações transmitidas pelo protagonista, incluindo aí seus sentimentos, reticências e angústias, o que se vai percebendo é que todas essas manifestações psicológicas só acontecem relacionadas à figura do amigo Ricardo de Loureiro. Ricardo, assim, é o centro da narrativa.

Colocar um terceiro em posição de destaque, sendo que o texto se afirma como sendo uma narrativa sobre si mesmo, é também outro elemento perturbador e insólito. É como se a experiência do *eu* consigo mesmo nunca pudesse alcançar as sensações provenientes da presença desse Outro.

Luz (2010, p.84) assinala que a estranheza ganha proporções filosóficas e permite que o leitor se depare com o terreno dos vários “eus” de Lúcio, em que Ricardo representa um desses “eus”.

Embora o objetivo inicial do projeto de escrita de uma “confissão” seja apresentar uma representação de si para o leitor, a narrativa que constrói, pretendendo ser autobiográfica, cria um duplo do Eu que escreve. Cada um desses Eus de Lúcio é responsável pela criação de uma das duas realidades intradieéticas que mencionamos.

Aqui a temática da identidade versus alteridade parece ir ganhando forma também na dialética do duplo. Lúcio, ao mesmo tempo em que é si mesmo é também Ricardo, que por sua vez também é Lúcio, sem deixar de

contar sobre si mesmo. Como escreveu Paul Ricoeur (1991, p. 140), a narrativa literária é um espaço para testes do si em relação ao outro e, por isso mesmo, espaço/tempo para a construção das identidades.

Lúcio constitui-se enquanto identidade exatamente a partir da relação que estabelece com seus amigos, não apenas Ricardo, apesar de ser com este que a trama relacional tem seu auge, mas também antes, com Gervásio Vila-Nova. A ipseidade de Lúcio, que para Ricoeur (1991, p.117-118) é um conceito do si que sempre implicará alguma forma de permanência no tempo, não se revela claramente na obra, pois a inter-relação que o protagonista estabelece com as demais personagens confunde o leitor sobre quem é Lúcio.

A ideia de “caráter” que Ricoeur (1991, p.121) apresenta como sendo o conjunto de disposições duráveis pelos quais se reconhece uma pessoa, é um caminho conceitual que permite pensar o si mesmo de Lúcio. Ocorre que o que podemos entender como característica durável no protagonista, em vários momentos se confunde também com traços de personalidade presente na personagem Ricardo.

A partir disto, penso com Ricoeur (1991, p.114), que alerta para não confundirmos a ipseidade com a mesmidade. O si mesmo irá se constituir como outro e não como o mesmo. O mesmo de Lúcio é Ricardo.

### 3. Psicanálise e Literatura: Aquele que não sabe o que diz disse antes que todos.

E, eis-nos narrando o narrar através da narrativa. O narrar só é interpretável através de outro narrar. E, se ao pensar o narrar estamos narrando, como incluir nosso narrar no questionamento do narrar?

Mirian Chnaiderman

Começo pensando em dois semas: *O anterior e A borda*. O que está antes está em relação a alguma coisa que se diz nomeada como um dito do não dito, ou melhor; um não dito no dito em que a Psicanálise fala da Literatura a partir de uma psicobiografia dos autores. Existe também aquilo que, fronteira, está entremeio, nem lá nem cá, mas entremeada em um espaço próprio que pode fazer transbordar a borda, pois do que trata, se faz na possibilidade não da inundação, mas antes, de um esvaziamento. É pelo buraco que se pode transbordar e, por este viés, a Psicanálise dialoga com a Literatura em busca de outros sentidos para o texto.

A relação da Psicanálise com a Literatura é hoje entendida como um diálogo de fronteira. Passeia por ambos os espaços nutrindo-se de um e de outro na busca da compreensão da subjetividade humana. Estão estes saberes humanos marcados pela borda, por alguma coisa de intermédio que produz um espaço de reflexão permeado por aquilo que as artes possuem de sublime e por aquilo que o conhecimento psicanalítico oferece de questionador. Psicanalistas e estudiosos da Literatura exploram essa relação de fronteira procurando trazer para dentro do pensar psicanalítico, a potência da fantasia enquanto criadora de realidade. Todavia existe o anterior, aquilo que se apresentou antes da criação do espaço dialógico entre os saberes.

As artes, e em especial a Literatura, anteciparam em muito aquilo que depois ficou conhecido como *O Inconsciente* tal como formulado por Sigmund Freud. A rigor, conforme bem exposto por Roudinesco (1999, p.65), Freud nem foi o inventor da palavra “inconsciente” e nem exatamente o primeiro a descobrir sua existência. A historiografia científica já mostrou que desde a antiguidade havia questionamentos humanos sobre sua própria existência.

No campo filosófico, é em Nietzsche que antecedemos o pensamento psicanalítico, seja no aspecto subversivo do instinto ou na própria condição do eu enquanto entidade que não é a senhora de sua casa. A vocação libertadora da Psicanálise é devedora dos caminhos que o filósofo alemão conseguiu abrir antes de Freud. Sua valorização do instinto como fonte da produção humana fez com que escrevesse que “[...] a maior parte do pensamento consciente deve ser incluída entre as atividades instintivas” (NIETZSCHE, 2000, p.11).

Na literatura brasileira, Machado de Assis (1998), em “Iaiá Garcia”, de 1879, utilizou o termo “inconsciente”, antes das primeiras publicações freudianas, para tratar da personagem principal em sua relação com Estela, a mulher de seu pai. Neste sentido, é público e notório o quanto os textos de Machado antecederam aspectos psicológicos que depois foram delimitados e conceituados na Psicanálise.

Inúmeros foram e são os trabalhos que apontam que os poetas denunciaram antes que os cientistas, outro saber que escapava da racionalidade cartesiana e que abria leques para várias possibilidades de sentidos. Estas outras possibilidades, além dos de cunho transcendentais religiosos ou com discurso científico, acompanharam as transformações surgidas a partir do século XIX, questionando a existência de verdades absolutas, explorando a imaginação individual e os sentimentos dos autores. Desta forma, dizemos que o inconsciente já era dito, vias suas formas de expressão, pelos artistas.

A Literatura e a Psicanálise têm em comum o que, de acordo com Furtado (2012, p.03), começa pelo compartilhamento de um saber que “[...] resvala pela Ciência e abre a porta para um método especulativo e específico”. A autora alerta para a questão de que a transmissão destes saberes é de outra ordem e que mesmo o escritor e o psicanalista, não se forjando no conhecimento da ciência, podem e devem estar no meio acadêmico porque possibilitam ao conhecimento científico outras leituras.

No conjunto de sua obra, Sigmund Freud buscou articular o pensamento psicanalítico do inconsciente com a arte em geral, a literatura e a teoria da estética. Especificamente sobre a relação da Psicanálise com a Literatura,

encontramos, além do clássico trabalho sobre da Vinci (1910), em que Freud interpreta a personalidade do artista e sua produção, uma análise psicopatológica das personagens de Dostóievski em sua obra *Irmãos Karamasov* (1907), inferências sobre o pensamento delirante e os sonhos em uma obra de Jensen (1907), além da análise da condição psicológica necessária para a produção literária (1908).

Em seu primeiro livro “Estudos sobre a histeria”, escrito entre 1893 e 1895, Freud já percebia claramente a relação ambígua de proximidade e ao mesmo tempo de distância que estabelecia entre o material psicanalítico e os conteúdos literários. Escreveu ele que seus casos clínicos careciam de rigor científico e se apresentavam mais com um caráter literário, deixando claro, porém, que tal circunstância era algo próprio ao objeto em si e não por preferência pessoal do autor.

Um dos textos mais importantes para a compreensão de como Freud pensou a relação entre Psicanálise e Literatura é “Escritores Criativos e Devaneios” (1908/2000, p.135). Nele, Freud trabalha a comparação entre o escritor e o homem que produz devaneios a partir da aproximação da atividade imaginativa com o brincar das crianças, defendendo a tese de que o escritor faz o mesmo que a criança que brinca, isto é, cria um mundo de fantasia no qual investe uma carga emocional ao mesmo tempo em que mantém uma separação nítida entre esta fantasia e a realidade.

Ao pensar a dinâmica psicológica do ato de criar, Freud (1908/2000, p.142-143) acrescenta que o escritor suaviza o caráter de seus devaneios por meio de alterações e disfarces quando nos apresenta a suas fantasias e denomina isto de “prazer preliminar.” O pai da Psicanálise ainda ressalta que todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza deste prazer preliminar e que a verdadeira satisfação que gozamos em uma obra literária vem de uma libertação de tensões em nossas mentes.

É interessante que Freud, após escrever sobre a relação entre escritores e devaneios, tenha, além de citado Schiller e Goethe (influências intelectuais de sua cultura alemã), lido, entre outros, Thommas Mann e Shakespeare, dialogado pessoalmente com Stefen Zweig e utilizado a obra de Sófocles não

apenas para nomear, mas também para especificar toda uma dinâmica psicológica estruturante que ficou conhecida como *Complexo de Édipo*. Ao sistematizar o Inconsciente, Freud estava se debruçando sobre elementos que de várias formas já estavam presentes na história das artes e, em especial, da literatura.

Outro aspecto que deve nos chamar a atenção é o fato de que Freud era um exímio escritor, ganhando prêmios inclusive pelo seu talento em escrever. Este talento marcou sobremaneira a escrita de seus casos clínicos de forma que o pai da psicanálise viu aí, também, um espaço de feroz ataque daqueles que não queriam ou não podiam admitir as ideias do inconsciente, do Édipo e da sexualidade infantil. Uma das características dos ataques a Freud e sua produção passaram pela crítica de que a Psicanálise não era ciência e sim, um romance.

Se, por um lado, a biografia do pai da psicanálise mostra um Freud essencialmente preocupado em buscar um caráter científico ao seu trabalho e daí decorre seu temor de que a Psicanálise fosse entendida como mera ficção, por outro lado temos um pensador que nunca deixou de demonstrar sua admiração pelos artistas e pela capacidade criativa. Como assinalam Mendes e Prócnho (2006, p.44), Freud

[...] atribuía aos poetas um saber que os outros mortais desconheciam, uma vez que, para ele, os poetas e literatos tinham a facilidade de expressar sentimentos, traduzir emoções de forma admirável, estética. Reconhecia neles uma capacidade peculiar de perceber e traduzir a alma humana.

A citação acima indica duas possibilidades de ler Freud. Uma que escolhe o caminho científico, ideológico, ora positivista mesmo, praticamente mecanicista, ora construindo o caminho das ciências ditas humanas, fazedor de discursividade. A segunda, o criador de um conhecimento que se encontra constantemente com a arte, podendo também se confundir com ela.

Uma leitura adequada dos textos freudianos nos leva tanto a perceber a colocação de conceitos psicanalíticos dentro da obra nos alicerces para a crítica psicanalítica, como também a condição de retirar das obras conteúdos

que serviram para pensar a psicanálise, usufruindo da posição de questionamento do próprio pensamento freudiano.

O movimento inicial de Freud foi o de interpretar o inconsciente dos artistas. Ou melhor, mostrar o quanto de inconsciente aparece na obra de arte. Em outras palavras, o pensador vienense não apenas fazia evidenciar o quanto os artistas já falavam do inconsciente, mas, talvez principalmente, o quanto seu ato de criar estava vinculado as suas próprias neuroses. Assim, a primeira aproximação que Freud estabeleceu com a Literatura apontou para as suas preocupações quanto a origem dos gênios, a questão da criação, a função da arte em relação ao sujeito.

Ao longo de sua obra, Freud construiu dois momentos da relação psicanalítica com a Literatura. Oscila entre analisar o texto literário para então analisar o autor e utilizar o texto como um instrumento para os conceitos psicanalíticos. André Vilarri (2000, p.03) escreve que

[...] por um lado parece estabelecer-se entre Literatura e Psicanálise uma relação aditiva onde se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica. Por outro lado, vislumbra-se uma atitude que poderíamos chamar de extrativa, interessada em procurar resgatar do literário a particularidade que pudesse nutrir a Psicanálise.

Essa diferenciação não aparece claramente nos textos freudianos, sendo muito mais uma vertente de leitura que foca na relação entre os saberes. O que resta claro é que a Literatura foi constantemente convocada por Freud para dizer aquilo que a Psicanálise não conseguia alcançar. A problemática surgida diz respeito aos anseios de Freud em não afastar-se de seus ideais científicos dos quais a arte em geral e a Literatura em particular, obviamente não faziam parte.

A posição de Freud dentro deste contexto foi de extrema ambiguidade quanto ao lugar do artista na configuração da teoria psicanalítica. A oscilação entre dois momentos também se faz presente quanto à figura daquele que faz arte. Conforme Noemi Mortiz Kon (2001, p. 92), para a Psicanálise, ora o artista

[...] deve ocupar a posição daquele que antecipa suas próprias conclusões relativas à alma humana, ora ele é levado a ocupar o papel do falsificador insidioso, o mentiroso, que procura

amenizar as relações com a realidade por meio de fórmulas edulcorantes da vida.

Então, qual o caminho para a Psicanálise? Tomar o artista como aliado ou como rival? Tal desconforto para Freud ainda se faz presente nos psicanalistas atuais que buscam trabalhar com essa intersecção com o literário. Contudo, acreditam estes que o diálogo se faz cada vez mais necessário porque a questão da capacidade criativa, que é fundamental para ambos os saberes, possibilita a instauração de novas realidades ao sujeito. Isto é importante tanto para a Psicanálise quanto para o fazer artístico e literário.

E, apesar das incertezas, como não vincular o saber freudiano ao mundo artístico e, em especial, ao mundo das letras? Como o artista, o psicanalista também leva alguém para além da sua realidade cotidiana, para além dos significados usuais da linguagem. Esse ser levado pela arte e pela Psicanálise abre as possibilidades de criação de novos sentidos para o sujeito “desejante”, pois as situações corriqueiras podem ser vistas de formas e ângulos diferentes.

A Psicanálise tem uma dimensão estética e pode provocar emoções similares àquelas que manifestamos quando lemos ou ouvimos um poema. Tal dimensão se mostra na linguagem metafórica, não para enfeitar um texto, mas porque ela é a única que encontramos para falar e descrever os fenômenos da realidade inconsciente.

E é a possibilidade de outra leitura que move a abordagem do texto literário pela Psicanálise. Por meio do conceito de Inconsciente não será mais o sentido literal do texto o que importa, e sim a produção de sentidos emitidos pelo que o texto suscita. Uma espécie de linguagem distorcida ou de um não dito. Aqui reside uma grande aproximação entre o escritor e o psicanalista e, neste sentido, Cleusa Rios Passos (2011, p.97) assinala que, diferentemente do saber científico, a criação literária e os aspectos psicanalíticos vão além da materialidade do objeto. Buscam um sujeito que inscreva esse objeto em suas relações simbólicas.

Segundo Roland Barthes (2007, p.13), uma proposta possível para a Literatura é que ela não precisa se ater ao conteúdo literal e tampouco tem a função exata de fazer comunicar, gerando a distorção da linguagem. Escreveu

Barthes que “[...] falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar. Como se repete com demasiada frequência, é sujeitar; toda língua é uma reição generalizada”.

A partir do proposto por Barthes quanto a ideia de que o texto literário representa o real, logo não se atrela a uma única interpretação, tanto o escritor quanto o psicanalista não terão a intenção de comunicar um significado objetivo. A diferença é que o escritor produz um saber no ato de sua escrita que para a Psicanálise é um saber que o escritor desconhece enquanto o psicanalista vai elaborar, com sua escuta, um saber sobre o funcionamento do inconsciente.

Peter Gay (1989, p.297), em sua importante biografia do criador da Psicanálise, escreve que o trabalho freudiano de análise das artes sofreu fortes críticas desde seu início apontando que

[...] a busca deliberada, por parte do psicanalista, de significados acultos num poema, romance ou quadro provavelmente leva-o a prestar excessiva atenção ao enredo, à narrativa, à metáfora e ao personagem, e a passar por cima do fato de que os produtos culturais brotam de mãos talentosas e experimentadas e de uma tradição que o artista obedece, modifica ou desafiadoramente deixa de lado. Portanto, uma interpretação satisfatória e acabada de uma obra de arte ou literária provavelmente será muito mais desalinhada do que sugerem as ordeiras formulações psicanalíticas.

Tais críticas sempre apontaram que o conteúdo psíquico do autor era a única coisa relevante para a psicanálise e que isto era pouco para entender a arte. A questão que se colocava para Freud não era a de construir algo diferente do ponto de vista teórico ou técnico para o campo das artes e sim poder, por meio destas análises, construir algo novo para a própria doutrina que criara.

Obviamente, conforme já citado, podemos perceber apenas um esforço intelectual em compreender uma obra com a leitura do Inconsciente, mas ao mesmo tempo, desde a escolha do mito de Édipo como representação essencial na constituição do sujeito, encontramos nas análises de Freud uma compreensão da própria psicanálise a partir das obras, como, por exemplo, o

conceito de “Sublimação”. Laplanche e Pontalis (1995, p.495) definem sublimação como o

[...] processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação, principalmente a atividade artística e a investigação sexual.

O conceito de sublimação não aparece de forma sistematizada na escritura freudiana, entretanto constitui-se como um conceito fundamental para a compreensão psicológica da arte e dos artistas. Freud o tinha em conta como uma espécie de continuidade da capacidade de brincar típica das crianças e seria isso que permite tanta plasticidade no funcionamento egóico do artista.

Ao mesmo tempo em que possibilita uma transformação na qualidade da pulsão sexual e em sua finalidade, daí resultando a arte, a filosofia e a religião, é pela via da sublimação que o artista consegue se desprender da rigidez comum a maioria, produzindo criações que são essencialmente lúdicas.

A “explicação” psicanalítica da criação e do criador parece que nunca conseguiu abrir mão de algo da ordem do artístico. Curioso, pois lembremo-nos do esforço de Freud em mostrar a psicanálise como uma ciência. Inicialmente nos moldes positivistas de sua época, só posteriormente sua ênfase na subjetividade o levaria a valorizar a ideia de uma ciência psicanalítica independente do positivismo, mas ainda assim, científica.

Apesar do ideal científico, como escreve Mendes e Prochno (2006, p.48), “[...] tanto a psicanálise quanto a literatura são ficções que têm como instrumento fundamental a narrativa, seja ela falada ou escrita”. Disto se apreende que a experiência da clínica psicanalítica vai oferecer, assim como faz a narrativa literária, a oportunidade de criação de realidades que só podem existir a partir desta presença.

Uma psicanálise do processo criador é o que entendo gerar interesse maior para a Literatura nos moldes do anunciando por René Welleck e Austin Warren (1976, p.95-111). Apesar disto, estes mesmos autores deixaram claro

que pouco se tinha até aquele momento que pudesse realmente servir à teoria literária. Creio que o cenário permanece inalterado neste sentido.

Não tenho o objetivo aqui de me debruçar sobre o processo criativo em si. Importa a constatação de que o poeta falou do inconsciente antes do psicanalista e continua falando, mesmo sem saber exatamente do que está falando. Este não saber provavelmente pode fazer parte da distinção entre poetas “intuitivos” e poetas “acadêmicos”, estando os primeiros no terreno do dom, enquanto os demais fazem parte do seletivo grupo daqueles que buscam fazer ciência com a arte. O não saber também remete ao próprio inconsciente de quem fala; o poeta não necessariamente é mais consciente de si porque faz arte. No entanto, também pode ser.

Outro ponto importante é o quanto a Literatura e seus artistas fizeram uso da Psicanálise. Aqui me remeto a James Joyce (2012) e Ítalo Svevo (2011), por exemplo, que a partir do conhecimento que possuíam dos conceitos freudianos, produziram obras fundamentais como *Ulisses* e *A consciência de Zeno*. Ao fazerem tal investimento, estes autores contribuíram com a Literatura moderna e também serviram à própria teoria psicanalítica (e também a sua clínica), por meio da arte.

De acordo com Humphrey (1976, p.25), Joyce atingiu o reconhecimento da considerável influência psicanalítica, muito mais com o romance *Finnegans Wake* do que com o clássico *Ulisses*, tendo este último uma relevância muito maior e específica para a Literatura pelo extenso e habilidoso monólogo interior direto construído pelo autor. *Finnegans Wake*, segundo Humphrey, caracteriza-se por sua descrição do estado de sonho, fazendo uso da teoria psicanalítica das distorções verbais e deslocamentos para a compreensão do monólogo interior presente na obra.

A relevância de Joyce para o diálogo posteriormente criado entre Literatura e Psicanálise foi apontado por Lacan (2007, p.11-26) no seu texto “Do Uso Lógico do Sintoma ou Freud com Joyce”, constante do Seminário 23 sobre o Sintoma. Já Svevo, escreveu, em 1923, todo um romance a partir do fluxo de consciência da personagem central, Zeno Cosini, que vai descrevendo como se dá seu processo psicanalítico enquanto paciente, constituindo a

primeira publicação de ficção com um enredo completamente voltado para sessões de psicanálise.

A Psicanálise trouxe algo diferente para a crítica literária. É o que, na escrita de Massaud Moisés (1982, p.42), está retratado como: “Novos instrumentos analíticos, novas analogias, uma sintaxe para interpretar os símbolos eternos, chaves para decifrar-lhes a natureza mais íntima...”. A Psicanálise aparece como outra possibilidade de compreensão e indagação e ainda trouxe a noção de neurose para a arte e para a crítica literária.

O conceito de neurose não deve servir para o retorno a uma discussão que entendo já caduca, sobre a relação de parentesco entre a Arte e a Loucura, tampouco para reduzir a crítica literária e o texto literário a “uma espécie de mero registro psicanalítico” (MOISÉS, 1982, p.43). Importa, a partir deste ponto, incluir a Psicanálise na crítica literária deixando claro qual seu lugar (que existe). Tal lugar jamais será da exclusividade sobre o texto literário ou sobre a crítica literária, mas sim, como outra possibilidade de compreensão.

Com a Psicanálise, tornou-se possível pensar em um autor que, ao produzir sua arte, esteja de algum modo envolvido em condições psíquicas que pertençam ao mesmo campo da neurose, sendo que vive uma neurose – criativa – preservando-se pela arte, de um sofrimento psíquico maior (aqui voltamos á sublimação).

É o que Moisés (1982, p.44) chama de um equilíbrio entre dois *eus*. Um *eu* que estabelece outras formas de contato com os objetos consegue espaço junto ao *eu* mais racional de forma integrada. A justaposição equilibrada entre estes *eus* remeterá o sujeito, alienado da realidade, rumo à neurose. Ou seja, o processo criativo interessa muito a partir das contribuições psicanalíticas, que, além disto, pensa também a leitura e a escrita, perpassadas também por uma neurose-criativa.

A neurose se instala, pois, durante o ato da leitura, como identificação. O leitor identifica-se com o texto, ou melhor, com os significados que o compõem: o texto se torna condicionante da atitude assumida pelo leitor ou crítico. “[...] impossível a leitura se não houver adesão; suspensa esta, aquela se

interrompe automaticamente. Por conseguinte, neurose=identificação” (MOISÉS, 1982, p.47).

O *eu*, para se identificar, deve esquecer-se e, ao fazê-lo, descobre sua mais íntima natureza: a interioridade inexpressa. Latente ou desconhecido para si até a identificação, o *eu* se conhece porque se identifica ao deparar-se com seu “igual” ou “duplo”. O *eu*, sabe-se, conhece-se como tal, pois localiza no texto, num objeto fora de si, o seu equivalente, como imagem no espelho.

De acordo com Moisés (1982, p.50-51),

[...] ao ler, o “eu” recebe do “não eu” (no caso, o texto literário) como suas, as percepções que aquele experimentou e recolheu num organismo coeso. A identificação (entendida quer como neurose, quer como empatia) se processa, conseqüentemente, entre o sujeito cognoscente real e o “eu” do texto, por sua vez entendido como a “representação” ou expressão de um “eu” real, anterior ao texto, que por meio dele adquire identidade e voz. É com o ser do texto que se desenrola o encontro identificador (p.50-51).

Existe uma subjetividade do texto que é a priori do contato com este por parte do leitor. Neste, a subjetividade fica como em suspenso, numa espécie de neutralidade dinâmica porque se volta para o *eu* do texto. Já a intersubjetividade, se encontra em um espaço intermédio entre o texto e os olhos do crítico.

A pergunta de Ana Cecília Carvalho (1999, p.60), sobre ser ou não possível uma crítica literária psicanalítica, é feita a partir exatamente do que Freud deixou de herança. Escreve a autora que

[...] se está claro que a visão psicanalítica da criação literária pode apontar, de fato, para a presença de motivações inconscientes no escritor – não sendo incorreto dizer que, nesse sentido, o texto é um meio – não é certo que ela esclareça sobre a natureza da competência, para não dizer a maestria com que o autor escolhe e domina seu material de trabalho, considerado, assim, como um fim.

A abordagem trazida pela Psicanálise deverá compreender a singularidade de cada escritor e deve impedir a invasão do espaço literário com uma visão que se restrinja aos elementos psicopatológicos. A crítica literária psicanalítica é uma crítica da interpretação, da busca de novos sentidos para o texto a partir da desconstrução do sentido anterior.

E é com Jacques Lacan que a Psicanálise avança mais neste sentido. O psicanalista francês toma uma posição outra em relação ao que Freud construiu. Rejeitando as psicobiografias, privilegia o texto e diz que é sobre ele que o analista deve se debruçar. O sujeito, ao ler um texto, deposita ali algo de si, se afeta e observa os efeitos.

O texto literário com Lacan (2007, p.11-26), a partir de sua interpretação do trabalho de James Joyce, é mais da ordem do *sinthoma* do que do inconsciente do autor, entendendo aqui não o sintoma enquanto formação do inconsciente e, logo, um símbolo, mas sim uma necessidade de escrever um *eu* quando o eu dito “narcísico” não funciona. Uma transgressão linguística que produz o esvaziamento do sentido presente até então e permite deixar o buraco que transborda.

### **3.1 O inconsciente como discurso do Outro.**

Apesar de defender que seu trabalho era um retorno a Freud, Lacan propõe uma abordagem diferenciada para pensar a Psicanálise, assim como sua relação com a Literatura. Não mais análise do autor a partir de sua produção artística, mas o que um texto pode oferecer em termos de produção de outros sentidos a partir da desconstrução do que havia de sentido até então. Tal postura teórica, o psicanalista francês alimenta com a forte aproximação da Psicanálise com a Linguística.

Para Lacan, a Psicanálise só é possível a partir da fala dos pacientes. Acredita que os dois termos mais importantes e vívidos da experiência freudiana, o inconsciente e a sexualidade, só alcançam sentido pleno ao se organizarem em um campo de linguagem. A este respeito, Jean Godin (2000, p.98 apud SANTOS, 2005, p.144), assinala que “[...] da mesma maneira que, em uma análise, só temos que operar com o que o paciente diz – e que podemos ser entravados por um saber que vem de outra boca – diante de um texto, só temos que operar com o que o autor escreve. A razão do texto encontra-se no próprio texto.”

Operar apenas com a escrita do texto nos leva a depositar algo de si neste ato de ler, no caso do analista, seu trabalho é “ler” o paciente, e quanto ao texto literário (e em relação ao paciente também), é ser constantemente

afetado por essa leitura e observar todos os efeitos que disto surgirão. “[...] A psicanálise tem algo a receber da literatura, se fizer do seu âmbito uma ideia menos psicobiográfica” (LACAN, 2001, p.17).

A prática de utilizar elementos advindos do campo linguístico fez com que Lacan chamasse a atenção de toda uma geração de intelectuais, tanto que não houve apenas a aproximação com a Linguística, mas também com a Lógica, a Antropologia e a Filosofia, a ponto de Lacan passar a compor o grupo de estruturalistas franceses dos anos 1950 e 1960. Todavia, é a Linguística que mereceu a sua grande atenção.

Noções como as de “linguagem”, “discurso”, “letra” e “significante” são exemplos diretos das referências que Lacan fez ao longo de sua obra, principalmente a Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, mas não significa que o recurso constante à linguagem e à palavra trate exatamente da mesma coisa que trata a Linguística. De acordo com Ana Maria Netto Machado (1998, p.108), Lacan “[...] não tinha pruridos em deformar e transformar um conceito para torná-lo útil a seus propósitos”. O psicanalista francês construiu uma teoria do Inconsciente freudiano calcada na relação direta que o homem tem com sua linguagem.

Lacan (1985, p.24-37), em seu Seminário “A Jakobson”, de 1973, não fala do mesmo que falam os linguistas, mas fala a partir deles e disto resulta seu famoso aforismo de que o inconsciente é estruturado como linguagem. Linguagem, porque é por meio dela e por causa dela que o sujeito pode surgir. Escreveu Lacan (2001, p.223), que

O inconsciente é estruturado como linguagem. Essa fórmula é um pleonasma para me fazer entender, visto que a linguagem é a estrutura. A rigor, portanto, poder-se-ia resumi-la ainda mais, remanescendo simplesmente “o inconsciente é estruturado”.

A ênfase na linguagem retira o caráter instintivo que muitos psicanalistas costumam dar ao inconsciente, assim como afasta a ideia esotérica de uma região obscura e caótica da mente humana. O Inconsciente consiste nos materiais reprimidos e não pode ser resumido a aquilo que não está na consciência, não sendo, portanto, o não-consciente. “O inconsciente não é perder a memória; é não lembrar-se do que se sabe” (LACAN, 2001, p.333).

Assim, na perspectiva lacaniana, o inconsciente guarda a repressão dos significantes.

Seguindo Freud (1915/2000 p. 63), em seu artigo “O Inconsciente”, o reprimido é caracterizado pelas representações ou ideias e não pelos afetos, por isso, Lacan vai dizer que as representações são os significantes, enquanto os afetos são os significados. Logo, o que está reprimido é o significante.

Na Psicanálise lacaniana, o inconsciente pode ser lido tal qual um texto. Entretanto, como o próprio Lacan (1985, p.25) esclareceu: “Meu dizer que o inconsciente é estruturado como linguagem não é do campo da linguística”. O Inconsciente está estruturado enquanto linguagem, de outra forma que não a proposta científica de Saussure que atrela significante e significado.

Lacan altera tal proposta e transforma, a partir da fórmula original, o significante como sendo aquilo que tem a primazia no inconsciente e não mais sendo o equivalente ao signo como entende a Linguística. O significante não é suficientemente representado pela imagem acústica. Então, “Distinguir a dimensão do significante só ganha relevo ao se colocar que o que vocês entendem, no sentido auditivo do termo, não tem nenhuma relação com o que isso significa” (LACAN, 1985, p. 42).

Na estrutura esquemática de Saussure, temos a fórmula s/S em que o significado “s” fica acima do significante “S”. A partir dela, o signo é a totalidade constituída pela associação direta entre o significante e o significado. Em Lacan, o esquema passa a ser S/s, significante acima do significado. Com isso, retiro da leitura lacaniana que, se houvesse uma relação precisa entre os significantes, poderia acontecer a plena substituição e o circuito se fecharia. Todavia, o significante entra e não cobre o sentido de forma completa, deixando sempre algo que escapa.

Lacan (2001, p.237-238) escreve que a barra que separa o significante do significado (S/s) será transposta a partir da operação que implica em dois mecanismos do Inconsciente: a condensação e o deslocamento. A partir de sua influência de Jakobson, Lacan vai dizer que a condensação é a metáfora linguística enquanto o deslocamento é a metonímia. Com elas o inconsciente se estrutura.

A metáfora (condensação) e a metonímia (deslocamento) são assim apresentadas por Lacan (2001, p.242):

[...] A condensação, é a estrutura de sobreposição dos significantes onde a metáfora se origina e cujo nome, [...] indica a conaturalidade do mecanismo com a poesia, até ao ponto de envolver a função propriamente tradicional desta última.

[...] deslocamento, é mais perto do termo alemão, essa virada da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentada como o meio mais eficaz de que dispõe o inconsciente para burlar a censura.

Em seu princípio, a metáfora consiste em designar uma coisa por meio do nome de outra coisa, uma palavra ou expressão que produz sentidos figurados. Assim, a metáfora é uma substituição do significante por outro por meio do qual o sujeito passa a ser representado. A metonímia por sua vez, enquanto figura de linguagem que consiste no emprego de um termo por outro, vai fazer a função de conexão dos significantes entre si com a supressão do significado, conforme apontado por Lacan (2001, p.237).

A centelha criadora da metáfora não jorra da apresentação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela jorra entre dois significantes dos quais um substituiu o outro tomando-lhe o lugar na cadeia significante presente pela conexão (metonímica) com o resto da cadeia.

Maria Cristina Merlin Felizola (2000, p.42) escreveu que, para Lacan, “[...] o Inconsciente, no sentido linguístico, consistiria no conjunto de formas que determinam em todas as línguas o uso dos sons e dos meios de expressão. Seria algo formal, intelectual.” Na leitura lacaniana, o Inconsciente é uma estrutura oculta sob a aparência de uma disposição consciente e lúcida de si”. Essa estrutura oculta, porém, é marcada por uma falta essencial que faz com que o Outro<sup>6</sup> não seja cognoscível. O significante do campo do Outro está sempre em falta.

A atividade simbólica do sujeito, seja ele normal ou patológico, irá sempre esconder uma determinação imposta pela estrutura cultural. Esta é uma influência de Lacan vinda do Estruturalismo, especialmente de Claude Lévi-Strauss, em que a ideia de Inconsciente reside na identificação da linguagem à ordem social (FELIZOLA, 2000, p.50). A concepção formal do Inconsciente e sua aproximação com a linguagem e a primazia do significante são essenciais para o pensamento lacaniano.

---

<sup>6</sup> Na Psicanálise lacaniana, temos o Outro, com “O” que significa aquele ser diferente de nós e temos o outro com “o”, designando nossas projeções do outro como extensão do próprio eu.

O discurso inconsciente ao qual o sujeito está implicado faz com que ele passe a sofrer a ação da cadeia de significantes mediante uma estrutura de linguagem. Disto nasce o primeiro encontro com o desejo, que Lacan (1988, p.56) nomeia de “Desejo do Outro”. Sobre este ponto, escreve Sandra Afonso Pimentel Guimaraes (2012, p.11), que o sujeito deverá

[...] construir, inventar, produzir um sentido, em seu mundo de linguagem, para organizar, suportar esse “trauma” de ter nascido desejado (remetendo-nos ao conceito de “resposta antecipada” de Lacan – resposta que nasce anterior à pergunta).

O sujeito do inconsciente é assim constituído entre significantes (S1 e S2 na fórmula lacaniana), porém nenhum deles consegue representá-lo completamente. O sujeito é barrado (\$) e essa barra é o próprio inconsciente que existe enquanto abismo e que, ao mesmo tempo em que impede qualquer relação com o Outro, coloca o sujeito sempre na posição de gozar desta falta.

O sujeito se torna, então, objeto de desejo que se manifesta no Outro. “[...] o significante é a causa do gozo”, diz Lacan (1985, p.36). E o Inconsciente? Este é o desejo do Outro e está entre o eu e o discurso do Outro, estruturado como linguagem. Já o eu na psicanálise lacaniana é uma construção imaginária pela qual o sujeito se objetiva a si mesmo, mas o fazendo por meio de seus próprios representantes, daí o paradoxo.

Para Joel Dor (2003, p.122): “Tal economia paradoxal encontra sua mais completa expressão [...] em função do desconhecimento em que este sujeito vê-se instalado em relação a si e mesmo através da ordem significante.” E por isso, embora diga diretamente respeito ao sujeito, esta construção é dependente da existência do Outro. O *eu* só pode tomar valor de representação imaginária pelo Outro e em relação ao Outro.

### **3.2. Lúcio, Ricardo e Marta: Um balé intersubjetivo a partir do conceito de inconsciente.**

Ao longo da obra *A confissão de Lúcio*, a personagem protagonista vai dividindo a atenção do leitor com outras duas personagens fundamentais na trama. Ricardo de Loureiro e depois sua esposa Marta, também passarão a ter lugar fundamental na narrativa. O balé entre as três personagens evidencia-se

na ambiguidade da identificação constante e das inquietações entre os amigos, ganhando novos contornos com a entrada de Marta.

A importância de Ricardo é tanta que faz com que Lúcio passe mais tempo a falar do amigo e dos sentimentos em relação a este, na medida que o enredo avança. O laço afetivo estabelecido entre Lúcio e Ricardo aparece quando o protagonista exclama que “Eu e Ricardo éramos não só dois companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 47).

Lúcio passa a depositar em Ricardo um investimento emocional intenso e angustiante, em um misto de bem estar, sofrimento e ânsias. Lúcio identifica claramente o quanto está envolvido com Ricardo. Diz que “Pela primeira vez eu encontrara efectivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito. [...] as nossas vidas passavam torturadas de ânsias” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.48).

Aos poucos, o texto vai ficando recheado de frases emitidas por Ricardo e que, tamanha a similaridade com as expressões do próprio Lúcio, colocam o leitor a pensar sobre quem realmente está se tratando, se Ricardo ou do protagonista. Assim, Ricardo também se mostra angustiado e entediado.

- Ah! Meu caro Lúcio, acredite-me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem – pois, ao medi-los, encontro-os tão mesquinhos, tão de pacotilha. [...] Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores...eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos - e é impossível achar outros (SÁ-CARNEIRO, 1973,p.49).

Tanto Lúcio quanto Ricardo são marcados pelo discurso do tédio e vão mostrando-se tão semelhantes que o leitor se verá na posição da dúvida sobre quem fala no texto. Lúcio ou Ricardo? Apesar disso, as angústias e os questionamentos que vão marcando as duas personagens, como uma quase simbiose, não excluem a percepção inicial de que estes são seres distintos. Isto aparece na frase de Lúcio anunciando que “[...] compreendiam-se perfeitamente nossas almas. [...] todavia, éramos duas criaturas muito diversas”(SÁ-CARNEIRO, 1973, p.58).

Veremos alguma distinção entre as personagens na medida em que a trama vai apresentando um Ricardo que inicia todo um discurso sobre seu eu

de forma mais profunda que o próprio Lúcio. Expressa-se Ricardo: “[...] É que de maneira alguma me concebo na minha velhice, bem como de nenhuma forma me vejo doente, agonizante. Nem sequer suicidado” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.52), ou então a respeito de seu sofrimento moral: “[...] a minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra”(SÁ-CARNEIRO, 1973, p.56).

Lúcio escuta o discurso de Ricardo e desfruta da angústia que o caracteriza, enquanto o amigo segue com seu rol de agonia e incoerências como na frase: “[...] Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida, entanto como nunca ninguém a admirou!” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.59).

Ricardo admira a vida e ao mesmo tempo não vive. “[...] Pois eu não vivo, não tenho amantes... desapareço... ninguém sabe de mim... Engano! Engano! A minha vida é pelo contrário uma vida sem segredo. Ou melhor, o seu segredo consiste justamente em não o ter” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.60). Paralelamente, ao declarar amor à vida, Ricardo parece orgulhar-se em não ser feliz.

Afinal, do quê sabe Ricardo? Sabe que é uma incoerência ambulante, inconformado com as coisas ao redor e vivamente insatisfeito consigo mesmo. Ricardo sabe mais sobre seu eu do que Lúcio sobre si. Ricardo sabe que seu corpo e mente são revestidos de angústia e que o caminho é o da transfiguração de seu corpo. “Meu Deus! Meu Deus! Como em vez deste corpo dobrado, este rosto contorcido – eu quisera ser belo; esplendidamente belo!” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.67).

Lúcio sabe apenas que admira Ricardo e de alguma forma deleita-se na escuta sistemática do amigo, porém, sem ter certeza do que lhe rodeia.

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

Aliás, ainda hoje ignoro se o meu amigo era ou não era formoso (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.68).

A ignorância de Lúcio em relação a Ricardo remete ao sujeito do inconsciente. Este, segundo Lacan (1988, p.521), não sabe que sabe e por isto mesmo a fórmula para expressá-lo é “penso onde não sou, logo sou onde não penso”, divergente do cogito cartesiano que faz do sujeito da ciência um sabedor.

A dependência que Lúcio vai expressando em relação a Ricardo, caracterizada por uma falta de controle emocional quando da entrada de Marta juntamente com a erotização que vai crescendo entre os dois, é acrescida dos momentos de fuga, amnésias, exaltações e comportamento teatral de ambas as partes. Fazendo uma leitura a partir da ideia de inconsciente freudiano, Vera Lúcia Viana Macedo (2011, p. 134-136) alega que tais condutas configuram “[...] um quadro histérico de Lúcio. [...] traços de colorido paranoide que percorrem toda a trama.”

O eu atormentado de Lúcio vai manifestando conflitos ao lembrar ou não de fatos e situações, sensações intensas de amor e ódio. Sua histeria<sup>7</sup> pode ser entendida a partir de seus sintomas marcadamente presentes em sua expressividade e inclusive na relação que em estabelece com as demais personagens, não apenas com Ricardo e Marta.

Ao mesmo tempo em que é capaz de descrever com detalhes poéticos, por exemplo, as características da personagem Sergio Warginsky, o russo, alegando que “[...] os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar – os seus cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa...” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.80), Lúcio é capaz de admitir que não percebia sua irritação com a relação que o russo tinha com Ricardo e Marta, apenas reconhecendo tempo depois; “[...] Warginsky só me irritava [...] chegando eu a não poder retrain certas impaciências quando ele me dirigia” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.81).

Warginsky é colocado no texto como aquele que tinha algo sexual com Marta, como um segundo amante, além de forte amizade com Ricardo. Lúcio o desgostara, atormentado pelo ciúme, uma vez que o russo informa a Lúcio que já conhecia Ricardo e Marta antes deste. “[...] as nossas relações datam de há dois anos, quando fomos companheiros de jornada” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.92). Lúcio vai manifestar sua vontade de que Warginsky não existisse e vai odiá-lo por ter um acesso que ele não possuía antes.

O ciúme de Lúcio é motor de compreensão da dinâmica histórica do protagonista, uma vez que, segundo Lacan (1988, p.50), todo conhecimento humano se origina na dialética do ciúme, manifestação primordial da

---

<sup>7</sup> O conceito de histeria na Psicanálise diz respeito a uma neurose que possui, dentre várias manifestações sintomáticas, a evitação e a angústia.

comunicação entre os seres. Esta dialética vai comportar sempre a possibilidade de que o eu seja intimado a anular o outro pela simples razão de que, para Lacan (1988, p.51), a dialética do Inconsciente implica sempre “[...] a impossibilidade da coexistência com o outro.”

Algo semelhante quanto a histeria de Lúcio está também na relação com a personagem Gervásio Vila-Nova, logo no início da narrativa. Lúcio anuncia que em Gervásio “Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.21), e que não é pelos traços físicos que Gervásio será lembrado. Paralelamente, expressa-se dicotômico quando diz que “[...] a verdade é que em redor de sua figura havia uma auréola. Gervásio Vila-Nova era aquele que nós olhamos na rua, dizendo: ali, deve ser alguém” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.22).

Gervásio é importante na trama porque é ele quem apresenta Ricardo a Lúcio, assim como o introduz no mundo literato e artístico de Paris. Contudo, quando Ricardo se consolida na trama, Gervásio acaba desaparecendo sem nenhuma explicação no texto que a justifique.

Ricardo segue sua exposição para o ignorante Lúcio, anunciando aspectos de sua intimidade erotizante que o protagonista admite desconhecer e que se apresenta como a mais complexa confissão do amigo.

Quanto à vida sexual do meu amigo, ignorava-a por completo. Sob este ponto de vista, Ricardo afigurava-se-me, porém, uma criatura tranquila. Talvez me enganasse... Enganava-me com certeza. E a prova – ai, a prova! – tive-a essa noite pela mais estranha confissão – a mais perturbadora, a mais densa (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.69).

A densidade do que expõe Ricardo aparece revistada da fala que admite sua vontade de querer ser mulher e assim superar a insatisfação de seu corpo masculino. “[...] E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher”(SÁ-CARNEIRO, 1973, p.69). Tal desejo fica mais claro algumas frases adiante no texto.

[...] hoje vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida...

[...] não posso ser amigo de ninguém... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos – já lhe contei – apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre

consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar...Enfim: de possuir!  
 [...] Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo (p.71).

A sexualidade angustiada de Ricardo não é exatamente uma manifestação inconsciente no sentido de que ele não sabe nada do que se trata. O ignorante até então é o protagonista e não seu amigo. Mas do quê sabe Ricardo? Sabe de um desejo que só pode ser concretizado por meio da transfiguração corporal. É um desejo de transformação em outra coisa que não a que ele é. Mas Lacan (1988, p.247) adverte que “Não se trata de saber se eu falo de mim conforme o que sou, mas se, quando eu o falo de mim, sou o mesmo que aquele de quem eu falo”.

Ricardo, quando fala de si, não é ainda aquele de quem fala. Almeja ser e por isso a transformação idealizada em mulher é fundamental. Porém, a ideia de transformar-se não é algo totalmente admitido para Ricardo. Tem consciência e também tem repulsa. É um ser ambivalente.

Em certos momentos chego a ter nojo de mim. Escute. Isto é horrível! Em face de todas as pessoas que eu sei que deveria estimar – em face de todas as pessoas por quem adivinho ternuras – assalta-me sempre um desejo violento de as morder na boca! Quantas vezes não retraí uma ânsia de beijar os lábios de minha mãe... (SÁ-CARNEIRO, 1973, p. 72).

A repulsa de Ricardo nos leva também para o terreno das angústias edípicas tal como sempre propostas na Psicanálise. A frase em que admite sempre ter reprimido um desejo erotizado pela mãe em um primeiro momento pode parecer deslocada em meio a seu martírio existencial, uma vez que não faz outra alusão à figura da mãe ao longo da obra, mas acaba tendo a função de apresentar as origens psicológicas que fundamentam as inibições da atividade criadora e as nítidas inversões da imaginação sexual presentes na dinâmica psíquica de Ricardo.

Lacan (2001, p. 52-54) conceitua o Édipo como um desejo que fixa a criança no objeto mais próximo a seu dispor, no caso do menino é a mãe, e ainda ressalta que essas pulsões dão a base para o complexo e que este deverá ser marcado pela frustração destas mesmas pulsões. Essa repressão vai se efetuar pela agressividade contra o genitor em relação ao qual seu

desejo sexual o coloca na posição de rival e como fator secundário, o temor de uma agressão similar. Tal condição impõe a castração simbólica e coloca a mãe como representante do tabu do incesto.

Ricardo tem um saber que o aprisiona na impossibilidade de ser. E ele sabe que é assim, por isso sabe que reprime a si mesmo e à sua ânsia quanto a realidade que o cerca e o constitui. Lacan (2001, p.55-58) escreve que o Complexo de Édipo marca todos os níveis do psiquismo e torna-se o eixo segundo a qual a evolução da sexualidade projeta-se na constituição da realidade.

O Édipo marca o auge da sexualidade infantil e é, ao mesmo tempo, o móbil da repressão que reduz as imagens parentais ao estágio de latência até a puberdade. Determina uma condensação da realidade e possibilita também a sublimação que oferece ao homem outras chances de satisfação. As formas sob as quais se perpetuam esses efeitos são nomeados pela Psicanálise de *supereu*, e ajudam para o estabelecimento do conformismo sexual do psiquismo.

Ricardo está diante do inconformismo de seu corpo e mente. Está em um estado que remete à negação de sua sexualidade à sua castração, contudo, não está totalmente inconsciente de si. Esta é a grande diferença para Lúcio, que transita pelo texto insistindo na sua ignorância neurótica. Ricardo está em outro nível psíquico, em acesso direto a toda sua incoerência emocional, pois é ele quem indicia o protagonista quanto a questão da fragmentação do eu. Aqui, é Ricardo o protagonista e não Lúcio.

Mas existe uma confusão entre Ricardo e Lúcio e esta traz a ideia do duplo presente na narrativa. Ricardo é um duplo de Lúcio na medida em que são muito próximos, possuem a intensa identificação, partilham a mesma expectativa. Lúcio é o eu e Ricardo é o outro, sendo que ao longo da trama o eu de Ricardo também se manifesta criando um duplo-eu.

Este duplo-eu, na verdade, é a ponte que aos poucos possibilita a passagem do eu ao outro como uma extensão de si mesmo. A ânsia de Lúcio por Ricardo e abertura que este oferece faz com que o outro desejado pelo protagonista apareça como uma espécie de fragmento interno de si. Aqui é que entendo haver a confusão entre Lúcio e Ricardo, como se dois fossem um em vários momentos da narrativa.

A passagem do duplo Lúcio-Ricardo remete ao que Lacan (1998, p.529) constata a respeito da compreensão da presença do outro no eu. É preciso que este eu esteja situado em um lugar intermediário, capaz de permitir que o eu vislumbre seu próprio desdobramento em si mesmo, assim como também com o outro. O sujeito da linguagem na Psicanálise lacaniana só emerge desta relação entre o ser e o outro.

Lacan (1988, p.50) assinala que o eu humano é o outro e que “[...] no começo o sujeito está mais próximo da forma do outro do que do surgimento de sua própria tendência. Ele é originariamente incoerente de desejos”. O sujeito humano desejante vai se constituir em torno de um centro que é o outro, e o primeiro acesso que ele terá do objeto é este objeto apenas enquanto desejo do outro.

A constituição do eu é então uma consequência do que Lacan (2013, p. 101) denominou “estádio do espelho”. O bebê para existir vai necessitar de um cuidador externo, habitualmente a mãe, que produzirá o processo de identificação entre a criança e o adulto que possibilitará que o eu da criança apareça. A identificação original sustenta o surgimento do duplo, uma vez que este fenômeno também pressupõe uma forte conexão entre os pares. O que deve ser ressaltado é que tal processo formador do eu produz uma identidade alienada e alienante que crescerá sem saber deste mesmo eu e marcará todo seu desenvolvimento mental posterior.

Vejamos agora a entrada da personagem Marta e seu lugar também como duplo. Marta surge na trama quando Ricardo retorna a Paris depois de um ano. Lúcio percebe que o aspecto físico do amigo estava mudado. “As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – feminilizado – eis a verdade” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.76). Perplexo, Lúcio relata que sabe que o amigo se casara, contudo dela não se falara, não havendo por parte de Ricardo nenhuma apresentação formal, assim como Lúcio também não perguntara, até que narra que ao chegar ao hotel em que o amigo ia hospedar-se, entrou e

[...] de súbito, sem saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado em um sofá, conversando com o poeta e a sua companheira [...] ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.77).

Lúcio nos conta que nunca conseguiu se lembrar das primeiras palavras que trocou com Marta e que não tinha lembranças vivas daquela noite. Na sequência de sua narração, Lúcio se sente incomodado, sem entender sua amnésia, mas aos poucos, depois de passar a frequentar cotidianamente a companhia do amigo e sua esposa, Lúcio diz que “As sensações bizarras tinham-se desaparecido por completo, e eu *via* agora nitidamente a sua esposa. [...] cheguei a invejar meu amigo” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.77).

A inveja sentida por Lúcio faz com que se aproxime ainda mais de Ricardo, agora também devido à presença de Marta e o protagonista vai percebendo, aos poucos, que Marta estava sempre convergindo suas ideias na mesma direção de Ricardo, sem divergências. “Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele, reforçando, *augmentando* em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.79-80).

Este é um fragmento do texto que aponta a ideia de Marta sendo um duplo de Ricardo. Antes já havia o rosto feminilizado de Ricardo e depois, a total convergência de ideias e falas entre os dois. Na medida em que o protagonista nos mostra que se aproxima cada vez mais de Marta, deixa claro que as conversas, apesar de longas, eram vazias; “[...] conversa longínqua em que não apareciam as nossas almas” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.83). Este é o ponto para o salto seguinte, da aparente estabilidade para a angústia de não saber nada sobre a mulher.

O não saber a respeito da mulher é entendido por Lacan (1985, p.46) como a impossibilidade de introjeção de um significante ao qual o homem não consegue ter acesso porque não se pode representar por completo a mulher. Para Lacan, a mulher “[...] não é toda, há sempre alguma coisa nela que escapa ao discurso.” E isto porque a mulher constitui seu psiquismo no terreno do pleno desejo, ou seja, seu ideal é ser objeto de desejo do homem e assim adquirir o falo que este mesmo homem não consegue representar simbolicamente.

Escreveu Lacan (1999, p.350):

Inversamente, para tudo o que está na linha do seu desejo, ela se encontra ligada à necessidade implicada pela função do falo, do ser, ou seja, até um certo grau que varia, este falo, enquanto sinal do que é desejado...O fato de que ela se exhibe

e se propõe como objeto de desejo, identifica-a de maneira latente e secreta ao falo, e situa seu ser de sujeito como falo desejado, significante do desejo do Outro. Este ser situa-a para além do que se pode chamar a mascarada feminina, dado que finalmente tudo que ela mostra de sua feminilidade é precisamente ligada a esta identificação profunda ao significante falo, que é o mais ligado a sua feminilidade.

A mulher postulada por Lacan não está fadada a ser mãe, estando em outra posição. Tal lugar é de desnaturalização do desejo para além do ser materno e indicando a erotização e complexidade que envolve o desejar do ponto de vista feminino. Marta é um mistério, sedutora e erotizante, está divorciada da mãe e, por isso, impossível de ser representada enquanto significante, porque “[...] a mulher só entra em função na relação sexual enquanto *mãe*” (LACAN, 1985, p.45).

Para Lacan (2001, p.454), não há relação sexual, uma vez que homem e mulher, por serem habitados pela linguagem, fazem desta relação um enunciado e não há nada que faça relação de um enunciado. Isto não significa que não haja sexo entre o homem e a mulher. O que não há é o que chamamos de intersubjetividade devido à impossibilidade de representação simbólica da mulher enquanto significante. Escreveu Lacan (2001, p.464) que:

*O não há relação sexual* não implica que não haja relação com o sexo. É justamente isso que a castração demonstra, porém não mais: ou seja, que essa relação com o sexo não seja distinta em cada metade, pelo fato mesmo de separá-las.

Como não pode haver intersubjetividade entre o homem e a mulher, Marta é a relação com o sexo do outro que Lúcio estabelece sem conseguir representá-la fora do significado da dúvida. Daí a perturbação que aumenta a cada novo encontro que o protagonista vivenciava com a mulher misteriosa do amigo Ricardo. O balé intersubjetivo vai se configurar apenas entre Lúcio e Ricardo. Neste fragmento da obra, Lúcio faz referência ao seu estranhamento diante da ausência de uma história que pudesse situar Marta diante de si.

[...] essa mulher não tinha recordações; essa mulher nunca se referia a uma saudade de sua vida. Sim, nunca me falara de um sítio onde estivera, de alguém que conhecera, de uma sensação que sentira – em suma, da mais pequena coisa: um laço, uma flor, um véu...

De maneira que a realidade inquietante era essa: aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse passado – como se tivesse apenas um presente (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.84).

A impossibilidade de obter respostas sobre Marta, ao mesmo tempo em que deixava o protagonista em um estado de “eu sem convicção” tamanha a amplitude de suas dúvidas, também fazia-o transitar entre a realidade e a ficção. Este trânsito aparece, por exemplo, quando Lúcio se percebe questionando a existência concreta de Marta durante o concerto do pianista Narciso do Amaral, na já citada cena do fauteuil vazio.

A angústia de Lúcio só pôde ser interpretada por ele como uma alucinação “[...] porque era impossível explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.88). Isto o faz buscar provas da existência de Marta, primeiro indo a seu encontro na casa de Ricardo e depois perguntando às personagens Luis de Monforte e Aniceto Sarzedas sobre como se dera o casamento entre o amigo e Marta.

Ricardo parece um enigma. Apenas alerta o amigo que “[...] é preciso tomarmos conta com esses nervos” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.90). Não se oferece nenhuma prova concreta da existência de Marta por meio de Ricardo e por isso Lúcio recorre a Monforte e Sarzedas. Contudo, destes, apenas recebe a estranheza diante de seus questionamentos.

O bizarro para Lúcio é que acaba por vir de Ricardo as indicações sobre Marta. É Ricardo quem indica a Lúcio que este já sabe do que se trata.

E, facto extraordinário, notava eu hoje: ele referia-se a tudo isso como se se tratasse de episódios que eu já conhecesse, sendo por conseguinte inútil narrá-los, só comentando-os... Mas havia outra circunstância ainda mais bizarra: é que, pela minha parte, eu não me admirava, como se efectivamente já tivesse conhecido tudo isso. (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.94).

O não saber de Lúcio remete ao que Lacan (1988, p.123-124) aponta a respeito de o Inconsciente ser a parte do discurso que falta na disposição do sujeito para reestabelecer a continuidade de sua fala consciente. Não saber do já sabido é o que marca o sujeito do Inconsciente na psicanálise como um capítulo censurado, em branco ou ocupado por uma mentira, mas que pode reestabelecer a verdade que já está escrita nos rastros que conservam as distorções.

A ambiguidade está no ápice no que diz respeito à Marta. Ela não existe concretamente na realidade, pois não há indícios claros sobre isso no texto.

Então, é uma projeção de Lúcio enquanto desdobramento de Ricardo. O desdobramento faz com que Lúcio sinta por Marta um misto de estranhamento e familiaridade, estando o estranho como aquilo que é vivenciado como externo, desconhecido e aversivo, enquanto o familiar é da ordem do íntimo, desejoso e secreto (MACEDO, 2011, p.139).

Marta é um duplo de Ricardo, porém criado por Lúcio como uma formação reativa ao desejo que o protagonista sente pelo amigo. A formação reativa e a projeção para a psicanálise são mecanismos psíquicos que distorcem o desejo original inconsciente. A projeção presentifica no corpo do outro o desejo de quem projeta, fazendo-o crer que este outro é quem deseja, e a formação reativa apresenta o desejo revestido em seu contrário. Lúcio fala sobre Marta para poder falar de si mesmo.

Lúcio cria Marta como desdobramento de Ricardo para poder vivenciar a paixão pelo amigo em uma negação da homoafetividade envolvida entre eles. Uma ilusão que de início lhe fornece excitação e gozo, para que aos poucos vai alimentando a ideia da morte que culminará a obra.

A consciência de Lúcio sobre si mesmo aumenta quando descreve o ato sexual com Marta, mas também o beijo que recebe do próprio Ricardo. O sexo com Marta é descrito como êxtase, porém com Lúcio ressaltando que: “[...] em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.100).

O que se segue é que Lúcio volta a encontrar Ricardo e este não demonstra nenhum incômodo que pudesse fazer com que Lúcio se preocupasse sobre possíveis suspeitas de seu caso com Marta. Entre eles, Ricardo age como se Marta não estivesse ali. Logo, Lúcio, que inicialmente também se sente confortável com a falta de suspeitas, começa a novamente entrar em questionamentos e dúvidas como neste fragmento (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.104):

[...] ainda que o meu procedimento fosse na verdade um crime, eu não praticava esse crime por mal, criminosamente. Eis que me era impossível ter remorsos.  
Porém – coisa estranha – este amor pleno, este amor sem remorsos, eu vibrava-o insatisfeito, dolorosamente.  
[...] que me doía então?

O que dói em Lúcio é que seu eu começa a tomar nova forma, estando seu desejo a se aproximar mais de sua consciência. O desejo pelo amigo se presentifica quando Lúcio descreve que recebeu deste um beijo a pedido de Marta. É ela quem diz a Ricardo para beijar o protagonista e este assim o faz. Lúcio sente que é o mesmo beijo de Marta; “O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.113). Este fragmento sugere a indistinção entre Marta e Ricardo.

Miguel Almeida (2012, p.68) trabalha a questão desta sugestibilidade da não diferenciação entre as personagens. Para este autor, a intimidade que vai se estabelecendo entre o protagonista e Marta é extremamente semelhante ao próprio vínculo de Lúcio com Ricardo. Antes de entrar em cena a vivência sexual entre eles, o que predomina são sentimentos que podem ser enquadrados como amizade. É uma espécie de relação que reduplica a relação entre os homens.

Assim, Lúcio vai tomando ciência de sua criação, de que Marta e Ricardo misturam-se em uma impossibilidade, pois no contato físico com Marta o que passa a predominar é pensamento que diz: “[...] assim como se ela fosse do meu sexo” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.116). Aqui o que se configura é que Marta é igual a Ricardo, pois Ricardo é do mesmo sexo que Lúcio, uma vez que o pensamento seguinte do protagonista é de sempre de lembrar-se do beijo masculino de Ricardo.

A impossibilidade de aceitar que seu desejo esteja totalmente em seu saber vem atrapalhar o contínuo surgimento de sua consciência. Lúcio relata que o horror ao contato físico com Marta se mistura com o ciúme que o fazem desejá-la ainda mais. A cena em que narra a suposta descoberta de outros amantes de Marta (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.123) traz também sua ambivalência e implicância de si mesmo diante de sua visão.

[...] aquele corpo esplendido, triunfal, dava-se a três homens – três machos se estiraçavam sobre ele a poluí-lo, a sugá-lo... E, ao mesmo tempo que esta ideia me despedaçava, vinha-me um desejo perverso de que assim fosse...  
Ao estrebuchá-lo agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu.

Lúcio tem asco e prazer ao mesmo tempo. A ambivalência é esse fenômeno psíquico que proporciona desejos opostos direcionados ao mesmo objeto. Por isso Marta é estranha e familiar, gera ciúme e também o atrai. E disto, Lúcio se aproxima de seu desejo por Ricardo quando narra a inveja e o ódio que passa a sentir pelo amigo. “E esta sensação descera-me tão forte que num relâmpago me voou pelo cérebro a ideia rubra de o assassinar – para satisfazer a minha inveja , o meu ciúme” ( SÁ-CARNEIRO, 1973, p.142).

Esta é a saída encontrada por Lúcio para por fim à angústia sentida. Matar Ricardo. Lúcio inveja e tem ciúme do amigo, porém o sentimento é complexo, uma vez que é uma derivação do que o protagonista sente por Marta. Ocorre que seu eu está por demais perto da consciência de que Marta é um Duplo de Ricardo, é seu desdobramento, e que foi criado pelo próprio Lúcio para poder vivenciar o desejo pelo amigo. O eu entre o desejo e a repressão deste desejo.

Ricardo mais uma vez dará a Lúcio elementos do cenário que viveram. Conforme já apontei aqui, o amigo não está na ignorância neurótica do protagonista e consegue acessar seu desejo. E é Ricardo quem diz que Marta faz parte dele como desdobramento, como seu outro eu e que por meio dela, ele, Ricardo, possuiu a Lúcio. “Marta é como se fora a minha própria alma [...] Somos nós dois. Mandei–A ser tua! Mas estreitando-te nela, era eu próprio quem te estreitava” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.154).

A confissão mais clara é a de Ricardo. Ele não poderá ser separado de Marta, pois foi o caminho para poder possuir Lúcio. Disto resulta que, para Ricardo, sua alma é de Lúcio; “Não consinto que nos separe... Verás... Verás!” (SÁ-CARNEIRO, 1973, p.157). E o que se segue é que Ricardo aparecerá morto, dando inicialmente a entender que quem morre é Marta, pois na visão de Lúcio, Ricardo atira na mulher.

Marta é uma representação. Uma criação de Lúcio a partir daquilo que Ricardo lhe oferece. É este quem comanda o balé entre os três do lado de um maior saber, enquanto Lúcio vivencia o desejo sem dele saber. Quando começa a saber de si, depara-se com a impossibilidade, afinal trata-se de um desejo do qual Lúcio não consegue saber até que Ricardo lhe apresenta todo o cenário.

Isto pode fazer valer a interpretação de que realmente Lúcio atirou em Ricardo, afinal estava acometido pela inveja e pelo ciúme. Contudo, isto seria ainda um tanto óbvio como cena final. O inconsciente recusa-se a ser óbvio demais.

**Conclusão: A confissão está em outro lugar.**

Termo este trabalho me permitindo criar um sentido a partir do que é significativo para mim enquanto leitor e crítico da obra. Acredito que a narrativa trata essencialmente da impossibilidade de dois artistas fazerem arte e por extensão, de viver. Impossibilidade aqui, eu entendo, não como algo da ordem do irrealizável, mas sim como um não poder ascender totalmente, ou seja, algo incompleto. A impossibilidade da arte é consequência de um *eu* mergulhado em um não saber de si, representado pelo protagonista.

Quando Lúcio pela primeira vez “penetra” Marta no ato sexual, Ricardo no mesmo momento sente-se perdendo a alma e deixando de existir. Neste momento, as três personagens uniram-se pela primeira vez e a alma de Ricardo finalmente conquistou o corpo de Lúcio, começando a acordar nele as atividades artísticas.

Ricardo atingiu seu objetivo, pois a fusão fez com que Lúcio e Ricardo pudessem criar, algo que, ao longo da narrativa, aparece como uma dificuldade. Enfim, Ricardo publica seu livro de poesias e Lúcio termina a peça teatral. As duas obras nasceram graças a Marta. Podemos então falar de uma fusão entre duas personagens efetuadas pela terceira personagem que é Marta.

Todavia, ambos, Lúcio e Ricardo, não conseguem sustentar o que criaram. Ricardo tenta fazer sua vida ter algum sentido por meio da transformação em mulher e Lúcio perde-se em meio a um desejo homoerótico que não sabe ter ciência, e por isso é preciso que surja Marta. Mas Marta leva Lúcio ao ápice da angústia e este aos poucos demonstra ao amigo toda sua dificuldade em aceitar o que está vivendo, mesmo sem saber exatamente o que está vivendo. A realidade torna-se insuportável e a ideia de pôr fim a vida vai fazendo-se presente no texto, tanto nas falas de Lúcio quanto de Ricardo.

E o quê resta após o suposto assassinato? Todos os três morrem. Ricardo aparece morto a tiros, Marta desaparece e Lúcio recolhe-se resignado a seus dez anos de prisão. Lúcio e Ricardo não conseguiram viver na vida real. A arte que produziram com sua fusão foi um gozo impossível de ser suportado, ao ponto de um deles precisar morrer.

A vida que não fazia sentido passou a fazer com a construção de outra realidade simbolizada pela arte, pois é de arte que se escreve o tempo todo, mesmo que seja uma arte que não consegue se expressar, a não ser pela transfiguração do corpo.

Defendo que Ricardo suicidou-se. Não é Lúcio quem atira porque sua histeria não o permite. A impossibilidade da arte é a mesma impossibilidade da vida e do desejo que a representa. Sendo Lúcio um histérico, não conseguiria atirar, pois finda-se em um constante “quase”.

Mas porque Ricardo se mata? Primeiro porque lidar com o saber não é fácil. Segundo porque Lúcio não mostra condições de acessar plenamente o saber e quando está perto, regride. Ricardo tem acesso ao saber de si na forma da transfiguração do corpo e no contato com Lúcio. Sua inversão ao feminino traz a Lúcio a chance de viver e de criar Marta por meio de Ricardo, seu duplo. É por isso que, na obra, vários são os momentos que as falas de Ricardo parecem se confundir com as do protagonista, sugerindo mais uma confusão do que uma confissão.

A experiência do sujeito projeta-se como experiência do Outro. A ausência de distinção entre a subjetividade e o mundo exterior resulta na possibilidade de um drama da consciência projetar-se como algo exterior, sob a forma de uma narrativa. O outro desejado inconscientemente pelo protagonista é um fragmento interno de si mesmo. Neste viés, Lúcio fomenta as condições para que Ricardo se mate.

O protagonista passa a ver o contexto da realidade e não consegue lidar com ela. Já não conseguia antes e por isso criou Marta. Quando Ricardo percebe que Lúcio recua, não lhe resta outra coisa senão matar-se, contudo, triunfante, tendo conseguido trazer a criação artística tanto para ele quanto para Lúcio.

A reclusão resignada do narrador-protagonista é uma “morte em vida” que denuncia também a impossibilidade de ser o eu, tampouco de ser o outro. Lúcio fica no meio do caminho como um ser intermediário na realidade que criou. Fez a arte, mas, ao se deparar com ela, não conseguiu sustentá-la e progredi-la, findando-se alienado em si mesmo.

Por fim, temos duas confissões na narrativa. A primeira é de Ricardo que anuncia sua transformação e seu desejo, enquanto que a outra confissão não é

de Lúcio confessando o crime de ter atirado em Ricardo. Sua confissão está em outro lugar.

Lúcio confessa não poder lidar com seu saber, não ter como sustentar sua arte após tê-la criado e de não conseguir aceitar seu desejo. Lúcio matou a si mesmo em vida, pois sua angústia, aliada a de Ricardo, promoveu o suicídio do amigo e por isso confessa sua loucura. Morto-vivo na arte e no desejo, pagando sua pena por dez anos sem queixas, o que restou a Lúcio?

Narrar e escrever.

## Referências.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. (2007). Disponível em: <[www.img.cancaonova.com](http://www.img.cancaonova.com)>. Acesso em: 10 out 2014.

ALMEIDA, Miguel. **A impossibilidade em Mário de Sá-Carneiro**. 2012. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa, 2012.

ALCARAZ, Rita de Cássia Moser. A concepção do indivíduo pela arte: Uma leitura de A confissão de Lúcio e o Retrato de Dorian Gray. **Revista Pensamento Plural**. Pelotas , v 4, p.181-201, jan / jun, 2009.

ARAÚJO, Pedro Galas. **Trato desfeito**: O revés autobiográfico na Literatura contemporânea brasileira. 2011. Dissertação de Mestrado em Literatura, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2011.

ARAÚJO, Fiorela Ornellas. **Do Duplo à Objeção**: Uma leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2009.

ASSIS, Machado. **Iaiá Garcia (1879)**. Coleção Clássicos da Literatura. São Paulo: Solidez Edições Ltda, 1998.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTOSOVÁ, Natálie. **O desdobramento das personagens na narrativa A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro**, 2008. Disponível em: <[http://is.muni.cz/th/146972/f\\_b/Bakalarska\\_prace.pdf](http://is.muni.cz/th/146972/f_b/Bakalarska_prace.pdf)>. Acesso em: 05 jul 2013.

BERARDINELLI, Cleonice. **Mário de Sá-Carneiro: Poesia**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1974.

BISCAIA, Maria Carolina Vazzoler. **A estética decadentista em “A confissão de Lúcio” de Mário de Sá-Carneiro**. 2006. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

BIZIAK, Jacó dos Santos; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. A angústia e a ficção contemporânea: Uma reflexão. **Revista Graphos**, vol 15, nº 02, p.35-44, 2013.

BOURNNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CARVALHO, Ana Cecília. É possível uma crítica literária psicanalítica? **Revista Percursos**, nº22, Belo Horizonte, 1999.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **Chão de letras; As literaturas e a experiência da escrita**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Ensaio de psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989.

DALLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Colección Literatura y debates críticos. Visor distribuciones: Madri, 1991.

DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem**. 2º ed. Porto Alegre: Artmed, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EIRAS, Pedro. Notícias do abismo: Mário de Sá Carneiro e a Confissão de Lúcio. **Revista Convergência Lusíada**, nº 26, p. 146-159, jul / dez, 2011.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FELIZOLA, Maria Cristina Merlin. **Lacan e o Estruturalismo**. Dissertação de Mestrado em Psicanálise. Universidade Federal de São Carlos, 2000.

FERREIRA, Jordan Bruno Oliveira. **Não, não sou quem eu represento: notas sobre a escrita de si**. (2014). Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/jordanbruno/notas-sobre-a-escrita-de-si>>. Acesso em: 05 jan 2015.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 8º ed. Lisboa: Nova Vega, 2012.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I – A Vontade de Saber**. 13º ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FURTADO, Maria Silvia Antunes. **O fantástico e o estranho na Literatura e os desafios da crítica psicanalítica**. (2012). Disponível em [www.ciencialit.letras.ufrj.br](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br). Acessado em maio de 2014.

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância** (1910). In: Obras Psicológicas completas. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 2000. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen** (1907). Obras Psicológicas completas. Vol IX. Rio de Janeiro: Imago, 2000. [CD-ROM]

\_\_\_\_\_. **Dostoiévski e o parricídio** (1928). Obras Psicológicas completas. Vol XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2000. [CD-ROM]

\_\_\_\_\_. **Escritores criativos e devaneio** (1908). In: Obras Psicológicas Completas. Vol IX. Rio de Janeiro: Imago, 2000. [CD-ROM].

\_\_\_\_\_. **O Inconsciente**. (1915). In: Obras Psicológicas Completas. Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2000. [CD-ROM]

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP, São Paulo, nº 53, p. 166-182, maio, 2002. Disponível em <http://clubnovosautores.blogspot.com.br> Acessado em julho, 2015.

GAY, Peter. **Freud. Um homem para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de que? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa: Ensaio de método**. Lisboa: Arcádia, 1976.

GOMES, Rafael Santana. **Erótica e Semiótica decadentista: Uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro**. 2010. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

GUIMARAES, Sandra Afonso Pimentel. **Psicanálise e Literatura: Uma interseção da linguagem**. Monografia de graduação em Psicologia. Faculdade de Ciências da Educação e Saúde. Brasília, 2012.

HUMPHREY, Robert. As técnicas. In:\_\_\_\_\_. **O fluxo de consciência**. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976.

JOYCE, James. **Ulisses**. São Paulo: Penguin classics Companhia das Letras, 2012.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. O universo da escrita de si: autobiografias, memórias, diários. In: MATA, Sergio Ricardo; MOLLO, Helena Miranda; VARELLA, Flávia Florentino (Orgs). **Caderno de resumos e anais do 2º Seminário Nacional de História da Historiografia**. A dinâmica do historicismo: tradições historiográficas modernas. Outro Preto: EDUFOP, 2008.

KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud – O gato preto. In: BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, Literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro; o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2º ed. 7 letras: Rio de Janeiro, 2012.

\_\_\_\_\_. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 12, 2008. Disponível em [www.abralic.org.br](http://www.abralic.org.br)  
Acessado em abril de 2014.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. (1957). **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. In: **Escritos 1**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Disponível em <http://www.bibliotecanueva.es>.  
Acessado em agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Campo freudiano no Brasil Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Seminário 3**. As psicoses. 2º ed. Rio de Janeiro: Zahar editor, 1988.

\_\_\_\_\_. **O Seminário 5**. As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Seminário 11**. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar editor, 1988.

\_\_\_\_\_. **O Seminário 20**. Mais ainda. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Seminário 23**. O Sinthoma. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2007.

LAPLANCHE, J. PONTALIS, J.B. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LECARME, Jacques. Autoficção: Um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2005.

LUZ, Alexander Resende. **Entre a história e a literatura**: A escrita de si em A confissão de Lúcio. (2009). Disponível em: <[www.revistas.ufmg.br](http://www.revistas.ufmg.br)>. Acesso em 03 abril 2014.

MACEDO, Vera Lúcia Viana. **Metáforas psicanalíticas na obra de Mário de Sá-Carneiro. Uma leitura hermenêutica da morte em vida.** Tese de Doutorado em Literatura portuguesa. Universidade de Coimbra, 2011. Disponível em <http://estadogeral.sib.uc.pt> .Acessado em jul, 2015.

MACHADO, Ana Maria Netto. **Presença e Implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan.** Ijuí: Editora Unijuí, 1998.

MARTINHO, José. Confessar-se. **Revista Eletrônica do Núcleo Sephora.** Núcleo de pesquisas do moderno e do contemporâneo. Vol. 03. Nº 05, 2009. Disponível em: <[www.nucleosephora.com/asephallus](http://www.nucleosephora.com/asephallus)>. Acesso em: 15 agosto 2014.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções. Do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea.** Tese de doutorado em Teoria da Literatura. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

MENDES, E. D. PRÓCHNO, C. C. S. C. A ficção e a narrativa na literatura e na psicanálise. **Pulsional Revista de Psicanálise.** Ano XIX nº 185, mar/2006.

MOISES, Massud. **Literatura: Mundo e forma.** São Paulo: Cultrix, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal. Prelúdio a uma Filosofia do Futuro.** 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaio sobre a autoficção.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** 2º ed. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1995.

PAIM, Augusto Machado. **Estudos sobre o narrador não confiável e outras estratégias discursivas em “A confissão de Lúcio” de Mário de Sá-Carneiro.** 2011. Disponível em: <[http://ebooks.pucrs/edipucrs/anais/XI\\_SemanaDeLetras/pdf/augustopaim.pdf](http://ebooks.pucrs/edipucrs/anais/XI_SemanaDeLetras/pdf/augustopaim.pdf)>. Acesso em: 08 dez 2014.

PASSOS, Cleusa Rios P. O desejo e a criação literária (Relações: autor/texto, texto/autor). In: PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith. **Escritas do desejo. Crítica Literária e Psicanálise.** Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

QUEVEDO, Rafael Campos. O encontro entre lirismo e narratividade em Mário de Sá - Carneiro. **Ciências Humanas em Revista.** São Luiz, V.5, nº 01, julho 2007.

RICOEUR, Paul. **O Si - mesmo como um outro.** Campinas: Papyrus, 1991.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a Psicanálise?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ROSENFELD, Anaton. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. **O personagem de ficção**. 13<sup>o</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Confissões**. São Paulo: Edipro, 2007.

SÁ-CARNEIRO, Mário. **A confissão de Lúcio**. Ediouro, Rio de Janeiro, 1991.

\_\_\_\_\_. **A confissão de Lúcio: Narrativa**. 4<sup>o</sup> edição. Edições Ática: Lisboa, 1973.

SANTOS, Francisco José Bezerra. Escrever. **Revista Aletria**, 2005. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acessado em maio de 2015.

SEABRA, José. **História da Literatura Portuguesa**, vol. 6. Lisboa: Publicações Alfa, 2003.

SOBREIRA, Mariane. **Autobiografia ficcional, um caso: A confissão de Lúcio**. 1994. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, Universidade de Brasília, DF, 1994.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. Para uma leitura de Mário de Sá-Carneiro. **Revista de Ciências Humanas**. Vol. 7, nº 2, p. 171-188, 2007.

\_\_\_\_\_. Mário de Sá-Carneiro sob a mira do homoerotismo. **Revista Convergência Lusíada**, nº 26, julho-dezembro, 2011. Disponível em <[www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia](http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia)> Acessado em agosto de 2015.

SVEVO, Ítalo. **A consciência de Zeno**. São Paulo: Coleção Saraiva de Bolso, 2011.

TELLES, Sergio. Psicanálise em debate: Psicanálise uma anti-confissão. **Revista Psychiatry on line Brasil**. Vol. 10. Nº 12, 2005. Disponível em: <[www.polbr.med.br](http://www.polbr.med.br)>. Acesso em: 03 agosto 2014.

VILARRI, Rafael Andrés. Relações possíveis e impossíveis entre Literatura e Psicanálise. **Revista Psicologia Ciência e Profissão**, 20 (2), p. 02-07, 2000.

WELLEK, Rene. WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 3<sup>o</sup> ed. Lisboa: Europam, 1976.

WINTER, Célia Aparecida Ferreira Carta. **Confissão e Cura: Uma interlocução entre Foucault e a Psicanálise Freudiano-Lacaniana**. Curitiba: Juruá, 2013.

**Obra consultada**

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico:**  
Explicação das normas ABNT. 17<sup>o</sup> ed. Porto Alegre: Dáctilo Plus, 2014.