



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Faculdade de Letras

Vanessa de Andrade da Costa

**A verdade (des)velada em *A confissão de Lúcio* à luz da
psicanálise de Freud e Lacan**

Rio de Janeiro

2019

Vanessa de Andrade da Costa

DRE: 109067393

A verdade (des)velada em *A confissão de Lúcio* à luz da psicanálise de Freud e Lacan

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof^o Dr. Rafael Santana Gomes

Rio de Janeiro

2019

Costa, Vanessa de Andrade.

A verdade (des)velada em *A Confissão de Lúcio* à luz da psicanálise de Freud e Lacan/Vanessa de Andrade da Costa – 2019. 27f.

Orientador: Rafael Santana Gomes. Monografia (graduação em Bacharel-Letras/Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras. Bibliografia: f. 26-27.

1. A geração de *Orpheu*. 2. Psicanálise e Ciência da Literatura (*Literaturwissenschaft*) .I Costa/Vanessa de Andrade II - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, (2019).

Agradecimentos:

A Rafael Santana Gomes por ter embarcado comigo, abrindo caminho para que eu pudesse chegar a minha verdade com este trabalho. Por ter aceitado esse desafio, não só como o meu orientador, mas também, por ter se tornado, conforme o mesmo disse outrora, o meu amigo de alma.

A Mônica Figueiredo, minha musa inspiradora, a quem tanto admiro, por ter me encaminhado na direção do meu orientador e pelo privilégio de ter sido a sua aluna. Por ser uma professora comprometida em transmitir o conhecimento com ética, seriedade, com boas doses de humor, sem perder o rigor da docência! Nenhum outro professor me apresentara o século XIX pelo prisma como esta fizera.

Resumo

O início do século XX manifesta-se com um tempo de contestação das formas tradicionais de conhecimento, tais como a filosofia, a ciência e a própria escritura. Investindo nas instâncias do sonho e do mistério, a literatura de princípios do novecentos rejeita a lógica científico-positivista, clamando por novos valores. Em *A confissão de Lúcio* (1913), o artista português Mário de Sá-Carneiro, mais especificamente no que se refere ao tema da memória, articula uma narrativa que se desenvolve a partir da ideia de uma escrita em processo de formação, como se fosse uma urdidura que se constrói residual e fragmentariamente, à medida que Lúcio, o narrador-personagem da estória, se recorda – no sentido mesmo etimológico daquilo que volta a passar pelo coração – do seu passado. Rememorando caoticamente os acontecimentos pretéritos. Lúcio alinhava uma diegese que rompe com todas as fronteiras lógicas mais consensuais, contestando, através do exercício escritural, as formas tradicionais de conhecimento, dentre elas a ciência que se pensa enquanto detentora da verdade. Enveredando discursivamente pelos labirintos do inconsciente, Lúcio apresenta-nos o campo das lembranças como um lugar que, muito freudianamente, foge à racionalidade positivista e investe no relato mnemônico enquanto mistério que se opõe à lógica científica estritamente racional. Este trabalho propõe uma leitura da obra-prima de Mário de Sá-Carneiro no que concerne ao tema da verdade como algo que vela e desvela, como um relato de memórias que oscila entre o consciente e o inconsciente, entre a realidade e o sonho.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro. Modernismo. Verdade. Psicanálise. Literatura.

Sumário

Introdução.....	7
1. A Geração do <i>Orpheu</i>	9
1.1 A crise do sujeito.....	9
1.2 A crise da <i>mímeses</i>	13
1.3 A crise da memória.....	15
2. Psicanálise e a ciência da literatura (<i>Literaturwissenschaft</i>).....	17
2.2 Os caminhos da verdade.....	18
2.3 A verdade (des)velada de Lúcio.....	21
3. Considerações finais.....	24
Referências bibliográficas.....	26

Introdução

O início do século XX manifesta-se com um tempo de contestação das formas tradicionais de conhecimento, tais como a filosofia, a ciência e a própria escritura. Investindo nas instâncias do sonho e do mistério, a literatura dos princípios do novecentos rejeita a lógica científico-positivista, clamando por novos valores. Em *A confissão de Lúcio* (1913), o artista português Mário de Sá-Carneiro, mais especificamente no que se refere ao tema da memória, articula uma narrativa que se desenvolve a partir da ideia de uma escrita em processo de formação, como se fosse uma urdidura que se constrói residual e fragmentariamente, à medida que Lúcio, o narrador-personagem da estória, se recorda – no sentido mesmo etimológico daquilo que volta a passar pelo coração – do seu passado. Rememorando caoticamente os acontecimentos pretéritos, Lúcio alinhava uma diegese que rompe com todas as fronteiras lógicas mais consensuais, contestando, através do exercício escritural, as formas tradicionais de conhecimento, dentre elas a ciência que se pensa enquanto detentora da verdade. Enveredando discursivamente pelos labirintos do inconsciente, Lúcio apresenta-nos o campo das lembranças como um lugar que, muito freudianamente, foge à racionalidade positivista e investe no relato mnemônico enquanto mistério que se opõe à lógica científica estritamente racional.

Nesse processo retroação, o narrador-personagem busca fazer uma “confissão” que, diferentemente do que poderia em princípio parecer – a confissão de um crime e/ou a revelação de uma culpa –, é, antes de tudo, a suposta prova da sua inocência, após ter cumprido dez anos de pena. O que nos chama a atenção e o que será o nosso objeto de investigação é a verdade que Lúcio diz que irá contar em todos os seus pormenores, numa exata soma de fatos. Contudo, sabemos de longa data que a memória não é uma totalidade recuperável e que, no que tange à literatura, a grande lição legada por Marcel Proust é a de que ela é resgatável apenas como lacuna, fissura, como ficção, enfim. Desse modo, o “narrador-autor da novela não manifesta certeza alguma acerca daquilo que relata, escolhendo muitas vezes o viés do inverossímil da verdade e da irreabilidade da realidade” (GOMES, 2009, p. 116).

O objetivo deste trabalho é o de discutir, sem a pretensão de esgotar o assunto, acerca da verdade à luz da psicanálise, a partir da obra de Sá-Carneiro. Como se trata em psicanálise do sujeito do inconsciente, verdade e ficção não se excluem, visto que

“não há indicações de realidade no inconsciente, de modo que não se pode distinguir entre verdade e a ficção que foram catexizadas pelo afeto” (FREUD, 1897, p. 265-266).

Sigmund Freud buscou na literatura a base que precisava para alinhar a psicanálise à ciência. Não buscamos com essa articulação realizar uma espécie de psicologia do autor, já que, segundo Lacan (2003), o psicanalista “não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (p. 200). A ideia é a de que possamos, a partir de uma única obra, extrair elementos para que possamos problematizar a verdade por outra via que não a da ciência positivista, mas a via de articulação entre psicanálise e literatura. Nesse sentido, concordamos com Pereira (2004) quando afirma que Freud

(...) se aproxima da literatura a partir das questões que o interpelavam, que produziam os impasses na clínica que se iniciava, na escuta/formulação recente do inconsciente. Não era a beleza estética que ele perseguia: ele se deixava trabalhar por aquelas obras que de uma forma ou de outra traziam à cena as fraturas, os conflitos, os pontos de estranhamento, aquilo que poderia fazer ecoar essa borda do impossível, os enigmas que tratava de decifrar (PEREIRA, 2004, p. 16).

A verdade de Lúcio ecoa nessa borda do impossível, pois à medida que ele foi dizendo a verdade, caminhou para a escuridão: “E, para a clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me” (*CL*¹, p.8).

Este trabalho será composto por dois capítulos. O primeiro para situar o contexto histórico da arte, mais especificamente o da Geração de *Orpheu*, do movimento de ruptura com os padrões ultrapassados da burguesia, a fim de situarmos as crises do sujeito, da memória e da mimeses; o segundo, para explanar o conceito de verdade, desde a Grécia antiga, da palavra como portadora da verdade (*alétheia*) até a palavra como função de significante de Santo Agostinho, a qual Lacan resgatará. Discutiremos ainda como a verdade de Lúcio se apresenta como algo que vela e desvela, algo da ordem do inefável, já que se trata de um sujeito dividido que está “sempre às voltas com um impossível, do qual trata de dar conta como pode... sintomaticamente” (PEREIRA, 2004, p. 16). Lúcio pôde dar conta do seu sintoma através de sua confissão, isto é, pela fala, no *à posteriori*, depois de anos calado, conseguiu (des)velar a sua verdade

¹ Usaremos essa abreviatura quando nos referirmos à obra de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio* (1913).

1. A Geração de *Orpheu*

Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia.

(Octávio Paz, 1972)

A revista que sustentou as ideias de uma nova concepção de arte, no princípio do século XIX, cujos fundadores e participantes em destaque são Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, foi intitulada de *Orpheu*. O objetivo desta era

comunicar a nova mensagem europeia, preocupada apenas com a beleza exprimível pela poesia, inspirada pelo simbolismo de Verlaine, Mallarmé e Camilo Pessanha, no futurismo de Marinetti, Picasso e Walt Whitman, e antecipando, de certo modo, o super-realismo de André Breton. Preconizava a arte pela arte, mas ao mesmo tempo a descida do próprio poço, a busca ansiosa do “eu” e a fixação da agitada idade moderna (BERARDINELLI, 1974, p. 6).

A nova mensagem europeia pretendia romper com a pauta de valores da burguesia, cujo projeto de construção de uma sociedade em via paulatina de progresso, de liberdade, de igualdade e de bem-estar fracassaram. A primeira guerra mundial contribuiu significativamente para a exacerbação da consciência do falhanço dos ideais progressistas que nortearam o pensamento oitocentista. Após a decorrência deste conflito bélico tão catastrófico – para lembrarmos a definição de Erick Hobsbawm –, a interação do homem com o seu entorno fragilizou-se ainda mais e, como numa espécie de processo de internalização, ele se voltava cada vez mais para si. É o que Berardinelli, na citação acima, aponta como a busca ansiosa do “eu”, expressão narcísica de um sujeito autocentrado; é, em outras palavras, o que Peter Gay sinaliza como uma das duas grandes linhas metras do Modernismo, que são *o fascínio pela heresia e a sedução pelo exame introspectivo de si próprio*.

A *geração de Orpheu* “foi um movimento literário e um tempo histórico de renovação da linguagem, de libertação do sujeito, e de ascensão de um novo modo de olhar” (GOMES, 2014, p. 14). Tal movimento visou problematizar não só o modo de fazer e de entender a arte, mas também postular um posicionamento diferente do fracassado projeto burguês. Nessa reviravolta, a arte ganhou um novo lugar, não mais o de cumprir uma missão social, passando a voltar-se cada vez mais para ela mesma, isto é, para o seu próprio processo de construção, numa declarada autorreferencialidade.

Para os modernistas, se a arte almeja libertar o sujeito a partir do processo de criação, esta não pode estar atrelada a nenhuma ideia que não seja a própria arte. Nesse sentido, podemos entender que a arte é um ato. É a arte pela arte². Essa ruptura marca a passagem do século XIX para o XX, momento em que há uma forte decadência dos valores burgueses, então vistos como ultrapassados. Conceitos como sujeito, mimeses e memória entram em crise. Se antes se pressupunha a noção de sujeito como senhor da sua própria casa, isto é, como uma personalidade dotada de uma razão cartesianamente clara e absoluta, ele passa a ser compreendido agora como um indivíduo dilacerado entre consciente e inconsciente. A realidade não pode ser representada, pois não existe, portanto é teatralizada, encenada, mascarada; e a memória sofre seus lapsos, não se trata de uma totalidade, é parcial, fragmentada. Não podemos ter total acesso à memória, pois algo sempre se perde. Memória é também, nesse sentido, ficção.

Esse período de mudanças nos valores em que o homem está em crise com o mundo anterior e na tentativa de instaurar novos conceitos e atitudes é conhecido como modernismo. Segundo Peter Gay (2009), modernismo é tudo o que está ligado à inovação, que apresenta originalidade. Ainda de acordo com este autor há várias maneiras de se entender esse movimento, mas há um ponto em comum: todos os modernistas acreditavam que “muito superior ao conhecido é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente que o rotineiro” (GAY, 2009, p. 18). O culto pela arte é priorizado nesse movimento, conseqüentemente, um culto ao próprio artista, um culto ao eu. Daí, muitos artistas, dentre os quais os pintores, estarem tão voltados para esboçar seu autorretrato. No entanto essa reverência, apesar de colocar o artista em um pedestal, lança-o ao mesmo tempo no abismo, no desconhecido. O que o coloca em profunda crise: a crise do sujeito.

1.1A crise do sujeito

O sujeito, que é o sujeito³ da ciência, nasceu com René Descartes em seu *Discurso do Método* (1897), a partir do seu encaminhamento *Dubito, cogito, ergo sum*, isto é, duvido, penso, logo, sou. Da dúvida cartesiana emerge uma certeza: sou. *Vorsatz*

² Peter Gay

³ É importante situar que a noção de sujeito posta aqui não diz respeito ao sujeito gramatical, mas sim o sujeito do inconsciente, daquele que não é opaco a si mesmo, portanto, não se trata do Ego/Eu, mas de um Outro, como colocou Lacan. Este aponta que o sujeito da psicanálise surgiu com o advento da ciência a partir do *Cogito* de Descartes. Mas que, ao mesmo tempo, dele se diferencia, pois o filósofo apela para uma exterioridade – Deus -, deixando o sujeito em suspenso. Freud é quem resgata esse sujeito e cede-lhe lugar através da palavra e da linguagem.

(2015) aponta que Descartes não partiu dessa premissa, ele chegou até ela, e nos convida a ver o caminho que o filósofo percorreu. Aliás, como bem lembrou Vorsatz (2015), método significa caminho percorrido. Este pensador inaugura, assim, a ciência moderna⁴, onde o homem não se encontra em sua morada, já que, diferentemente do cosmo aristotélico antigo, em que tudo estava em perfeita harmonia, o homem passa a desconhecer a sua própria medida. Desse modo, segundo Vorsatz (2015),

A modernidade introduz um descompasso na ordem cósmica fechada e hierarquizada pulverizando-a numa miríade de pontos infinitesimais, que passam então a constituir o universo tornado infinito pelo advento da ciência. Isto é, através da matematização do espaço geométrico empreendido por Descartes e também pela fundamentação – ontológica e, em seguida, metafísica – levada a cabo por ele, tornando possível o estabelecimento de um critério de verdade na ciência. Nesse espaço aberto e infinito introduzido pelo discurso científico o homem já não se encontra em sua morada, pois a própria morada desapareceu e o homem passa a desconhecer a sua medida (VORSATZ, 2015, p. 252).

Assim o cogito cartesiano instaura um corte no cosmo antigo, em que a ideia de perfeição e harmonia perde o seu lugar, pois o filósofo passa a duvidar de tudo, de modo que a única verdade que lhe é garantida é o pensamento, o sou. Essa é a sua única certeza. Vejamos como se deu o encaminhamento de Descartes:

(...) enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade: eu penso, logo sou, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de a abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da filosofia que procurava (DESCARTES, [1897]1973, p. 23).

Segundo Elia (2004) esse abalo foi introduzido pelo problema da queda dos corpos, destes que são atraídos pela Terra porque estão próximos a ela e têm menos massa, colocando a questão de maneira bem irrisória. Como esse abalo não nos deixa seguro de nada, é a partir desse ponto de angústia que Descartes, ao fazer da dúvida o seu método, responde ao que este autor colocou do seguinte modo: “não posso não estar certo de que, ao duvidar de tudo, inclusive do fato de que estou duvidando, continuarei duvidando, e assim a única certeza de que posso ter é a de que duvido” (ELIA, 2004, p 12). Assim o *cogito* cartesiano problematiza a ciência, logo também, o sujeito.

No entanto, com a decadência dos valores da burguesia, de uma sociedade que fracassou com os seus ideais, o homem rompe com a sociedade e se volta para si, para o

⁴ Elia chama a atenção ao uso desse termo: ciência moderna. Aponta-nos que há um pleonasmos, já que a ciência surge como moderna, pois se trata de um corte discursivo em que passamos do mundo fechado para o universo infinito. (ELIA, 2004, p.11).

seu interior. Essa experiência pode ser entendida como uma espécie de descentramento do homem, em que ele não reconhece mais a si mesmo como um sujeito inteiro, pleno, tal como Freud situou em uma noite de rodapé, em seu artigo *Das Unheimliche* (1919[2010]), e que pode ser traduzido para a nossa língua como o estranho ou inquietante:

Viajava só, no vagão de leitos de um trem, quando, numa brusca mudança de velocidade, abriu-se a porta que dava para o toalete vizinho e pareceu-me um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Imaginei que ele tivesse errado de direção, ao deixar o gabinete que ficava entre os dois compartimentos, e entrasse por engano no meu compartimento, e ergui-me para explicar-lhe isso, mas logo reconheci, perplexo, que o intruso era minha própria imagem, refletida no espelho da porta da comunicação. Ainda lembro que a figura me desagradou profundamente. Portanto, em vez de apavorar-se com o duplo, os dois – tanto Match como eu – simplesmente não o reconheceram. Mas talvez aquele desagrado fosse um vestígio da reação arcaica que percebe o duplo como algo inquietante (FREUD, 1919[2010], p. 370).

Desse modo, o fenômeno do estranho, do duplo (*Dolppelgänger*), torna o homem um sujeito dividido, de modo que ele não é opaco a si mesmo. É de dentro do familiar que brota o estranho. A palavra *unheimliche* traz em si mesma essa ambiguidade.

Se pensarmos no encaminhamento cartesiano há um movimento para dentro quando a única garantia é o *sum*. A diferença é que nesse momento, do sujeito em crise, o sou está abalado, pois se trata de um sou que é um não ser, sendo. Já que agora estamos tratando de um sujeito dividido, que é, a um só tempo, um ser superior, mas que, na mesma proporção, é levado ao fundo do poço, até as últimas consequências. O homem está voltado para si mesmo, em um movimento de introspecção e, em alguma medida, de rompimento com o mundo antigo, com os valores de uma sociedade fracassada. Assim, os artistas tentam, de forma radical, subverter essa ordem. A ideia era se libertar da opressão imposta pelo padrão moral burguês que, ao invés de garantir uma sociedade mais justa, contribuiu para aumentar a desigualdade. Essa libertação que mudou os paradigmas só foi possível através da arte, mas para isso era preciso uma ruptura, a mais radical, levada às últimas consequências, instaurando, assim, uma crise. E essa crise subverteu a ordem e o modo de fazer arte e o modo como o homem se relaciona com a mesma. Cria-se uma distância entre artista e mundo, já que o artista, mais especificamente, toda a *geração de Orpheu*, segundo Gomes (2009), “estaria de certo modo desvinculado de quaisquer preocupações que não aquelas especificamente

restritas à própria construção da arte, numa espécie de exercício narcísico autorreferenciado, que despreza as relações entre literatura e sociedade” (GOMES, 20019, p. 80).

Assim, o sujeito da arte é um sujeito decadente, que está em profunda queda, que está se auto-avaliando, não em busca de um aprimoramento, mas para mostrar as profundezas do seu ser, o seu lado obscuro. O sujeito agora é um desconhecido em si mesmo. Não é mais, como afirmou Freud, senhor em sua própria casa. Mais uma vez não está pisando em solo firme. Não há garantia de nada, tal como no *cogito*, exceto a do pensamento. No entanto, nem o pensamento é garantia de algo, pois, segundo Lacan, em se tratando de sujeito do inconsciente, desse sujeito dividido, podemos subverter a démarche cartesiana e dizer que: penso onde não sou e sou onde não penso. Aqui não há como caminhar com segurança, pois há os tropeços, os lapsos, os atos falhos, os sonhos, isto é, há a dimensão do inconsciente. São esses elementos que ganharão força e destaque no modernismo. E não por acaso, são os mesmos elementos fundamentais na psicanálise inaugurada por Freud com a sua célebre obra *A interpretação dos sonhos* (1900), que não à toa, também marca a ascensão do novo século: XX.

1.2A crise da *mímeses*

Autopsicografia
 O poeta é um fingidor.
 Finge tão completamente
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.
 (PESSOA, 1931)

Aprendemos com Aristóteles (1966) que poesia é imitação. Para este filósofo o imitar é inerente ao homem, este é o mais imitador de todas as espécies, e as primeiras coisas que o homem aprende é através da imitação. No entanto, na virada do século XIX para o XX, com o novo conceito de arte, a representação toma um novo lugar. Não há mais representação da realidade, mas uma teatralização, uma máscara da mesma. A realidade é teatralizada, o que não significa que não haja aí uma verdade, ou melhor, verdades. Fernando Pessoa foi o poeta que mais destacou essa teatralização, haja vista os seus heterônimos. De tal modo que o próprio “chamou a esta manifestação de si sobre um fundo de ausência, *heteronímia*, isto é, a invenção de outros *eus* tão fictícios - ou tão reais – quanto o eu Fernando Pessoa” (LOURENÇO, 2015, p. 73). Nesse sentido, não há uma cisão entre real e ficção, já que o real puro não existe, a representação ou a

ficção é tão real quanto a própria realidade. Freud (1897), em uma de suas cartas a Wilhelm Fliess (carta 69), afirmou que “não há indicações de realidade no inconsciente, de modo que não se pode distinguir entre a verdade e a ficção que foram catexizadas pelo afeto” (MASSON, 1983, p. 266).

Pensemos nas histéricas de Charcot, antes deste e de Freud, ninguém se interessava pelas pacientes internas no hospital Salpêtrière, pois como não havia nenhuma causa orgânica para os seus sintomas, elas eram vistas como loucas ou que estavam apenas fingindo. Nas palavras de Freud: “Durante as duas últimas décadas, é quase certo que uma mulher histérica seria tratada como uma simuladora, do mesmo modo que, em séculos anteriores, certamente seria julgada e condenada como feiticeira ou possuída pelo demônio” (FREUD, 1886[1956], p. 14). O que parecia fingimento era, na verdade, um sintoma, ao qual Freud denominou histeria de conversão, em que um órgão é lesionado, sem que a causa seja orgânica. Assim, as histéricas apresentavam paralisias em seus membros, como pernas e braços, e até mesmo cegueira. O que podemos destacar disso é que há uma verdade naquilo que parece ser fingimento, a teatralização. O próprio Charcot reconheceu, corajosamente, segundo Freud, que estes sintomas eram reais. Há um sintoma, uma dor, que só pode vir através da representação.

Pessoa em sua *Autopsicografia* diz que o poeta é um fingidor/que finge tão completamente/que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente. De acordo com Lourenço, “o eu como ficção é para Pessoa a realidade e o lugar de uma busca – uma das mais radicais do século XX – e, sobretudo o signo de um sofrimento” (2015, p. 74). Sendo assim, podemos pensar que a ficção ou a representação é algo subjetivo, particular, não é algo dado como igual para todos. Pessoa só pode ser através da ficção e esta é o seu real.

Assim, a *mimeses* aristotélica na arte do final do século sofre um abalo, pois agora a arte só representa ela mesma, a ficção é o próprio real em jogo. Da representação, podemos extrair uma(s) verdade(s). Lembremo-nos do príncipe Hamlet que, na tentativa de descobrir se o seu tio Cláudio era mesmo o assassino de seu pai, tal como o espectro do Rei revelara, contratou um grupo de teatro para encenar um ato símile à morte do Rei. Conjeturava que, pelas feições de seu tio, o ato viria à luz, isto é, conseguiria através da encenação extrair a verdade. Temos, assim, uma peça dentro de outra peça.

Ouvi dizer que diante encenações indivíduos culpados
 Ficaram, por arte do engenho encenatório,
 Mas tão perturbados no âmago do peito
 Que declararam ali, no ato, suas perfídias,
 Pois o assassínio, embora mudo, falará
 Por milagroso órgão. Farei com que a trupe,
 Na frente do meu tio, simule em pleno palco
 A morte do meu pai. Vou vigiar suas feições,
 Esfolhar fundo as chagas. Se ele estremecer,
 Saberei seu caminho [...] (SHAKESPEARE, [1599-1601] (2015), p. 107).

É ali, em cena, que uma verdade, aquela que o herói shakespeariano, a fim de executar a sua vingança, esperava arrancar. Lancemos a questão, sem que possamos nos adiantar: é a ficção uma realidade, na qual podemos chegar à verdade? Real e verdade são homônimos?

1.3 A crise da memória

O sonho é um baluarte contra a uniformidade e a trivialidade da vida, um livre receio da fantasia agrilhoada em que ela mistura todas as imagens da vida e interrompe a constante seriedade do adulto com uma alegre brincadeira infantil (FREUD apud BURDACH, p. 102, [1900] 2016).

A *geração de Orpheu*, como já vimos, marca uma era de escândalos e recusa ao padrão burguês estabelecido. Através da revista publicavam “poesias sem metro, celebrando roldanas e polias, ou revelando as profundezas do subconsciente, sem passar pelo crivo da razão” (BERARDINELLI, p. 6, 1974). São poetas que valorizavam, sobretudo o delírio, a loucura, tudo o que foge à ordem positivista. A memória sofre seus lapsos, guarda as suas lacunas. O que é memória, afinal? De acordo com Evanildo Bechara (2009) “memória é a capacidade de lembrar do que viveu ou aprendeu” (p. 594); Dalgarrondo define que memória “é a capacidade de registrar, manter e evocar as experiências e os fatos já ocorridos” (p. 137); Le Goff (1990) definiu como “propriedade de conservar certas informações. Remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele represente como passadas” (p. 366).

Freud e Breuer, em *Estudos sobre a Histeria* (1893), entenderam que as históricas sofrem de reminiscências. Como assim, podemos nos indagar, as históricas

sofrem de memória? Nesta concepção, a memória não é algo de fácil acesso, pois há barreiras com as quais só podemos ter acesso através dos restos, dos fragmentos, dos sonhos. As pacientes sofrem de memórias que estão intactas, mas a que não se pode ter acesso. Nesse sentido, a memória não pode ser evocada somente com a capacidade de lembrar dos registros, pois nem sempre é possível lembrar, o que não significa que não haja memória. É isso que Freud, juntamente com Breuer, está apontando, ou seja, a memória está lá, mas o conteúdo fora recalçado. Não se pode ter acesso, a menos que possamos extrair as barreiras do recalque.

Os sonhos também são produtos dessa memória fragmentada, podem ser restos diurnos ou da mais tenra infância, às vezes, até se misturam. Freud, ao analisar a novela de Wilhelm Jensen, *A Gradiva* (1908), nos mostra o mecanismo dos sonhos e do recalque. Vejamos que o médico vienense se põe a analisar, como se fosse um caso clínico, uma obra de ficção, de “sonhos que jamais foram sonhados realmente, que foram imaginados por escritores e atribuídos a personagens inventadas, no contexto de uma narrativa” (FREUD, 1908, p. 14). Vimos que a geração de *Orpheu* se revestiu de sonhos e ficção, em que a realidade não passa de uma representação. Memória por ser fragmentada é também, pois ficção. Qual a diferença entre o sonho e a realidade, por exemplo? Para a psicanálise nenhuma, pois a realidade que conta é a psíquica. Os sonhos e a memória fazem parte da psique, frutos da ficção, portanto do real.

Sendo assim não podemos mais dizer que memória é o resgate de lembranças fatídicas somente, ou como costumamos dizer, fatos reais, pois memória é ficção, o que não significa dizer que ela não é real. Marta, afinal, era uma lembrança, ela de fato existira ou era apenas um sonho? “seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-a com a realidade?” (CL, 51).

2. Psicanálise e a Ciência da Literatura (*Literaturwissenschaft*)

Mas os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia. No conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, [1907] 2015, p. 16).

Ao longo de toda a sua obra, Sigmund Freud lançou mão do *Dichter* (poeta na língua alemã), não como mera ilustração, mas como um aliado valioso, para extrair da literatura, pois não encontrou tal suporte nos pares de sua época, a universalidade que precisava para conferir o estatuto de ciência, isto é, uma *Weltanschauung*, a sua nova teoria-clínica – a psicanálise – inaugurada com a publicação de *A Interpretação dos Sonhos* (1900). “Ele encontra no texto literário certo testemunho, bem identificado por Lacan, como que um franqueamento da via do inconsciente” (PEREIRA, 2004, p. 16). Freud foi aos grandes clássicos da literatura como *Édipo-Rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare, onde encontrou sustentação para a sua teoria do complexo de Édipo, entre outros. O médico vienense não queria que a psicanálise fosse atrelada ao misticismo e ao obscurantismo, daí o rigor em alinhá-la à ciência. Tampouco queria que ela fosse vista como um sistema fechado, tal como a antiga filosofia e a religião, já que ambas parecem desejar ter uma resposta para tudo.

Segundo Freud, a psicanálise não pode construir por si só uma *weltanschauung*, mas apenas uma *weltanschauung* da ciência, no sentido de que esta não tem todas as respostas. Desse modo, só se alinha a ela em seus aspectos negativos e não nos positivos. Trata-se, todavia, de uma tentativa de dar conta da existência, mas apenas na qualidade de um projeto, pois tudo o que ela ensina é provisoriamente verdadeiro, já que é sempre passível de refutação. O criador da psicanálise afirma que o avanço do trabalho científico é análogo ao desenvolvimento da análise, vejamos:

O progresso do trabalho científico é o mesmo que se dá em uma análise. Trazemos para o trabalho as nossas esperanças, mas estas necessariamente devem ser contidas. Mediante a observação, ora num ponto, ora noutro, encontramos alguma coisa nova; mas no início, as peças não se completam. Fazemos conjecturas, formulamos hipóteses, as quais retiramos quando não se confirmam, necessitamos de muita paciência e vivacidade em qualquer eventualidade, renunciamos às convicções precoces, de modo a não sermos levados a negligenciar fatores inesperados, e, no final, todo o nosso dispêndio

de esforços é recompensado, os achados dispersos se encaixam mutuamente, obtemos uma compreensão interna (*insight*) de toda uma parte dos eventos mentais, temos completado o nosso trabalho e, então, estamos livres para o próximo trabalho (FREUD, [1933]1932, p. 116, grifos do autor).

Assim, Freud alinha a psicanálise a uma visão de mundo científica, mas ele encontra o fundamento (materialidade) na ciência da literatura (*Literaturwissenschaft*), ou seja, no campo da palavra e da linguagem. Percebemos que tal visão não diz respeito a dar conta de tudo, sobretudo quando se aborda questões do inconsciente, isto é, de sintomas, restos, sonhos, fragmentos e lacunas. Portanto, de saída, podemos fazer cair por terra o jargão, tão erroneamente disseminado, de que Freud explica. Como se este tivesse resposta para tudo, o que não é verdade. Cabe à psicanálise interrogar, não dar respostas completas, pois estas aplacam a nossa inteligência, fecham as questões e não levam em consideração o sujeito. A psicanálise não é, pois, homônima à filosofia, tampouco à religião e, podemos dizer que, em alguma medida, também não o é à própria ciência. Não há, portanto, para a psicanálise, uma verdade absoluta, pois a verdade fundamental é a verdade do desejo, concernente a cada sujeito.

2.1 Os caminhos da verdade

A verdade, tal como a concebemos no mundo moderno, obedece ao que os filósofos denominaram de princípio da não-contradição, em uma ordem que as palavras têm relação com as coisas e se propõe absoluta. Nesse sentido, “verdade é adequação do intelecto à coisa” (Garcia-Roza, 1990, p. 12). Todavia, nem sempre foi assim. De acordo com Garcia-Roza (1990), a verdade, na Grécia antiga, tinha uma dimensão sagrada, era transmitida pela palavra do poeta/profeta, a qual era portadora de um mistério, enigma, a *alétheia*. Desse modo, a verdade grega não se pretendia absoluta, mas “dissimulada porque distorcida” (p. 8). Portanto, verdade e enigma não são excludentes, se complementam. A verdade, defende este autor, “é um enigma a ser decifrado e a psicanálise constitui-se como teoria e técnica do deciframento” (p. 8). Para Parmênides, *alétheia* é algo que desvela para tornar a velar-se. Trata-se de um jogo de mostrar-se e ocultar-se. Heidegger, a partir de sua leitura de Parmênides, afirma que a verdade não é a adequação entre o pensamento e a coisa, mas que se configura como um caminho no qual ser e pensar podem dar-se, já que a enunciação não é uma representação, mas uma expressão. “Assim sendo, a verdade não se dá exclusivamente na proposição, mas na possibilidade dessa abertura à coisa e a palavra” (p. 14). Para

Heidegger, então, a essência da verdade é, pois, a liberdade, já que é esta que permite a articulação entre a enunciação e o objeto. Sendo assim,

A verdade não diz respeito a uma proposição que um sujeito enuncia sobre um objeto, mas sim a esse desvelamento (*alétheia*) do ente graças ao qual se realiza uma abertura. É essa abertura que funda o homem enquanto tal. O velamento, a dissimulação, é pensado a partir da verdade entendida como desvelamento. Assim sendo, o não-desvelamento (a não-verdade) pertence à essência da verdade. (...) A verdade é igualmente, mistério, dissimulação da dissimulação (GARCIA-ROZA, 1990, p. 15-16).

Já para Proust, ainda segundo Garcia-Roza (1990), a verdade depende de uma interpretação, do encontro involuntário com a verdade, mas esta não está dada, o que antes de nós já estava claro não nos pertence. O que nos concerne é aquilo que tiramos do nosso íntimo, do mais profundo, mais obscuro, o que os outros não conhecem. A verdade, assim, se denuncia em seu ocultamento, se trai e isso provoca o nosso pensamento. É o que se dá, por exemplo, no processo de análise, “nesse discurso que se desenvolve no registro do erro, algo acontece por onde a verdade faz irrupção, e não é a contradição” (p. 22). Não é, portanto, na via do discurso formal que a verdade se mostra; antes, ela se insinua nos tropeços, nas falhas ou, como colocou Lacan em seu retorno a Freud, naquilo que é erroneamente denominado de atos falhados, pois são atos bem sucedidos. Assim sendo, os nossos tropeços são palavras que confessam, que desvelam para velar. É, pois, na dimensão do equívoco, do engano que a verdade se mostra.

A partir do século VI, começa uma desvalorização da *lethe* e a consequente valorização da *doxa*, o que leva à dessacralização da palavra e da memória. A escrita toma lugar e há, assim, um aperfeiçoamento do alfabeto. A poesia começa a ser comercializada, e a palavra passa a ser vista não como parte do real, mas como uma imagem do mesmo, conferindo-lhe, então, um caráter artificial. A palavra também perde o seu estatuto singular, deixa de ser privilégio de um indivíduo especial e passa a ser de uso comum, pelo menos, na classe dos guerreiros. Estes não visavam a verdade, usavam a palavra apenas para seduzir e persuadir, importava somente exercer, pela palavra, domínio sobre o outro, como um jogo. Assim, se a palavra do *aedo* era sagrada, portadora da *alétheia*, em que a palavra fazia parte do real e era indissociável do enunciador e das condições próprias à enunciação, a palavra do guerreiro, por outro lado, era uma palavra-diálogo, sem compromisso com a verdade, servia apenas como estratégia de luta.

Com a palavra dessacralizada, com o fim da monarquia e ascensão da democracia, bem como da substituição das leis divinas pela lei do homem, surge outra palavra: a persuasiva introduzida pelos sofistas. Então, se antes a palavra portava a *alétheia*, agora ela não tem compromisso nenhum com a verdade, o objetivo é tomar a palavra como instrumento de persuasão (*peithô*). Os sofistas não buscam o caminho da verdade, mas o da opinião. Nesse sentido, distanciam-se dos filósofos e aproximam-se mais dos políticos. Eles recusavam qualquer valor que se apresentasse como absoluto, portanto, a palavra perdeu a sua dimensão sagrada, mas ainda assim permaneceu institucionalizada, pois era comum apenas no interior da comunidade dos guerreiros. Os sofistas eram mestres da oratória e da dialética, de modo que não importava a verdade, mas a maneira como era defendida. A palavra, por sua vez, foi liberada das amarras do real, não havia mais uma relação natural entre as palavras e as coisas, pois se tratava apenas de uma convenção, de uma criação humana, portanto, passível de ser reinventada. A palavra do sofista recusa-se a ser capturada pela ordem platônica, de que a palavra é uma representação da coisa.

É com Santo Agostinho que veremos a verdade como algo exterior à linguagem, pois as palavras não portam mais a verdade, já que palavras representam apenas palavras. Assim sendo, as palavras são signos que nos remetem somente a outros signos e não às coisas. A significação ao invés de se fazer pela articulação signo-coisa, faz-se pela articulação signo-signo. Assim o que está em jogo aqui é a intersubjetividade. A verdade, portanto, não está na linguagem, mas no interior do sujeito. Garcia-Roza afirma que

Segundo Lacan dizer que a verdade habita a interioridade do sujeito não significa eliminar o fato de que a palavra se instaura e se desloca na dimensão da verdade, mas sim que em presença das palavras não sabemos se elas estão inevitavelmente situadas no registro do erro, da equivocação, da mentira. (...) O signo é enganador, diz Agostinho, porque não mantém nenhuma relação natural com a coisa (p. 113).

Se em Parmênides, a verdade obedece ao princípio da não-contradição, o mesmo não ocorre na psicanálise; ao contrário, a verdade aqui percorre o caminho do equívoco, dos lapsos, dos tropeços, das ambiguidades da palavra. “É aí que habita a verdade do desejo, é por aí que o inconsciente faz suas irrupções (...)” (p. 115). Lacan (1901) afirma que diante das palavras que ouvimos “encontramo-nos em situações muitos paradoxais – não saber se elas são verdadeiras ou não, aderir ou não à sua verdade, refutá-las ou

aceitá-las ou duvidar delas” (p. 296). Lembremo-nos dos dois judeus citados por Freud em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905), em que “o segundo Judeu está sendo censurado por mentir porque diz que está indo à Cracóvia, que é o seu verdadeiro destino. (...) ele fala a verdade quando mente e quando mente fala a verdade” (p. 76). Em outras palavras, podemos colocar que o primeiro judeu está interpelando o segundo assim: por que você me engana com a verdade? A palavra tem essa dimensão ambígua em que verdade e erro habitam juntos, sem que um exclua o outro. O que podemos apreender é que Freud

(...) recupera, assim, a via da opinião que havia sido rejeitada pelo discurso conceitual, e o faz não no sentido de opô-la à via da verdade, mas no sentido de mostrar que a verdade e erro não são excludentes, posto que é precisamente a dimensão do erro e do equívoco que a verdade faz sua emergência. Enquanto produtor de um discurso teórico-conceitual, ele se insere na tradição platônico-aristotélica, mas enquanto produtor de uma prática clínica que lida sobretudo com a ambiguidade da palavra, ele se insere na tradição sofística. (...) O que Freud faz é recuperar o valor da palavra ambígua, da palavra cujo sentido, ao mesmo tempo que revela, oculta a verdade, e faz isto sem sacrificar o rigor conceitual de sua construção teórica. Mistura de aedo e de sofista, ele redimensiona o estatuto da palavra e da verdade (GARCIA-ROZA, 1990, p. 107).

2.2 A verdade (des)velada de Lúcio

Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma clara exposição dos fatos. 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 (CL, p. 8)

Fazer uma confissão pressupõe uma revelação, admitir ter cometido um ato censurável. Lúcio confessa, não um crime, pois afirma não ter matado Ricardo de Loureiro/Marta, mas a sua inocência, eis aqui um mistério. Como pode alguém confessar um crime que não cometeu? E só fazê-lo dez anos depois? Trata-se mesmo de algo perturbador e, em princípio, incoerente. Mais incoerente ainda é dizer que a confissão é apenas um documento, que nem serve mais para a defesa, mas apenas para enunciar a “verdade” dos fatos pretéritos. No entanto, não há clareza alguma em tal narrativa, que em princípio afirma não se pretender uma novela, logo, não ser uma obra de ficção, mas apenas uma soma de fatos em que o narrador-personagem afirma “(...) só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil” (CL, p. 8). A verdade filosófica, isto é, a verdade conceitual, como já

exposto, não admite este tipo de contradição, não se pode dizer uma coisa e fazer outra, pois as palavras e as coisas se relacionam. A verdade aqui exposta segue outra direção, visto que

(...) o discurso confessional do narrador-autor muito se distancia da noção da subjetividade romântica em que a palavra do *eu* é não raro portadora de uma verdade inspirada ou o lugar donde se narra coerentemente o mundo. Texto inscrito na linha das correntes modernistas, *A Confissão de Lúcio* dilacera a noção de sinceridade, intrínseca à narrativa de cariz burguês, e investe na escritura e na palavra autoral como fingimento, como teatralidade, como jogo de linguagem. (...) Toda marcada pela impossibilidade, pela lógica do absurdo, a narração de Lúcio configura-se como uma verdade *inverossímil*, como uma realidade irreal. Longe de tecer a sua confissão a partir de um discurso assertivo, o narrador-autor da novela não manifesta certeza alguma acerca daquilo que relata, escolhendo muitas vezes o viés do inverossímil da verdade e da irrealidade da realidade. Estranhos caminhos elege aquele que diz querer narrar apenas a veracidade dos fatos, compondo um mero documento e não um texto literário! (GOMES, 2009, p. 115-116).

Se optarmos pelo pensamento filosófico e pela noção de subjetividade romântica, veremos que a verdade de Lúcio é disparatada, pois ele diz que revelará a verdade dos fatos como exatamente sucedidos, mas ao fazer isso ele mesmo se dá conta de que, diante dessa “clareza”, um mau caminho se abre: há lacunas e digressões, ficção e realidade se misturam, sem que ele consiga discernir uma coisa de outra. “Enfim, eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor o limiar, tivesse regressado a um mundo de sonhos” (CL, p. 46). A verdade do personagem-título é da ordem do mistério, aliás, toda a sua narrativa envolve mistério, desde o título da obra, haja vista o próprio significado do vocábulo confissão, como já sublinhado.

O primeiro mistério surge em torno da americana, com a sua voluptuosidade da arte; depois Lúcio se questiona sobre o aparecimento de Marta, se indaga de como Ricardo a conheceu, por que o amigo pouco ou nada falara sobre ela? Ele não sabia nada sobre o passado de Marta, sequer se lembrava quais foram as primeiras palavras que trocaram. Ao se envolver com Marta, outro mistério surge: será que ela possui outros amantes? Afora a revelação de Ricardo, de que Marta é sua criação, de que por meio dela ele poderia retribuir o afeto que nutrira por seu amigo. Por fim, o acontecimento mais estarrecedor, que soa mesmo como fantástico. No que Ricardo atira em Marta, ele próprio cai no chão. Marta desaparece, como se nunca tivesse existido - “A mulher romantizara-se desaparecendo” (CL, p. 7). Só resta Lúcio com o revólver

caído aos seus pés, como se o mesmo houvesse matado o amigo. Ele afirma não ter cometido tal ato, e esta é a sua verdade, mesmo que pareça inverossímil.

A verdade aqui empreendida pelo personagem porta, podemos dizer, um enigma, pois desvela para tornar a velar: quando ele enuncia que vai dizer a verdade, ele desvela algo para, como em um jogo permeado de mistério, tornar a velar, pois não fica claro como as coisas sucederam. Marta existiu? Ao que tudo indica, ela não passou de uma criação de Ricardo. No entanto, isso não era claro para Lúcio, por mais real que lhe parecesse, ele estava também atravessado por dúvidas, sonhos, lacunas e digressões. Lúcio testemunha a verdade grega, *alétheia*. Ficou o tempo todo buscando decifrar os enigmas que lhe foram impostos, buscando a sua verdade, e quando esta apareceu, de fato, desapareceu como um fantasma, mas não sem deixar suas marcas. Ao encontrar a verdade, mais um enigma surgiu, ao qual não há justificação possível, a não ser a sua confissão. Assim, vemos que a verdade não é unívoca, tampouco absoluta. Ela é dissimulada, se encontra na via do engano. “Ela prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverossímil – embora verdadeira” (CL, 99). A impossibilidade de dizer toda a verdade se dá porque

Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado - se não é que se chega ao fato de que a palavra tem função criadora e faz surgir a coisa mesma, que não é nada senão o conceito (LACAN, 1954, p. 275).

É impossível dizer toda a verdade, algo sempre escapa, abrindo caminho para o engano, para a dissimulação, e por que não para o fingimento e para a teatralização? Elementos tão defendidos pelos de *Orpheu*! A verdade é teatral, é um jogo que abre para se fechar; a verdade de Lúcio é, pois, uma verdade (des)velada. Não há, portanto, contradição, mas um jogo de linguagem que aponta que não há separação entre verdade e mentira, ou entre real e irreal, ou sonho e realidade. Até porque os sonhos não fazem parte do mundo místico, eles compõem a nossa realidade psíquica, que é a que nos importa, já que é a partir desta que lidamos com o mundo. Neste contexto podemos dizer que “o velamento, a dissimulação, é pensado a partir da verdade entendido como desvelamento. Assim sendo, o não-desvelamento (a não-verdade) pertence à essência da verdade. (...) A verdade é, originalmente, mistério, dissimulação da dissimulação” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 16).

3. Considerações finais

A psicanálise tem em sua base a literatura, sobretudo os grandes clássicos. Vimos que Freud encontrou na literatura um testemunho da sua clínica do inconsciente, de modo que as suas descobertas clínicas já estavam presentes na criação do *Dichter*. Podemos dizer que “o artista sabe o que o psicanalista descortina” (ALBERTI, 2010, p. 9). Ao nos debruçarmos sobre uma obra literária, não tratamos de “descobrir a neurose no criador, mas de considerar que o processo de criação artística segue o modelo de constituição da neurose” (CHAVES, 2015, p. 11), trata-se, todavia, de tornar conhecido o que ainda não se conhece, mas que está lá.

Assim como o criador da psicanálise recorreu à literatura, esta também, em alguma medida, pelo menos no que diz respeito a literatura da virada do século, se ancorou na psicanálise. Desse modo, “em nome de um novo cânone estético, que se afirma por uma negação virulenta de todos os parâmetros vigentes e pela busca de uma expressão revolucionária que irromperia do inconsciente, alguns artistas se aproximaram das ideias de Freud” (RIVERA, 2005, p. 8). É o caso da Geração de *Orpheu*. Estes artistas embarcaram rumo aos sonhos, à loucura, ao fingimento, à teatralização colocando em xeque a noção de real, de memória, de representação e a do próprio sujeito, fazendo cair por terra a ideia romântica de que a arte é fruto de uma verdade inspirada, capaz de dizer o real. Conforme Gomes, trata-se de artistas movidos

pela inquietação, em cuja alma reside a faísca do fogo transformador, chama que se acende e alevanta com o bater das asas do sonho, possibilitando a metamorfose criadora da estéril realidade gregária. Descontente, o sonhador é a própria representação do homem que transcende seus limites, e o justifica através dos heróis, pois todas as figuras significativas da História foram aquelas que, angustiadas, inquietas, desconformes e irreverentes, não se contentaram com o imediatismo do senso comum, lançando-se em empresas incríveis, megalômanas, o que – apesar da descrença daqueles que deles se riram – lhes possibilitou descortinar horizontes nunca dantes imaginados (GOMES, 2009, p. 111).

Para esta geração de modernistas, a arte não representa outra coisa senão ela mesma. É a arte pela arte, daí a exaltação do fingimento como arte, como a única

realidade possível. Há uma forte ruptura com o ideal burguês. Concordamos com Rivera que

Nós pertencemos à revolução cezanniana e freudiana, como lembra o filósofo francês Jean-François Lyotard. Na virada do século XX, a primeira rompe, na pintura, com a organização espacial tradicional, vigente desde o Renascimento. A obra do pintor francês Paul Cézanne mostra que não há ordenação natural do espaço visual. O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza. Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado (RIVERA, 2005, p. 7).

É assim, pois, que se apresenta o personagem Lúcio: tão despedaçado, fragmentado, de modo que não foi possível dizer a verdade tal como ele disse que faria. “(...) ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente” (*CL*, p. 7). O nosso objetivo consistiu em apontar que a verdade é impossível de dizer, ela é não-toda por portar uma pluralidade de sentidos. Ademais a verdade só pode ser dita na retroação, fazendo evocar a memória, com suas lacunas e fragmentos. Dizer a verdade é dizer algo que está além daquilo que podemos suportar e apreender, que é a dimensão do real, disto que escapa e é relançado o tempo todo, tal como os signos que remetem sempre a outros signos. Fato interessante é quando Lúcio afirma que não deixará escapar um pormenor, que registrará apenas fatos, e diz que nunca os experimentou.

Uma coisa garanto porém: durante ela não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incharacterístico. Em casos como o que tento explanar, a luz só pode nascer de uma grande soma de fatos que eu relatarei. Desses fatos, quem quiser, tire as suas próprias conclusões. Por mim, declaro que nunca os experimentei. Endoideceria, seguramente (*CL*, p. 8).

Retornemos com a questão imposta pelo narrador-personagem: se a sua confissão não serve mais para argumento de sua inocência, por que então a escreveu? Ele diz que é para falar a verdade, mesmo que ninguém acredite. A verdade, pois, só importa para aquele que a profere, a qual só pode ser feita através do discurso, isto é, pelas palavras. Tal como na clínica psicanalítica, em que os pacientes contam a sua verdade, não cabe ao analista colocar em questão a veracidade dos fatos, mas sim como são contados e a posição em que o sujeito se coloca diante de seu discurso. Por se tratar de uma referência ao passado que se atualiza, a cada vez, no presente, toda narrativa,

por ser da ordem da linguagem e da palavra, que como já vimos, é dissimulada, enganosa, mas que traz também a verdade do sujeito, é, como bem apontou Lacan, da ordem da ficção. Assim, “a verdade tem uma estrutura, se podemos dizer de ficção” (LACAN, [1956-1957]1995, p. 259). Daí a verdade de Lúcio ser inverossímil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre: Globo, 1966.

ALBERTI, Sônia. O adolescente e o Outro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 9.

BECHARAM Evanildo. Minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009. p. 594.

BERARDINELLI, Cleonice. Mário de Sá-Carneiro Poesia. In: *Nossos clássicos* (sob a direção de Alceu Amoroso Lima, Roberto Alvim Corrêa e Jorge de Sena). Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1974, 3ª edição.

_____ Fernando Pessoa. *Mensagem*. (Apresentação, organização e ensaios Cleonice Berardinelli). Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

DALGALARRONDO, Paulo. Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais. 2.ed. Porto Alegre: Artmed, 2008, (p. 137).

ELIA, Luciano. O conceito de sujeito. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FREUD, Sigmund. (1886-1889) Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição brasileira – ESB, vol.I, Rio de Janeiro: Imago, 1956, (p. 2-16).

_____ ([1933]1932) Novas Conferências Introdutórias. A questão de uma *Weltanschauung*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição brasileira – ESB, vol. XXII, Rio de Janeiro: Imago, (p. 105-122).

_____ (1893-1895). Estudos sobre a histeria. In: *Obras completas*. (Tradução Laura Barreto; Revisão Paulo César de Souza) 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, (p. 25).

_____ (1900) A interpretação dos sonhos. (Tradução Renato Zwick) Porto Alegre, RS: L&PM, 2016. (p. 283).

_____ (1905) Sobre psicoterapia. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud. Fundamentos da Clínica psicanalítica*. (Tradução Cláudia Dornbusch). 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, (p. 63-79).

_____ (1905) Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição brasileira – ESB, vol. VIII, Rio de Janeiro: Imago,

_____ (1907) Delírios e os Sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In: *Obras Completas*. (Tradução Paulo César de Souza). 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, (p. 13-122).

_____. Arte, literatura e os artistas. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. (Tradução Ernani Chaves). 1ed, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LACAN, Jacques. O Seminário livro 1: os escritos técnicos de Freud. (Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, versão brasileira de Betty Milan). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953-1954, p. 269-310.

_____. (1956-1957) O Seminário livro 4. A relação de objeto. (Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, Tradução Dulce Duque Estrada). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. (p. 254-273).

_____. Outros escritos. (Tradução Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. (p. 198-205).

LE GOFF, Jacques. (1924). História e Memória. (Tradução Leonardo Leitão et al). Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo, 1990 (p. 366-410).

LOURENÇO, Eduardo. Pessoa ou eu como ficção. In: *Metamorfoses*. (Tradução Teresa Cerdeira). 2015. p. 73-78.

MASSON, Jeffrey Mousaieff. A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess. 1887-1904. (Tradução Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Imago, 1986. p. 265-267).

GARCIA-ROZA, Alfredo Luiz. Palavra e Verdade: na filosofia antiga e na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GAY, Peter. Modernismo: o Fascínio da Heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um Pouco. (Tradução Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Rafael Santana. Lições do Esfinge Gorda. 2014. 302 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

PEREIRA, LUCIA Serrano. Um narrador incerto, entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

RIVERA, Tânia. Arte e psicanálise. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

VORSATZ, Ingrid. O sujeito da psicanálise e o sujeito da ciência: Descartes, Freud e Lacan. In: *Psicologia clínica*, Rio de Janeiro, vol. 27, n. 2, p. 249-273, 2015.

