



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

UMA (PSIC)ANÁLISE DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO* DE  
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: UMA LEITURA ENTRE A  
PSICANÁLISE E A LITERATURA

JULIANA FONSÊCA DE ALMEIDA GAMA

CAMPINA GRANDE

2013.2

JULIANA FONSÊCA DE ALMEIDA GAMA

UMA (PSIC)ANÁLISE DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO* DE  
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: UMA LEITURA ENTRE A  
PSICANÁLISE E A LITERATURA

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal de Campina Grande, em cumprimento à exigência do componente curricular Redação Científica.

Orientador: Prof. Ms. José Mário da Silva.

CAMPINA GRANDE

2013.2

JULIANA FONSÊCA DE ALMEIDA GAMA

UMA (PSIC)ANÁLISE DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO*: UMA LEITURA ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Orientador - UFCG

---

Prof. Examinador

CAMPINA GRANDE - PB  
2014

Dedico este trabalho aos meus amados pais, que com amor e ternura acolhem os meus desejos, apostam nas minhas escolhas, velam pela minha vida e depositam em mim a paz e a esperança fraterna que emana da graça de Deus.

## AGRADECIMENTOS

À Deus, por toda esperança que sinto no Seu amor tão sincero e sempre presente. Por atender as minhas preces, velar o meu lar e me fortalecer.

Ao meu anjo da guarda e a Maria Santíssima por sempre passarem a frente me protegendo de todos os males e me concedendo tranquilidade nos momentos de maior turbulência em minha vida.

Aos meus pais, Fernando e Jacqueline! Donos do meu amor mais profundo e da minha gratidão mais sincera.

Aos meus irmãos, Renato e Lucas, parceiros de caminhada, responsáveis por grande parte das minhas risadas e do meu desejo de viver para vê-los e fazê-los sempre felizes.

Às minhas doces avós, Ayde, Elita e Otília, que com tanta sabedoria semearam em meu coração os valores cristãos e me fizeram ter a certeza de que estamos e somos para o amor. Obrigada, vovós, você são minha referência de ser humano puro, forte e cheio de Deus!

Aos meus avós, Professor Adelmo Gama e Rivaldo Silvério, pois embora tenha sido curta a nossa convivência, o legado que deixaram em forma de princípios me tocam e me guiam por onde vou sempre.

Aos meus amigos, que como reflexo de Deus me proporcionam momentos de muita alegria e fé. Obrigada por vibrarem comigo as minhas vitórias como se fossem de vocês.

À Mário César, meu companheiro e amor desde a mais tenra infância, por, com tanta certeza, ter me motivado nos momentos de maior dificuldade no percurso da escrita deste trabalho.

Ao meu orientador e referência de integridade e humildade, professor José Mário, que ao longo de tantas disciplinas muito me ensinou. Obrigada, professor, por toda paciência com que acolheu esta minha proposta, aguardou e confiou na minha produção.

Ao professor Edmundo Gaudêncio, por, mais uma vez, atender ao meu convite para compor a minha banca de defesa de monografia, abrilhantando meu trabalho e me enchendo de satisfação.

À todos que fazem o curso de Licenciatura em Letras, pois todos, sem exceção, contribuíram para que eu aqui chegasse, fortalecendo o meu carinho e a minha afeição a tudo que eu aprendia a cada ida a UFCG.

*Inútil recomendação: A confissão de Lúcio é destas obras que se deve provar aos poucos, pelas beiradas, conselho prudente aos mais afoitos glutões que, à primeira colherada, correm o risco de queimar a boca. Ouço-me a mim mesmo repetir estas palavras e, no entanto, trago a língua em brasas a cada vez que leio a*

*obra de Mário de Sá-Carneiro. Inútil recomendação, pois  
então. (SOUZA, 2011)*

## RESUMO

*A confissão de Lúcio*, conhecida como a obra-prima do autor português Mário de Sá-Carneiro, abre as portas, durante todo o seu desenrolar, para diversas interpretações. Neste trabalho, guiados por uma delas, propomo-nos a apresentar um olhar e/ou leitura que toca as metáforas psicanalíticas, interseccionando, para tanto, a interpretação como análise literária e a interpretação como análise psicanalítica do texto. Nesse sentido, partimos, metodologicamente, para trabalhos frequentes de leitura, discussão e interpretação da obra. Estes, trouxeram-nos a noção de que *A Confissão* não permite afirmações definitivas. Além disso, percebeu-se que essa falta de afirmações definitivas finda por causar no leitor em busca de sentidos lógicos, um profundo estado de dúvida encantador e envolvente, que acaba conduzindo-o ao encontro com o modo introspectivo e questionador que Sá-Carneiro tinha de pensar o mundo e as relações. Fica claro, também, que o incômodo com a dinâmica cotidiana da vida, questão se transparece na obra, diz do próprio movimento modernista, colaborado historicamente pelo espírito decadentista e pelo movimento simbolista, momentos históricos dos quais o autor ativamente fez parte. Nessa interlocução, entre a vida e obra, fomos tomados por questionamentos e implicações como: *de quem é a confissão desta narrativa na verdade? De Lúcio? De Ricardo? Ou do próprio Sá-Carneiro? Lúcio de fato teve um relacionamento com Marta? Houve uma relação homossexual entre Lúcio e Ricardo? Marta existia de fato? Lúcio está delirando? Marta foi morta? Quem matou Marta?.* Buscou-se, então, discuti-las, uma vez que a obra findou por assumir seu caráter próprio de literatura no momento em que se tornou, como colocou Souza Jr (2011, p.125), uma questão.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Literatura. Mário de Sá-Carneiro.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>2. REFLEXOS: DO DECADENTISMO AO MODERNISMO NA LITERATURA PORTUGUESA</b> .....	13
2.1. Decadentismo e/ou Simbolismo: da percepção humana ao “entusiasmo reformador”.....	13
2.2. Orfeu e o Modernismo português: sobre uma ruptura com a tradição.....	21
<b>3. AS FACETAS DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: BREVE INTRODUÇÃO A SUA VIDA E OBRA</b> .....	27
3.1 Vida e obra de Mário de Sá-Carneiro .....	27
3.2 Entre a vida e a obra de Mário de Sá-Carneiro .....	30
<b>4. ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE</b> .....	34
<b>5. METODOLOGIA</b> .....	38
<b>6. UMA (PSIC)ANÁLISE DE “A CONFISSÃO DE LÚCIO”</b> .....	40
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	54
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	56

## 1. INTRODUÇÃO

*A confissão de Lúcio*, datada de 1913, é uma produção novelística<sup>1</sup> conhecida como a obra-prima do autor português Mário de Sá-Carneiro. Além desse lugar que ocupa, *A confissão de Lúcio* é tomada como um bom exemplo de produção literária que representa as experiências vivenciadas do fim do século XIX ao início do século XX na Europa e como reflexo de uma vida permeada por conflitos, questionamentos, criatividade e angústia artística, como foi a do literato em questão.

Adentrando nas nuances históricas que circundam o conteúdo deste trabalho, fala-se do final do século XIX e do início do século XX europeu, como um tempo envolto por uma crise econômica e social que afetou profundamente os homens. Frente ao caos gerado pelas crises, a literatura deu partida ao tema decadentista, trazendo à tona certa falta de esperança embebida por uma visão pesadamente pessimista. Com este espírito, foi tomando força o movimento Simbolista<sup>2</sup> que respondia à vivência caótica que assolava a todos com o fim do entusiasmo gerado pela *belle époque*<sup>3</sup>.

Vem, então, o movimento Modernista, pelo qual Mário de Sá-Carneiro foi um dos responsáveis tanto quanto a fundação, como quanto a movimentação, juntamente com seu grande amigo e escritor Fernando Pessoa. Juntos, e através de muitas cartas trocadas ao longo de três anos e meio (de 20 de Outubro de 1912 a 18 de Abril de 1916), eles deram sustentação ao grupo e a Revista *Orpheu*, conhecida por representar o primeiro modernismo, que reunia em suas páginas um projeto estético diferenciado, que embasava uma nova proposta literária.

A revista *Orpheu* pretendia o alcance de um nível artístico que interligasse o novo à qualidade das obras literárias. A proposta levou os novos autores não só ao desafio de uma originalidade, mas também ao entusiasmo de escandalizar o lepidóptero

---

<sup>1</sup> Sobre este enquadramento quanto ao gênero, se faz relevante e necessário esclarecer que, tomando alguns aspectos estruturais da referida obra, chega-se a indeterminação com relação a algumas questões formais correspondentes à constituição do mesmo. O texto de Sá-Carneiro configura-se nos limites entre romance, novela e conto. E tal proposta ultrapassa, em muito, um simples olhar sobre a extensão do texto. Ainda quanto aos gêneros narrativos, a problemática estende-se ao se pensar a obra como confissão, ou (auto)biografia, ou diário (SOUZA, 2011, p.123). Apesar dessa questão, optamos, neste trabalho, por tomar a obra como inserida nas nuances, sobretudo, do gênero novela, ao contrário de teóricos como Araújo (2009), que a classifica como romance.

<sup>2</sup> Para alguns teóricos, o Decadentismo corresponde a uma primeira fase do Simbolismo. Esclarecemos um pouco mais esta questão no sub-tópico do primeiro capítulo, intitulado “*Decadentismo e/ou Simbolismo: da percepção humana ao ‘entusiasmo reformador’*”.

<sup>3</sup> A *belle époque* ficou conhecida como a época que em o desenvolvimento dos meios de comunicação e dos meios de transporte favoreceram as relações humanas e a beleza, atingindo o campo das artes e da literatura.

burguês<sup>4</sup>, prazer recorrente nessa geração que pretendia usar uma linguagem extrema e estranha, questionadora dos valores burgueses (ARAÚJO, 2009, p.8). Foi nesse contexto, pois, frente ao descontentamento com a passividade das artes portuguesas do início do século XX, associada a um momento político bastante conturbado, que, segundo Biscaia (2009, p.11), Sá-Carneiro ajudou a estruturar e formar uma nova estética, que posteriormente fora chamada de Modernismo.

Mais que um leitor atento, continua Biscaia (2009), Sá-Carneiro fora, um entusiasta das novas tendências, com gosto por conhecer e participar de todas as manifestações culturais que eclodiam na Europa no fim do século XIX e início do século XX. É neste ponto, então, que a biografia e a obra deste autor findam por se misturar e a afetar-se mutuamente um ao outro, de forma a se transformarem. É seguindo e construindo esse pensamento que se chega a ideia de que “a vida do jovem poeta se impregna de arte, ele transforma sua própria existência numa teatralidade”. (BISCAIA, 2009, p.12).

Mário de Sá-Carneiro encontrou, portanto, como coloca Macedo (2011, p.4), na escrita, o veículo de expressão da sua alma. Nesse sentido, parte da literatura defende que ele fez de sua vida, ainda que breve, um grande drama, refletido e perceptível na leitura das suas personagens, sobretudo, de seus protagonistas e de seu eu-lírico.

No que diz respeito a esta relação entre a vida e a obra do autor, contudo, faz-se relevante considerar a ressalva feita por Bartošová (2008, p.6), de que, embora a atividade artística de cada artista seja, em certos aspectos, uma reflexão da sua própria vida, essa não pode ser uma questão enraizada em seus leitores e críticos, favorecendo a perspectiva de que toda a sua obra é sobretudo uma autobiografia. Segundo a autora, este entendimento, no caso, da obra de Sá-Carneiro, traz consigo o perigo de tornar o lado artístico dele um tanto assombrado e por que não dizer, equivocado?

Revela-se interessante considerar, pois, que a vida do autor constitui um dado interessante e rico para o trabalho de leitura e interpretação de sua obra. Contudo, ela não representa uma condição *sine qua non* para a realização desta, embora aqui se pretenda esta interlocução. Esta compreensão vai ao encontro também, do reconhecimento de que toda obra embarca certa amplitude significativa. Afinal, “se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma

---

<sup>44</sup> Denominação cunhada por Mário de Sá-Carneiro para se referir aos modelos institucionalizados de ser e de fazer narrativas na época, de forma centrada em limites e padrões rigidamente preestabelecidos.

simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama Interpretação” (BOSI, 2003, p.461).

Partindo do contexto autoral e, assim, do conhecimento acerca dos deslocamentos do escritor, a obra se transforma em um receptáculo de leituras, influências e pensamentos, ou seja, de interpretações diversas atravessadas pela leitura pessoal de cada leitor que interage com a obra. Esta é uma compreensão que vai chegar ao pressuposto psicanalítico lacaniano de que “a leitura parte de quem lê, e o escrito de quem o escreve” (SOBRAL, 2008). Esta assertiva põe em evidência a separação de um sujeito do outro, de dois Inconscientes, de forma que, é a partir do registro de cada um que o sujeito lê o escrito e o escreve.

Assim, pois, é considerando a amplitude e a multiplicidade dos significados que cada obra traz, que Souza (2011, p.25) coloca que, é naturalmente produzida certa dificuldade natural de entendimento da leitura, sobretudo, se esta estiver pautada na intenção de se estabelecer uma única interpretação possível, visto que, a plurissignificação é intrínseca a ordem do subjetivo. O autor ainda prossegue com a seguinte afirmação, que abre espaço para se pensar na riqueza que encerra a literatura e a arte de forma geral – “Admitamos que a literatura comece no momento em que a literatura se torna uma questão” (BLANCHOT *apud* SOUZA, 2011, p.125).

É certo, portanto, que, seguindo o objetivo deste trabalho, qual seja, estabelecer uma leitura entre a psicanálise e a literatura da novela *A confissão de Lúcio*, da autoria de Sá-Carneiro, especificamente no que concerne ao enredo, aos personagens, à linguagem, ao espaço e ao tempo, os apontamentos que aqui serão feitos, bem como as reflexões consequentes, não correspondem a única via possível de leitura da obra sob o viés psicanalítico, antes, a interpretação aqui suscitada diz muito de um percurso individual e pessoal junto a teoria e a um posicionamento teórico frente a obra. Deparamo-nos, pois e enfim, com “a maldita literatura...” e todo um mundo para se perder (SOUZA, 2011, p.125).

Dentro dessa perspectiva, o nosso olhar para com a interpretação torna-se menos angustiante, se partirmos do pressuposto de que há uma pluralidade de modos hermenêuticos a serem utilizados para o suporte de nossas hipóteses (MACEDO, 2011, p.20). Considerando agora de forma mais específica a obra aqui em questão, ela trata da história ou melhor, da confissão de um homem chamado Lúcio, que pouco envolvido com o interesse do leitor com relação a sua inocência, inicia o texto falando do contexto

de sua prisão. Lúcio, neste espaço de aprisionamento, confessa sua inocência ante o assassinato da mulher do seu amigo Ricardo – Marta.

A novela se delinea, pois, a partir de um “suposto” triângulo amoroso entre Lúcio, Ricardo e Marta; triângulo que, envolto em um mistério, finda por provocar diversas indagações ao leitor, assumindo seu caráter ambíguo e por vezes incoerente, no qual uma interpretação única assume a esfera do inadmissível. Dentre os questionamentos que podem conduzir as interpretações mais diversas se delineiam, por exemplo, aquelas que hipotetizam, como aponta Souza Jr. (2007, p.183), Lúcio como um narrador louco, um criador de suprealidades, alguém que busca ocultar um relacionamento homoerótico, ou, da mesma forma, alguém em busca de uma história descompromissada com verdades ou certezas absolutas em que o mistério e a extravagância dariam o tom maior.

O que se pode concluir a partir da leitura e do enunciado do próprio protagonista é que a *Confissão* não permite afirmações definitivas. Essa falta causa no leitor em busca de sentidos lógicos, um profundo estado de dúvida encantador e envolvente, que acaba conduzindo-o ao encontro com o modo introspectivo e questionador que Sá-Carneiro tinha de pensar o mundo e as relações. Fica claro, portanto, certo incômodo com a dinâmica cotidiana da vida, questão esta, que também assola o próprio movimento modernista.

É por isso, então, que alguns trabalhos chegam a lançar a noção de que ao invés de *A confissão de Lúcio* poderia se falar de *A confissão de Mário*, o que aconteceria, conforme Correia (2010), porque alguns passos narrados na obra aconteceram de forma semelhante na vida de Sá-Carneiro, como por exemplo: a negatividade diante do mundo e o trânsito entre os meios literários de Portugal e França, além da procura constante de se encontrar no outro e a tendência suicida.

Nessa interlocução e seguida de inúmeras e recorrentes leituras da obra, que logo atravessou o desejo de dedicar esta monografia ao seu estudo, *A confissão de Lúcio* nos trouxe questionamentos e implicações como: *de quem é a confissão desta narrativa na verdade? De Lúcio? De Ricardo? Ou do próprio Sá-Carneiro? Lúcio de fato teve um relacionamento com Marta? Houve uma relação homossexual entre Lúcio e Ricardo? Marta existia de fato? Lúcio está delirando? Marta foi morta? Quem matou Marta?*

Todas essas questões circulam os estranhamentos presentes na novela no que diz respeito às suas ambientações, às suspensões temporais, aos personagens ambíguos, colados e ao mesmo tempo fragmentados, além das repetições que marcam suas

páginas. Assim, fica a pergunta: é possível uma leitura com base em uma análise psicanalítica e literária de *A confissão de Lúcio*?

Sem mais, o presente trabalho encontra-se subdividido em 1) Abordagem dos movimentos literários que transpassaram a vida e a escrita de Mário de Sá-Carneiro; 2) Um pouco sobre a vida e obra, bem como sobre a relação possível entre a obra e a vida do autor; 3) Discussão sobre uma análise possível entre a literatura e a psicanálise; 4) Uma psicanálise de *A confissão de Lúcio*. Por meio de tal configuração, buscamos desenvolver algumas inquietações fundadas a partir das discussões e da leitura da narrativa de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que ela findou por assumir seu caráter próprio de literatura tornando-se literatura no momento em que se tornou, como colocou Souza Jr (2011, p.125), uma questão.

Esta monografia se propõe, portanto, a apresentar um olhar sobre a obra que toca as metáforas psicanalíticas, interseccionando, para tanto, a interpretação como análise literária e a interpretação como análise psicanalítica do texto.

## 2. REFLEXOS: DO DECADENTISMO AO MODERNISMO NA LITERATURA PORTUGUESA

A paisagem que tomou a virada do século XIX para o século XX foi preenchida, na Literatura Portuguesa, pela nostalgia e pela angústia existencial. Neste período, Portugal viveu um fim-de-século conturbado, tendo em vista, como sinaliza Macedo (2011, p.67), os inúmeros problemas provenientes de uma crise política, que levou o país a não acompanhar “em sincronia e em sintonia” o desenvolvimento econômico e social dos grandes países da Europa, bem como o espírito de setores revolucionários para quem a arte era um instrumento de luta. Dessa forma, tais movimentos e ideias eclodiram apenas mais tardiamente em Portugal.

No século XIX, no campo científico e filosófico, iniciou-se um considerável avanço, possibilitado, sobretudo, pelo tipo de relações humanas, afetadas pelo ideal de mecanização e de racionalização, que se tornou dominante. Aproximando-se do fim do século, em decorrência de uma sensível transformação resultante da crise econômica europeia de 1890 e ainda com a efervescência dos ímpetus revolucionários da época, já referidos, principiaram a definir-se novos contornos no ambiente que condicionava a evolução literária. E então, precisamente pelo último quartel do referido século, segundo Saraiva, Lopes (1976, p.1033), se revelaram, com mais clareza, os conflitos internos desta fase de evolução técnica e social. É no espírito dessa época de plena ebulição nas artes e na literatura que nasce e se desenvolve a personalidade e a criatividade de Sá-Carneiro (MACEDO, 2011, p.67).

No domínio literário, por esses tempos, surgiram vários movimentos e estilos cuja exploração se faz conveniente para o desenvolvimento deste texto, a fim de viabilizar e situar de forma mais conexa a obra de Mário de Sá-Carneiro, aqui pretendida como objeto de estudo, reflexão e diálogo. Convém, portanto, revisitar tendências como o Decadentismo e o Simbolismo, que tocam *A Confissão de Lúcio*, e o Modernismo, onde se insere o autor, para, então lermos e desfrutarmos das linhas poéticas Sá-Carnerianas.

### 2.1 *Decadentismo e/ou Simbolismo: da percepção humana ao “entusiasmo reformador”*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Título inspirado em colocação de Massaud Moisés (1997, p.207), que coloca que o Simbolismo “trouxe à tona certa reviravolta e ‘entusiasmo reformador’”.

Sob o ponto de vista literário, a passagem do século XIX ao XX parecia dominada pelo Decadentismo, que atingiu seu auge entre os anos de 1892 e 1902, com as revistas *Os nefelibatas* e *Revista d'hoje*. Este estilo surgiu na esteira da reação arracionalista e espiritualista contra o Positivismo e o Cientificismo, evidenciando também uma nova estética antinaturalista e antiparnasiana<sup>6</sup> (MACEDO, 2011, p.70).

Tais traçados, considerando a já mencionada configuração histórica que presidia nesta época, atravessada pelo contexto político que contava com a crise da monarquia em Portugal e com a decadência econômica, fatos que se refletiam no estilo de vida das pessoas e em suas produções, eclodiram em um modo de configuração peculiar da percepção humana. Para esta compreensão, faz-se, contudo, relevante considerar a ressalva feita por Macedo (2011, p. 69), de que “muitas vezes conotado de forma errônea por coincidir com a decadência de uma época, no sentido sociopolítico e cultural, o Decadentismo chegou a ser interpretado apenas como uma consequência desse tempo de declínio da civilização finissecular”. É com esta cautela, pois, que tratamos de uma percepção humana peculiar e de um estilo de vida, ao referirmo-nos ao Decadentismo.

Partindo do supracitado, portanto, cabe a discussão de que, dado o contexto de seu desenvolvimento, este estilo começou por não receber um olhar crítico positivo. Apenas aos poucos foi-se reconhecendo analiticamente a autonomia do Decadentismo e a sua importância para a construção do quadro literário pós-naturalista e pré-modernista. E assim, a medida em que se deu a concretização dessa autonomia, enquanto estilo de época fundamental, é que o Decadentismo em Portugal, cronologicamente, o primeiro dos estilos de época que marcaram o fim do século XIX, alcançou um lugar próprio e considerado pela crítica.

Revela-se, então, que mais do que uma consequência do contexto sócio-histórico-político-econômico, o Decadentismo aparece como uma reação

---

<sup>6</sup> Fala-se de uma reação arracionalista, por seu retorno ao onirismo, aos mitos, à imaginação, ao fantástico. Em espiritualista, por sua referência a nuances subjetivas e, por vezes, transcendentais. Diz-se que é contra o positivismo e o cientificismo, por integrar um teor antinaturalista e antiparnasiano, distinguindo-se pela ambivalência e pela dubiedade reativa à moderna racionalidade científica e pragmática. Daí a recusa do utilitário, de um praticismo social unicamente orientado para os valores mercantis e, como contraponto, a projeção para o “culto do eu”. Daí, igualmente, o culto exacerbado do artifício, do antinatural, do excesso e o culto do individualismo. O decadentismo reclama o novo, pretendendo os estetas libertar a literatura e as artes das convenções da moral burguesa, conscientes que estavam da desilusão de um século que parecia ter esgotado todas as potencialidades. (Fonte: Dicionário de termos literários)

espiritualmente crítica à vida cotidiana e estereotipada<sup>7</sup>, o que conduz os artistas a desejarem fugir do mundo real criando um mundo próprio onde o fantástico, o irreal e o incomum são possíveis. Sobre isso, e remetendo à Mário de Sá-Carneiro, Woll *apud* Biscaia (2006, p. 12) destaca,

Mário já nessa altura não só concedia à arte um lugar incomparavelmente elevado na sua vida, mas também que, como céptico declarado, não atribuíra valor alguma a realidade exterior do mundo e considerava a evasão para o mundo ideal da arte como a única forma de existência digna de ser vivida.

O Decadentismo atravessa o fim do século XIX, portanto, enquanto expressão artística do descrédito do homem ocidental na sociedade urbano-industrial e enquanto reação ambígua ao pragmatismo da moderna racionalidade científica (MACEDO, 2011, p. 71). Contextualizando o Decadentismo, Bartošová (2008, p.7) diz,

Por um lado, o decadentismo é caracterizado pela euforia dos progressos tecnológicos acompanhados pela migração às cidades grandes. A mudança decorreu também dentro da sociedade [...] o decadentismo trouxe crise em pensamentos racionais do homem finissecular distinguindo-se em cepticismo ou aversão e medo pela vida quotidiana e estereotipada. Os artistas tentam fugir do mundo real e criam um mundo próprio. Os aspectos mais palpáveis na literatura consistem em pessimismo, niilismo, narcisismo, morbidez, um erotismo excessivo, misticismo e exotismo.

Contemporâneo a esse círculo, durante sua vida, Sá-Carneiro pôde usufruir dos legados decadentes caracterizados, sobretudo, por um sentimento de desamparo frente ao mundo, que ia ao encontro dos seus traços de personalidade, marcada por certo ar depressivo, como exposto nos trechos de suas cartas<sup>8</sup> endereçadas ao seu melhor amigo, como assim o nomeava, Fernando Pessoa. Sobretudo no último trecho aqui transcrito, fica clara a interface entre as linhas decadentistas e o espírito que tomava o autor.

---

<sup>7</sup> O final do século XIX e início do XX, inspirados pela *belle époque*, foi, conforme Biscaia (2006, p.18), uma época em que uso irrestrito dos progressos da Modernidade trouxe à tona a utopia de estar se aproximando dos ideais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. A promessa de um século XX cheio de otimismo, progresso, prosperidade e paz, se aliou a ideia de felicidade pelo consumo. Na esteira dessa evolução contrária ao esperado, a Europa percebeu-se em crise. Uma sensação de que tudo é efêmero, passageiro e descartável se instaurou. E assim, o otimismo da *belle époque* foi tomado por um sentimento de insegurança, incerteza e medo. Veio, então, a Primeira Guerra Mundial. Como reação e refletindo o espírito confuso, nasceram nas artes as vanguardas europeias, rompendo com os padrões artísticos e literários vigentes. “É neste cenário da passagem da *belle époque*, para a eclosão da Primeira Guerra Mundial que acontece o Decadentismo, pois ele foi uma reação ao otimismo utópico de uma época, que em nome da modernidade se alienou do quotidiano e acreditou que o progresso responderia as grandes indagações da humanidade” (BISCAIA, 2006).

<sup>8</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.

Paris 6 de Agosto de 1914

*Não posso! Não posso! Atravesso uma crise sem fim de tristeza dilacerada (não dilacerante: dilacerada). Eu bem sei. Mais que nunca me vem a sensação do fim.*

Barcelona 29 de Agosto de 1914

*Estou mal em Paris, estou mal em Barcelona – estarei horrivelmente mal em Lisboa. Depois a minha tristeza d’hoje é uma tristeza sem entusiasmo, abatida e flácida, de carnes amarelas [...]*

Paris 7 de Agosto de 1915

*Tenho chegado mesmo a suspeitar nestes últimos tempos se – de facto – já estarei doido. Parece-me que não. Mas o certo é que mais uma vez, e positivamente, se modificou alguma coisa dentro de mim. O mundo exterior não me atinge, quase – e ao mesmo tempo, afastou-se para muito longe o meu mundo interior.*

De forma compatível ao que parece ressoar das palavras de Sá-Carneiro, no livro *Decandence in Later Nineteenth Century England*, Thornton, segundo Luz (2010, p.23), de forma complementar e esclarecedora, identifica o principal dilema em que está envolvido o sujeito decadentista:

O decadente é um homem preso entre dois polos opostos e aparentemente incompatíveis: por um lado ele é arrastado pelo mundo, por suas necessidades e por uma atraente impressão, enquanto por outro lado ele anseia para o eterno, o ideal, o não-mundano. O jogo entre estes dois polos forma o típico tema decadente e está na raiz de grande parte do estilo da época [...] A incompatibilidade entre os dois polos dá origem às notas decadentes de desilusão, frustração, lassidão, ao mesmo tempo em que gera uma autoparódia característica (THORNTON *apud* LUZ, 2010, p.23)

Pode-se dizer, então, que o Decadentismo, sob o ponto de vista literário, vem tomado pelo sentimento de decadência<sup>9</sup> e pelo consequente gosto pela evasão, passos que deram espaço a estética Simbolista, pregando movimentos de cunho antimaterialistas e antipositivistas, em favor de valores nacionais, e que, em geral, se opõem as correntes que continuam o realismo-naturalismo. É contando com isso, pois,

---

<sup>9</sup> Considere-se, conforme Macedo (2011, p.71), para esta leitura, a conotação errônea que não faz distinção entre decadência e Decadentismo. A estética decadentista emerge como uma reação contra o Naturalismo e prevalece com a descrença no progresso. Juntam-se nela outros aspectos além desse, como o descrédito na felicidade, um agudo sentimento pessimista, um sentimento agônico e de mal estar, os quais iriam, conseqüentemente, configurar um espírito de época.

que Pereira *apud* Macedo (2011, p.70), coloca que as motivações reativas do Decadentismo são quase sempre partilhadas pelo Simbolismo, tal como (e já em direção a Sá-Carneiro e o Modernismo): o regime individualista, elitário, e novista.

Parece comum, desta forma, que por vezes se encontre, na literatura, explicações que envolvem o Simbolismo como Decadentismo, tratando-os não como dois movimentos diferentes, mas duas fases sucessivas de um mesmo movimento, como se vê na afirmação feita por Teles (1972, p.33) – “o movimento decadentista desapareceria [...] absorvido pelo Simbolismo, com o qual inicialmente se confundiu” – assim como a assertiva exposta no próprio manifesto Simbolista de Jean Moréas em que este coloca:

[...] esta evolução que os juizes apressados chamaram, por uma inexplicável antinomia, de decadência [...] Já propusemos a denominação de *Simbolismo* como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador na arte. Esta denominação pode ser mantida. (TELES, 1972, p.41)

De forma complementar, Biscaia (2006, p. 13), aponta que uma obra marcante desse período é *As avessas*, de J-K Huysmans, que mostra, por meio de sua personagem principal, as ideias estéticas e temáticas do texto decadentista.

[...] estabeleceu-se uma periodização mais ou menos ambígua, pela qual se demarca uma separação entre Decadentismo, geralmente considerado como uma fase inicial destes movimentos, e Simbolismo. [...] a tendência é para ver no Decadentismo uma fase ainda confusa e de menor interesse, ligada sobretudo a um certo estado de sensibilidade ou ao modo como se disseminou uma tendência *decadente* [...] (HUYSMANS *apud* BISCAIA, 2006, p.13)

Sobre essa linha entre o Decadentismo e o Simbolismo, é relevante, para justificar as noções aqui traçadas, que se discuta, embora de forma breve, os apontamentos feitos Junqueira (2000, p.39) sobre o fato de que há certa confusão na literatura quanto à nomeação do movimento literário que marcou as últimas décadas do século XIX.

Segundo a autora, alguns críticos chamam-no, decididamente, Simbolismo. Outros, porém preferem a designação que une as duas denominações – Decadentismo-Simbolismo ou Simbolismo-Decadentismo – levando em conta, assim, os dois nomes ou as duas fases que o movimento teve. Outros ainda, colocariam uma distinção sutil que confere ao Decadentismo o caráter de reação mais radicalmente negativa contra o objetivismo e o racionalismo dos parnasianos e naturalistas, do que os simbolistas.

Enfim, conclui Junqueira (2000, p.40), “a questão da distinção entre Decadentismo e Simbolismo é complicada e talvez nem seja tão relevante”.<sup>10</sup>

Diante do fato de que suas fronteiras são muito fluidas, separar as duas fases do desenvolvimento desse modo prova, contudo, ser absolutamente inútil de um ponto de vista prático, quando não diretamente desorientador (WILSON *apud* JUNQUEIRA, 2000, p.41)

Esta confusão é possivelmente endossada pelo fato de serem o Decadentismo e o Simbolismo inspirados na atitude filosófica de Nietzsche e Schopenhauer, que traduzem, segundo Biscaia (2006, p.18), a sensação de mal-estar e pessimismo que dominou a Europa no final do século XIX, culminando com o Decadentismo e a consequente falência do otimismo da *belle époque*.

Ainda conforme Biscaia, os principais representantes deste momento foram Charles Baudelaire e Oscar Wilde, visto que ambos apresentaram em suas obras a sensação de desconforto com a sociedade, além de um pessimismo latente e do culto pela arte e pelo sensorial.

Baudelaire, figura tutelar dos desdobramentos pós-românticos da poesia ocidental, tem efetivamente, em sua complexa produção poética, germes que irão mais tarde vicejar nas escolas literárias a ele posteriores, a saber, Parnasianismo, Decadentismo, Simbolismo e Modernismo. (BARROS *apud* GOMES, 2010, p.23)

De forma mais pontual, Baudelaire, afirma Massaud Moisés (1997, p.209), com seu “espírito rebelde e original, inimigo da moral e da poesia convencionais”, trouxe à cena a inadaptação social do sujeito, a fragmentação e ambiguidade do eu, questões que acabam se fazendo presentes também no sujeito modernista do século XX de inspiração decadentista.

Baudelaire surge, assim, como fonte para os escritores da modernidade inaugural do século XX no sentido mesmo de um trabalho moderno com as questões envoltas no desconhecido do inconsciente humano e no distanciamento entre literatura e realidade pelos fragmentos e incertezas que envolvem a memória e as ações. Esse legado é aprofundado juntamente com outras referências apontadas por Gomes (2010), como Gautier, que igualmente a Baudelaire reivindicava uma ruptura entre o fazer artístico e o

---

<sup>10</sup> Com fins de tornar mais esclarecedor o ponto de vista de diversos autores aqui citados, será adotada neste trabalho a noção de que o Decadentismo surgiu como um modo de percepção humana que endossou o Simbolismo. No entanto, não consideramos que são movimentos rigorosamente cronologicamente separados, mas antes, que se entrecruzam e falam de um mesmo lugar.

compromisso com o social; Huysmans, com uma produção fortemente ligada ao dandismo, pautado em uma atitude de oposição à padronização burguesa; e Wilde, no combate ao senso comum que, com sua “obra *As Avestas*, ao trabalhar a temática do duplo, exploraria uma questão que viria a tornar-se central nas primeiras décadas do século XX: a fragmentação da identidade” (GOMES, 2010, p.27).

Todas essas pontuações e inspirações artísticas passeiam pelas linhas Sá-Carnerianas, o que confirma Biscaia (2006, p.92), ao colocar que foi por meio de uma estreita identificação do autor com obras consagradas como as de Baudelaire e Schopenhauer, que ele começou a sentir uma inquietação e a ter uma percepção de mundo bastante ligada ao culto às sensações bizarras, estranhas e pouco convencionais.

Pondo agora em pauta o entrecruzamento entre o Decadentismo e o Simbolismo, e detendo-nos mais estritamente nas noções expostas sobre o que é mais decididamente simbolista para alguns autores, podemos discutir e deslizar por diferentes posições. Para Teles (1972, p.38), por exemplo, o Simbolismo, movimento que se confunde inicialmente com o movimento decadentista, encontrou sua base no manifesto *Le Symbolisme* de Jean Moréas, publicado no jornal *Le Figaro*. Neste manifesto, Moréas traz a ideia do que representa a poesia, e conseqüentemente, os ideais do Simbolismo.

Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista busca: vestir a Ideia de uma forma sensível que, entretanto, não será seu fim em si mesma, mas que, servindo para exprimir a Ideia, se tornaria submissa. [...] o caráter essencial da arte simbólica consiste em não ir jamais até a concepção da Ideia em si.

Reabilitando, pois, as verdades mais distantes do pragmatismo que envolve os métodos científicos e estabelecendo certa ponte com ideias que pautaram a estética romântica<sup>11</sup>, o Simbolismo traz à tona questões, denominadas por Tufano (1981, p. 206), de subconscientes, questões da alma, envoltas em imaginação, moral e sentimentos, que dão uma significação da realidade diferente do racionalismo. Traz, enfim, uma proposta literária mais voltada para as forças internas do sujeito e suas dimensões psicológicas/subjetivas e transcendentais, extraíndo dramas e angústias existenciais das histórias.

---

<sup>11</sup> Esta afirmação é posta em consonância com a ideia de que ambos, Romantismo e Simbolismo, trazem à cena a reação avessa ao cientificismo. Tal reação no Romantismo é posta na busca pela fuga através do mundo idealizado. No Simbolismo, por sua vez, a fuga surge por meio dos sonhos.

Demarcando o espaço e os marcos do movimento em questão, concebe-se que, envolto ainda pelo contexto histórico embebido pela crise social, que atingiu e fomentou o sentimento humano de ambiguidade, angústia, insegurança e confusão, o Simbolismo teve seus primeiros textos registrados, segundo Teles (1972, p.38), por escrituras de Allan Poe, embora, tradicionalmente, aceite-se que ele teria tido início em Portugal através da publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro, em 1890, e suas atividades ligadas às revistas *Os Insubmissos* e *Boêmia Nova*, que também expunham produções decadentes.

Partindo, enfim, para uma leitura de sua denominação “Simbolismo”, e seguindo na compreensão do espírito que rodava a época, revela-se que foram chamados simbolistas aqueles que através de seu modo próprio de fazer arte, “em lugar de descrever com precisão, alegavam que cada coisa exprime mais ou menos claramente uma realidade oculta de que seria mera exteriorização simbólica” (CANDIDO; CASTELLO, 2003, p.296), valendo-se, para tanto, de metáforas e símbolos para a criação de suas histórias literárias.

Este movimento, segundo Macedo (2011, p.72), ao contrário do Decadentismo, alcançou sua autonomia bem mais cedo. Dessa forma, apesar de acompanhar de perto o Decadentismo, absorveu-o e abriu novos caminhos. O Simbolismo teve, então, a marca do redescobrimento e do redimensionamento do que existia e se entendia por subjetividade e sentimento, dando uma nova versão e espaço para a imaginação e a espiritualidade desveladas através do Inconsciente.

Seguindo esta linha, esse movimento trouxe à tona certa reviravolta e “entusiasmo reformador” (MASSAUD MOISÉS, 1997, p.207), opondo-se, como se vê, tanto ao Realismo quanto ao Parnasianismo e situando-se próximo às orientações românticas, como já mencionado. Além disso, e de forma complementar, a estética simbolista é compreendida como o movimento literário responsável por prefaciara modernidade na Europa.

O Simbolismo, rompera com os códigos éticos e estéticos da escola realista-naturalista, rejeitando, desse modo, os preceitos ligados à concepção burguesa do fazer artístico [...] mas também, representou a instauração de ‘um novo código simbólico’, código que, como dito, prefaciou a modernidade em variados aspectos (GOMES, 2010, p.14).

Segundo Wilson (1870, p.21), o Simbolismo, que já contorna a ideia do novo e de ruptura que assume o Modernismo, evoca a confusão entre as percepções dos

diferentes sentidos, bem como certa confusão entre o imaginário e o real, entre as nossas sensações e fantasias de um lado, e o que efetivamente fazemos e vemos, do outro. É uma questão simbolista, pois, fazer do texto, e sobretudo, da poesia, uma fonte e um meio de sensações e emoções do indivíduo. E é nesse auge de ebulições no trajeto simbolista, que se preparam, como dito, o Modernismo e as produções de Sá-Carneiro.

Dando sequência à caracterização deste movimento literário que perpassa a obra a ser trabalhada aqui, interface que será feita mais adiante, pode-se destacar ainda que, o Simbolismo não aceita a separação entre sujeito e objeto, entre artista e assunto. Para ele, objetivo e subjetivo se fundem dando espaço a sugestão. A obra em si não seria, portanto, um objeto acabado, fechado. Antes, vale e se preenche “pela sugestão que trazer, pois é uma possibilidade entre outras, um fragmento do esforço de captação poética. Por isso parece aberta, não raro incompleta, obscura, fugidia” (CANDIDO; CASTELLO, 2003, p. 294).

Os pressupostos em que se baseia o Simbolismo levam-nos a formular a doutrina como a seguinte: Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da literatura comum (WILSON, 1870, p.22).

Conforme Luz (2010, p.23), parafraseando Moréas *apud* Balakian (1985), o que caracteriza o Simbolismo são, enfim, as metáforas estranhas e o vocabulário novo, e assim, e além disso, como aponta Bosi (1994), a paixão pelo efeito estético tomado pela recusa de limitar a arte ao objeto, à técnica de produzi-lo e ao seu aspecto palpável, antes, esperando ir além, dizendo do mal-estar profundo que enervava a civilização industrial.

## 2.2 Orfeu e o Modernismo português: sobre uma ruptura com a tradição

A linha existente entre o movimento Decadentista, o Simbolismo e o Modernismo é clara. Esse aparente deslize entre os movimentos, parece ainda mais claro quando Gomes (2010, p.22) aponta que a modernidade, no âmbito da literatura, já havia começado a ser preparada antes mesmo do surgimento do Decadentismo. O diferencial, contudo, além das peculiaridades, é perceptível primeiramente pelo despertar contextual. Quanto a isto, percebe-se que, com os sinais e os sentimentos

ainda conseqüentes da crise se fazendo intensos, o Modernismo encontra uma ainda maior instabilidade social.

O século XX é conhecidamente um século de amplas transformações sociais e culturais que, de acordo com Massaud Moisés (1997) e com o já apontado, em partes, já vinham sendo gestadas ao longo do século XIX, o que o leva a afirmar que, “quase se diria que as mutações anteriores apenas serviram de ensaio para alguma coisa de novo que só viria a declarar-se, explosivamente, na alvorada desta centúria” (MASSAUD MOISÉS, 1997, p.235). Este é, portanto, um período e um movimento literário em que o já anunciado vem marcadamente e volta-se, então, ao desmoronamento total de valores e a completa decadência, arrastando um mundo de frustrações, fragmentado e intuitivo.

Para tornar possível a discussão sobre o Modernismo, se faz necessário esclarecer que, toma-se como princípio instaurador, de forma geral, da modernidade, a ruptura com a tradição. Tal ruptura se dá, sobretudo, pela a insurgência contra os sistemas éticos e estéticos vigentes nos séculos anteriores ao XIX e XX, legando, para a posteridade, anseios de uma nova e diferente postura. Sobre a Modernidade e o Modernismo, Rodrigues *apud* Gomes (2010, p.15-6) aponta,

A modernidade é uma modalidade da experiência marcada pela ruptura para com a tradição e ocorre sempre que os fundamentos e a legitimidade da experiência tradicional, dos seus valores e das suas normas, perdem a sua natureza indiscutível e deixam, por conseguinte, de se impor a todos com obrigatoriedade [...] O modernismo é um movimento estético e ético. No domínio estético [...] tem como característica a sobrevalorização da experiência do presente, o imperativo da invenção incessante de novos modelos estéticos e o predomínio da representação do fluido e do efêmero sobre o perene e o transcendente. No domínio ético, manifesta-se na procura constante de novos modelos e de novas normas de comportamento que deem conta da mudança e das transformações do presente, na sequência das inovações técnicas que interferem com a experiência da vida. O modernismo está, portanto, associado aos movimentos de vanguarda que conceberam os seus projetos a partir da ruptura para com os modelos estéticos e para com as normas éticas aceites.

O Modernismo é tomado, então, como um movimento literário que, dentro do contexto sócio-histórico e cultural, reclamou a ruptura e, por conseguinte, o que Gomes (2010) denominou como “um novo processo de refundação”, em resposta a certo esgotamento e a perda de sentido diante das crenças e dos valores da tradição burguesa, que surgiam como entrave a consciência.

Demarcadas, assim, por duas nuances denominadas *Orfismo* (1915-1927) e *Presencismo* (1927-1940), as correntes literárias modernistas organizaram-se, conforme Abdala Júnior, Paschoalin (1985, p. 135), em Portugal, primeiramente, em torno da revista *Orpheu* (1915), como uma resposta artística das classes médias à profunda instabilidade político-social da primeira República. Questionava-se, com grande insatisfação, portanto, os ideais desenvolvimentistas, o progressivismo evolucionista e o positivismo do século XIX, tudo isso registrando profundas transformações no campo do conhecimento, tanto no que diz respeito ao nível teórico, com aportes como a Teoria da Relatividade, de Einstein, a Linguística Estruturalista, de Saussure e a Teoria Psicanalítica, de Freud, como no que diz respeito ao nível técnico, com descobertas envolvendo a eletricidade, o telefone, o automóvel, etc.

Destacando o *Orfismo*, pode-se delinear que ele foi um movimento que, segundo Massaud Moisés (2000, p. 445), aglutinou alguns jovens insatisfeitos com a estagnação da cultura portuguesa e assinalou a presença de novas ideias no campo literário português, constituindo o primeiro movimento propriamente moderno, com a revista *Orpheu*. Antes, porém, de abordar a influência da revista *Orpheu* no delineamento do movimento Modernista, faz-se necessário apontar a existência da revista *A Águia*, em um período anterior.

Em 1910, surgiu *A Águia*, uma revista inicialmente quinzenal, e em seguida, apenas mensal, de literatura, arte, ciência, filosofia e crítica social, que seguiu até o ano de 1932, tornada, ainda conforme o mesmo autor, órgão da *Renascença Portuguesa*, ou seja, do revigoramento cultural português em moldes modernos. A maior parte dos números da revista foram publicados sob a orientação de Teixeira de Pascoaes, considerado um dos maiores poetas da primeira metade do século XX, em Portugal, e um aproximador dos movimentos simbolista e modernista. Esta revista exerceu forte influência estética e ideológica sobre parte da intelectualidade portuguesa do primeiro quartel do século XX, apostando no ideal do nacionalismo literário.

O visionarismo de Pascoaes conseguiu momentaneamente empolgar um grupo de jovens literatos de Lisboa, aparecido entre 1912 e 1915, alguns deles inclusive chegando a colaborar na *Águia*, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (MASSAUD MOISÉS, 1997, p.237). Em 1915, seguindo com o clima saudosista com relação a alma portuguesa, mas aprofundados esteticamente e filosoficamente nas modernas correntes europeias, estes jovens lançaram, enfim, a revista *Orpheu*, com que teve início, como já apontado, o Modernismo em Portugal. A revista foi lançada visando a

comunicação e a concretização dos ideais estéticos consoantes com a Europa como um todo.

De ideias futuristas, entusiasmados com as novidades trazidas pelas mudanças culturais postas em curso com o século XX, defendiam a integração de Portugal no cenário da modernidade europeia. Para tanto, pregavam o inconformismo e punham a atividade poética acima de tudo. Fernando Pessoa é a grande figura da geração, seguido de perto por Mário de Sá-Carneiro [...] (MASSAUD MOISÉS, 2000, p.445)

Dirigida por Luís de Montalvôr e Ronald de Carvalho, em seu primeiro número, que foi financiado pelo pai de Mário de Sá-Carneiro, e por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, no segundo, a *Revista Orpheu* inspirou toda uma geração a partir da ideia de tomar o fazer artístico como a única atividade dotada de algum sentido para a vida. Com este ímpeto, na segunda edição, a revista pretendia ir além do que o “lepidóptero burguês” pregava – nomenclatura cunhada pelo próprio Mário para denominar o senso e os seres comuns.

O que é propriamente revista em sua essência de vida e quotidiano, deixa-o de ser ORPHEU, para melhor se engalanar do seu título e propor-se. E propondo-se, vincula o direito de em primeiro lugar se desassemelhar de outros meios, maneiras, de formas de realizar arte, tendo por notável nosso volume de Beleza não ser incaracterístico ou fragmentado, como literárias que são essas duas formas de fazer revista ou jornal. [...] Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento... Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e *bem nosso* de nos *sentirmos e conhecermo-nos* [...] qualquer tentativa de arte deixa de existir no texto preocupado de ORPHEU. Isto explica nossa ansiedade e nossa essência! (MONTALVÔR, In: *Revista Orpheu*, 1915, p.5)

Buscando explicar os princípios e a orientação da revista, Montalvôr foi ao encontro daquilo que Fernando Pessoa (2005, p.435) coloca como sendo a essência da relação entre literatura e sociedade, o que seja, “todo o artista que dá à sua arte um fim extra-artístico é um infame”. Este dito, vê-se, revela-se contra os ideais de uma arte em favor do social, concepção anteriormente defendida e praticada, ou seja, contra a arte que parte do simples engajamento social.

O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra coisa que ao que escreve, pinta ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fora de si. Por isso a

arte não deve ser, propositadamente, moral nem imoral. É tão vergonhoso fazer arte moral como imoral. (PESSOA, 2005, p.434)

De acordo com as ideias trazidas em *Orpheu*, de provocação ao modo burguês e estagnado de pensar e cultivar a cultura portuguesa e de indagação e de manifestação da necessidade de abandonar as formas tradicionais, surgem as produções artísticas elevadas, sintetizando toda uma filosofia de vida estética sem compromisso com ideologias que ultrapassem o sujeito, como aqueles que envolvem o caráter histórico, político e/ou científico das coisas. A aderência ao Modernismo significa, pois, o rompimento com o passado, inclusive com sua feição simbolista, embora dele fosse caudatário (MASSAUD MOISÉS, 1997, p.239).

A revista *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro e os orfistas de modo geral, tinham mesmo este objetivo de elevar a um plano de indagação, provocando uma angústia geral, que representasse a fundo a crise que envolvia, sobretudo, a Europa. Eles traziam, então, a necessidade de abandonar as velhas tradições e buscar novas formas substitutivas em acordo com o momento vivido e com as condições e questões verdadeiramente humanas.

No Modernismo, então, compreendido como já apontado a partir do reclame a uma ruptura com o tradicional e demarcado, principalmente, pelo lançamento desta revista que teve tão tenra duração, não chegando a sua terceira edição, mas já tendo alcançado seu objetivo, o sujeito encontra-se posto “frente ao espelho, sozinho perante a própria imagem, e angustia-se porque vive uma quadra de ausência de verdades absolutas capazes de explicar-lhe a incoerência visceral e a sem-razão de existir” (MASSAUD MOISÉS, 1997, p.236).

Assim, enfim, parece ter sido a arte posta em *Orpheu*: trazer à cena as produções permeadas pelo profundo tédio, cansaço e descrença dos homens frente às circundantes ideias burguesas que os conduziam a um profundo pessimismo e sentimento de decadência. Para tanto, ou seja, para se contraporem aos valores da sociedade burguesa, os “orfistas” intelectuais elevaram a arte a um alto patamar, elegendo-a, diante de um mundo sempre com vistas ao utilitarismo e cujo sistema de valores já mostrara imensas rachaduras em seu edifício ético, como forma de exílio cultural e de deleite estético.

Foi um movimento tipicamente lisboeta. Sua irreverência tinha como objetivo “escandalizar o burguês” [...] não possuíam um programa estético-literário:

pretendiam derrubar as formas artísticas convencionais pelo escândalo (ABDALA; PACHOALIN, 1985, p.135).

O Modernismo português, sobretudo, o *Orfismo*, buscava superar, pois, conforme Oliveira (2010, p.11), a nostalgia dos valores passados com as novas correntes estéticas e filosóficas que emergiam na Europa, mostrando a necessidade de se buscar novas formas de civilização e cultura, com o intuito de acabar com a estagnação em que se encontrava a cultura portuguesa. Como sustenta Galhoz *apud* Souza Jr. (2011, p.172), a proposta levou os novos autores ao desafio de uma originalidade espetacular e mergulhou-os no entusiasmo delicado de escandalizar o respeitável lepidóptero burguês com uma atitude questionadora.

Sobre este sentimento, Barcellos *apud* Gomes (2010, p.30) coloca

Daí o caráter iconoclasta da arte e da literatura europeias do séc. XX. Num mundo em escombros, em que tudo parecia vacilar e os valores mais sólidos mostravam-se tão inconsistentes [...] as vanguardas artísticas vão-se dedicar à produção de obras extremamente refinadas e difíceis, em que a ruptura com a visão de mundo burguesa é o eixo dominante.

Por isso, então, a opinião pública, conforme Souza Jr. (2011, p.173) repeliu o movimento por instintiva defesa, como aquilo que lhe quebrava a linha tradicional de entendimento e lhe exigia participação ativa. Na verdade, portanto, toda atitude criticada nos integrantes do grupo derivava principalmente de sua preocupação confessa de não fazer senão arte, princípio da sua coesão como projeto. Essa expectativa de participação destoava da tranquilizadora visão estética vigente na época, para quem o leitor teria apenas um papel passivo, de acordo com o conservadorismo português de então.

Já o primeiro número do Orpheu causou no campo literário um grande escândalo. As críticas consideravam os artistas participando nesta revista uns malucos e psicicamente doentes: “*A primeira imagem pública de Sá-Carneiro é, assim, a de principal figura de um escândalo*”. E o que queriam os participantes do Orpheu que se alinham em primeira geração modernista? 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. As exigências mais urgentes deste estilo assentam-se em cosmopolitismo e universalismo (num desejo de as obras serem “europeias”). O segundo número de Orpheu surgiu em Julho de 1915. [...] Neste número encontramos já textos claramente modernistas e vanguardistas. Por oposição a Orpheu 1, que reúne textos numa tradição próxima dos mestres simbolistas, o Orpheu 2 é sobretudo um conjunto textual onde a vanguarda é dominante. Mário de Sá-Carneiro, partindo depois da publicação do segundo número para Paris, planeou lançar o número seguinte. Mas por causa do fim do financiamento de Orpheu pelo pai

de Sá-Carneiro, o terceiro número nunca chegou à imprensa (OLIVEIRA, 2008, p.10).

Orpheu, aliada a prevenções e mal-entendidos, recebeu assim o repúdio dos leitores que, sem se aprofundar no seu conhecimento, associaram-na à loucura e ao desvario, num sobressalto disfarçado de riso. Ou então, entendeu a revista como atuação política, tendo sido Sá-Carneiro, que do Orfismo respirava o anseio por seres incomuns, nos quais criatividade, sensibilidade e inteligência falassem, constituindo o privilégio modernista, o colaborador mais castigado pela opinião pública.

### **3. AS FACETAS DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: BREVE INTRODUÇÃO A SUA VIDA E OBRA**

#### *3.1 Vida e obra de Mário de Sá-Carneiro*

A personalidade de Mário de Sá-Carneiro era muito complicada (BARTOŠOVÁ, 2008, p. 11). Por isso, vamos buscar mencionar os acontecimentos mais importantes da sua vida e que marcaram a sua obra, sobretudo, aqueles que podem dialogar com a pretensa leitura e análise de sua novela *A confissão de Lúcio*, tida como a mais brilhante já escrita por ele.

Nascido em 19 de maio de 1890, Sá-Carneiro foi filho único de um engenheiro que desenvolveu trabalho militar e viajava bastante. Ele fora, então, frente as contingências e após o falecimento de sua mãe quando tinha apenas dois anos, criado por seus avós paternos. Passou, pois, a infância afastado da sociedade, o que possivelmente colaborou para que, durante toda a sua vida, viesse a apresentar problemas de adaptação social.

Sempre mimado, Mário de Sá-Carneiro sofreu em vida por sua insatisfação com o seu tipo físico que dificultava a atração das companhias femininas, além de seus pensamentos pautados em uma constante inadaptação e inconformidade. Apesar disso, segundo Bartošová (2008, p. 12), cresceu nele, desde cedo, o sentido de ser predestinado para alguma vida especial – “(...) *o mimo da infância lhe dera a convicção íntima de ser, apesar de tudo, alguém, uma pessoa excepcional, um príncipe*” (QUADROS *apud* BARTOŠOVÁ, 2008, p. 11).

Sá-Carneiro começou a escrever desde criança. Suas primeiras linhas se deram aos catorze anos, quando nutria forte interesse, sobretudo, pelo teatro. Em 1905, pois, ele escreveu a primeira peça. Esta contava com apenas um ato e se chamou *Vencido*. Contudo, seu primeiro alcance propriamente literário foi com a peça *Amizade* escrita junto ao seu colega de liceu, Tomás Cabreira Júnior, no ano de 1910. Após o período de estudos no liceu, concluído em 1911, onde foi redator de um Jornal Acadêmico chamado *O Chinó* e traduziu escritores significativos, o literato principiou a estudar Direito na Faculdade de Letras em Coimbra. Neste tempo, Mário de Sá-Carneiro escreveu os seus primeiros poemas. Concomitante a esta escrita, porém, sem nem sequer ter terminado o primeiro ano na Universidade, ele decidiu parar os estudos e deslocar-se para Paris, lugar que o encantou pela grandeza, modernidade e progresso.

Dos anos 1912 a 1916, Sá-Carneiro trasladou largamente entre as cidades Paris e Lisboa, período e lugares dos quais provém, conforme aponta a crítica, as suas melhores obras literárias. Segundo Bartošová (2008, p.14), em primeiro lugar foi lançado o livro *Princípio* (1912), com suas primeiras novelas; dois anos depois o poeta teria escrito doze poemas postos em livro intitulado *Dispersão*. Ainda em 1914, foi escrita novela *A Confissão de Lúcio* e, no ano seguinte, foram publicados outros contos reunido em um livro chamado *Céu em fogo*.

Nessa época tiveram início amizades com pessoas de grande importância no campo artístico. Em Lisboa, por exemplo, tornou-se amigo de Fernando Pessoa, com quem trocou correspondências de forma regular, confessando suas angústias e relatando seus passos e de quem sofreu forte influência, nutrindo grande admiração. Com este amigo, como já fora previamente desenvolvido neste texto, Mário de Sá-Carneiro, de temperamento predominantemente poético, como o caracteriza Araújo (2009), alheio a qualquer ordem ou sistematização lógicas, apoiou, lançou e participou efetivamente da revista *Orpheu*, com a qual Portugal oficialmente deu largada ao Modernismo.

Desde 1912, portanto, época em que se mudou para Paris, com o intuito de cursar Direito, Sá-Carneiro, em contato com a arte e a literatura moderna, identificou-se com o antitradicionalismo e cosmopolitismo modernistas, fazendo questão, segundo Araújo (2009, p.13), de estar onde as coisas aconteciam: “*Paris! Paris! Orgiaco e solene, monumental e fútil*”. Ainda no que se refere à influência dos movimentos literários sobre o autor, Araújo (2009) segue abordando que, sob o amparo do Simbolismo, Mário de Sá-Carneiro não deixou de dialogar com a postura de outros movimentos literários em um clima de transição, tal qual o clima em que nasceu – em

plena crise econômica portuguesa e em um clima de desprestígio do regime monárquico.

Em 1916, época em que, segundo Bartošová (2008, p.14), ainda vivia em Paris, Mário teve seus problemas psíquicos acumulados. Ainda conforme a autora, nessa altura ele encontrou pela primeira vez, em um café parisiense, uma mulher por quem *conseguiu*<sup>12</sup> nutrir grande interesse.

Segundo José Araújo<sup>13</sup>, um comerciante e amigo de Sá-Carneiro, não se tratava de amor propriamente dito, mas com certeza aquela rapariga enlouquecia o escritor bastante. Se ele não a amava, com certeza a desejava. E como ele escreveu numa das cartas a Fernando Pessoa, ele não era capaz de satisfazer nenhum destes desejos. *“O que eu desejo, nunca posso obter nem possuir, porque só o possuirá sendo-o. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar, o que me satisfaria era sentir-me, ser-me aquela boca, ser-me toda a gentileza do seu corpo agreste”*<sup>14</sup>. Com certeza esta sua sensação de nunca a obter inteiramente levou-o à loucura (BARTOŠOVÁ, 2008, p. 14).

Neste mesmo ano, o pai de Mário de Sá-Carneiro, conforme Massaud Moisés (1997, p.248), lhe cortou a mesada. Ele, que nunca havia buscado um emprego, passou, então, a sofrer de carência financeira. Ainda em 1916, Sá-Carneiro suicidou-se. Para tanto, convocou um amigo, de maneira teatral e espetacular, pedindo-lhe que lhe fosse visitar pontualmente às oito horas, horário em que foi encontrado em processo de falecimento. Ele foi encontrado vestido num traje e deitado na cama.

Era a hora da sua morte. O escritor quis com certeza criar da sua morte um espetáculo forte para se aproximar aos suicídios das suas personagens literárias. Apesar de que o seu suicídio fosse causado evidentemente por causa da rapariga e da falta de dinheiro, é provável que a sua morte prematura tenha sido, em relação às suas atitudes, inevitável. Era um homem muito egoístico com uma psíquica desequilibrada ou seja um homem destinado a cair, como Ícaro ao tocar o Sol, ou ao perder-se no labirinto do seu ser misterioso (BARTOŠOVÁ, 2008, p. 13).

A precocidade do jovem escritor e amigo de Fernando Pessoa, diz Brandão (2011, p.66), foi por este último reconhecida como genialidade. Tal percepção foi poeticamente

---

<sup>12</sup> O destaque dado a palavra “conseguiu” acentua o caráter crítico apontado pelos estudiosos a respeito da personalidade de Mário de Sá-Carneiro quanto a sua dificuldade em relacionar-se, sobretudo, afetiva e sexualmente com mulheres. Além disso, o autor nutria por si certo sentimento narcísico que o distanciava dos outros, em detrimento de seu sentimento de centralidade, com que nutria e inflava o seu ego.

<sup>13</sup> Este é o amigo que o encontrou em processo de falecimento por suicídio.

<sup>14</sup> Esta citação nos conduzirá no próximo capítulo a leitura inquietante e interseccionada em o sentimento exposto pela personagem Ricardo nas linhas de *A confissão de Lúcio* e as expressões colocadas nestas linhas de autoria do próprio Mário de Sá-Carneiro.

exposta pelo próprio Pessoa, quando no texto que escreveu em homenagem ao amigo, afirmou:

Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade na vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor (SÁ-CARNEIRO *apud* BRANDÃO, 2011, p. 67).

Através e apesar dos seus sentimentos aboroados de angústia, além de suas dificuldades financeiras e relacionais, Mário de Sá-Carneiro, “poeta e tão-somente poeta, [...] ocupa lugar à parte na evolução histórica da Literatura Portuguesa, tal a marca de individualidade e originalidade que imprimiu a tudo quanto escreveu” (MASSAUD MOISÉS, 1997, p.248). Ele foi “a imagem única da sua vida ou melhor dito a morte na vida” (BARTOŠOVÁ, 2008, p.14), em um século em que o mundo deixava transparecer a agonia de um sujeito perdido, descentrado

Dando, pois, sustentação ao que vivia, o autor fazia surgir, em suas representações e em sua poética, a expressão do homem moderno de modo fragmentado, possivelmente contando de “sua inadequação, do seu estilhamento, da insignificância de tudo e do nada configurado no resultado caótico da realidade que constrói um túnel de imagens interseccionadas, que resulta no niilismo” (ARAÚJO, 2009, p.10). Vinha forte, portanto, em seus escritos, como aponta Régio *apud* Bartošová (2008, p.15), três obsessões relevantes: a do suicídio, a do amor pervertido e a da anormalidade avançada até à loucura. Essas três obsessões eram trazidas através de personagens dispersas - “São seres hipersensíveis, cujo êxtase toca a loucura. *Assassinio ou suicídio – dissipação ou desaparecimento- é a única solução no momento do despertar iminente e da desilusão*” (LIDMILOVÁ *apud* BARTOŠOVÁ, 2008, p.15)

Sá-Carneiro, tinha, portanto, conforme Saraiva; Lopes (1976, p. 1081), como motivo central da sua obra a crise de personalidade e a inadequação do que sente ao que desejaria sentir, pesos tantas vezes versificados e fortemente expressos em versos de sua poesia “Álcool”:

*É só de mim que ando delirante –  
Manhã tão forte que me anoiteceu*

### 3.2 Entre a vida e a obra de Mário de Sá-Carneiro

Considerando o contexto sócio histórico que circundou a vida de Mário de Sá-Carneiro; seu destaque como um dos autores de maior investimento no movimento modernista e o objetivo do presente estudo de realizar uma breve análise, a partir de um ponto de vista psicanalítico, de sua novela *A confissão de Lúcio*, torna-se coerente a discussão mais detida, embora também breve, da influência mútua que supostamente existiu entre a sua vida e a sua obra.

Segundo Jurigová (2001, p. 7), a vida de Sá-Carneiro refletiu em sua obra e a sua obra refletiu em sua vida. É nesse sentido, pois, que a autora segue destacando que, embora se reconheça que o poeta e o sujeito lírico são duas unidades individuais, a obra de Mário de Sá-Carneiro é a imagem única da sua vida, de forma que a obra poética é como um símbolo do autor.

A questão quem era, fora da literatura, essa pessoa de Mário de Sá-Carneiro, permanece irrelevante. É como que não tivesse biografia nenhuma, só a literária. Não é pela duração curta da sua vida senão pelo projeto de vida falhado. Sem o gênio que ele herdou do destino não teria tido como cumprir nem aqueles 26 anos da sua presença neste mundo. A sua vida é como uma viagem através da sua obra. Fernando Pessoa conclui a lenda de Mário de Sá-Carneiro na formulação “O que disse foi o que viveu”. Pode soar clichê que cada artista tem loucura em si, mas o caso de Mário Sá-Carneiro confirma esta afirmação (JURIGOVÁ, 2001, p. 8).

Parte-se, em conformidade com o apontado, para a compreensão de que, embora a subjetividade do autor não represente uma condição *sine qua non* para a leitura de sua obra, visto que esta pode, antes de tudo, ser atravessada pelo subjetivo do sujeito leitor, ela pode contribuir para a apreensão de um sentido global da obra, no sentido mesmo de se aproximar do texto e das motivações que conduziram sua produção.

Dessa forma, portanto, faz-se conveniente a adoção da noção de subjetividade, na produção literária, como aquilo que, durante a vida do autor, possibilita o diálogo e o reflexo de sua inspiração poética através de palavras e matéria, exprimindo, clara ou subliminarmente, traços vivos da situação de vida vivida por ele. Convém ressaltar, assim, que “da vida do poeta pode se transferir para a obra eventos os quais o poeta assistiu ou os quais deixaram alguma impressão na sua subconsciência” (JURIGOVÁ, 2001, p. 8). Contudo, “a influência da obra pela experiência vivida não depende somente das inclinações pessoais do poeta, mas igualmente da direção contemporânea da literatura” (JURIGOVÁ, 2001, p.8).

O conhecimento das influências e do diálogo entre a obra e a vida do autor pode, então, favorecer uma leitura diferenciada. É o que se vê em Mário de Sá-Carneiro, quando, ao se ler sobre sua vida, percebe-se que ele não apenas deposita palavras em um papel; antes, Sá-carneiro parece expressar as emoções e as angústias que assolavam sua existência, fazendo isso através do uso, em seus textos, de recursos como pausas prolongadas e ditos reais emitidos por ele, a exemplo daqueles que aparecem em algumas de suas cartas a Fernando Pessoa, e também na obra *A confissão Lúcio*, como quando ovaciona e expõe sua admiração por Paris, pondo em consonância sua obra, sua vivência e seu traslado real.

Ou ainda, além dessa referência espacial, há passagens, como já transcrito no capítulo anterior, presentes em cartas emitidas por Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa e que se replicam em suas obras dizendo de sua subjetividade. Em uma das cartas, por exemplo, o autor ditou “*O que eu desejo, nunca posso obter nem possuir, porque só o possuirá sendo-o.*” (BARTOŠOVÁ, 2008, p. 14). De forma semelhante, ele traz em *A confissão de Lúcio* a personagem Ricardo, supostamente reflexo de sua confusão afetiva, e também um dos vértices da hipotética tripartição de um mesmo sujeito que possui sendo. Esta personagem diz: “*Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? Esqueceste-o? [...] em face de quem as pressentia, só me vinham desejos de carícias, desejos de posse [...] E ao possui-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar – como os outros sentem na alma as suas afeições. [...] E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo! [...]*” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p.71-2)

Revelado o grande segredo de Ricardo, quando no término da obra, após ter “ofertado” Marta, sua esposa, ao seu amigo Lúcio, com o sentido mesmo de retribuir ou de lhe apresentar sua afeição, a personagem ainda expõe, deixando mais claro que sendo, possuiu e sentiu a concretização de sua ternura: “*Ela é só minha – entendes? – é só minha!... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos*” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p.72)

Pensando sobre a vida do literato, Massaud Moisés (1997, p. 248) aborda que foi o caso pessoal de Sá-Carneiro que condicionou a sua obra, e esta corresponde a um registro vivo dele.

Poeta e tão-somente poeta, inclusive nos contos, no teatro e na narrativa, Mário de Sá-Carneiro ocupa lugar à parte na evolução histórica da Literatura

Portuguesa, tal a marca de individualidade e originalidade que imprimiu a tudo quanto escreveu. [...] Se Fernando Pessoa alcançou salvar-se do caos graças a poderosa força raciocinante, o mesmo não aconteceu a Sá-carneiro, que submergiu tragicamente. Primeiro que tudo, porque constitui um dos casos mais raros em nosso idioma de uma tal identidade entre a vida e a arte que uma se desenvolve em função da outra, de modo a impedir que se descubra onde termina a primeira e onde começa a segunda. E foi essa identificação que o arrastou ao suicídio em plena mocidade e lhe inspirou a obra poética (MASSAUD MOISÉS, 1997, p.248)

Outra comunicação entre a vida e a obra do autor é, pois, a abordagem suicida. Ela aparece com grande destaque em *A confissão de Lúcio*, envolvido no mistério da morte de Ricardo e do desaparecimento de Marta, e em cartas que endereçou a Fernando Pessoa - *Meu querido Amigo, a menos de um milagre na próxima segunda-feira, 3 (ou mesmo na véspera), o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estricnina e desaparecerá deste mundo* (SÁ-CARNEIRO, 1995).

Deparamo-nos, ainda, durante a leitura de seus textos, como bem aponta Jurigová (2011, p.36), com a dor causada pela ausência de um amor romântico e pela ausência da família ideal, casos também delineantes não apenas da obra, mas da vida do autor. Vê-se também alusões a sexualidade confusa, a certa inconformação física e ao sentimento de incompreensão da sua literatura por parte dos mestres. Mário de Sá-Carneiro “fez arte da maldição pessoal” (JURIGOVÁ, 2011, p.36).

O grande motivo na obra de Mário de Sá-Carneiro é a sua própria pessoa, que ele contempla nas águas da escrita: a sua vertigem e o seu poço. Os pronomes eu, me, mim, os verbos na primeira pessoa reaparecem obsessivamente em cada poema e em cada novela (ROCHA *apud* MACEDO, 2007, p.58)

Em meio a essa discussão, Macedo (2011, p.263) diz que, tantas vezes se pergunta, se ele, Mário de Sá-Carneiro, como Chaplin, não estaria sempre atuando entre o real e o ideal. Concordando com esse questionamento, é que, segundo Correia (2010), a obra de Sá-Carneiro pode ser considerada não uma obra autobiográfica, mas sim, uma obra autoreveladora, porque torna-se evidente no transcorrer de seu estudo, a entrega pessoal nas letras do autor, e suas três principais inquietações: *o estar no mundo, a anormalidade e o suicídio*.

#### **4. ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE**

As reflexões possíveis sobre Literatura e Psicanálise conduzem a identificação de afinidades entre os dois campos. Sobre isso, questionamo-nos se não seria possível trazer, no lugar da denominação “dois campos”, a ideia de uma identificação de afinidades entre as leituras que se abrem pelos *dois modos de ver e pensar* o mundo e as letras, visto que Literatura e Psicanálise parecem, em certa medida, matrizes de uma mesma fonte – a fonte da criatividade e da interpretação.

De acordo com Villari (2000), foi Sigmund Freud quem inaugurou a relação entre a Literatura e a Psicanálise, criando um campo de diálogo possível, instigante e privilegiado. Esse campo aberto ao diálogo, abre, segundo o autor, uma gama de possibilidades de leituras e devaneios enigmáticos, com possibilidades e impossibilidades, que embasam as investigações e trazem novos e profundos questionamentos.

Ainda conforme Villari (2000), vê-se na história da Psicanálise dois momentos ou dois eixos a partir dos quais se dialoga com a Literatura. No primeiro deles, a Psicanálise parece se inclinar sobre o texto literário tentando desvendá-lo, como uma fonte de “não-ditos” a serem revelados. Em outro(s) momento(s), porém, vê-se Freud

trazendo à tona a Literatura para a Psicanálise enquanto campo de investigação capaz de dizer daquilo que ela mesma, a Psicanálise, não alcança.

A ligação entre a Psicanálise e a Literatura vem sendo semeada, portanto, desde a fundação daquela. Assim, embasando esta informação, segundo Macedo (2011, p.65), Freud, o pai da Psicanálise, desde a sua entrada na escola secundária, já se interessava por autores como Goethe, Schiller, Homero e Shakespeare. Além disso, esta relação parece aprofundar-se quando encontramos em diversas obras freudianas referências e recorrências a obra literárias que se encaminham pelos dois eixos supramencionados: o da literatura como fonte de investigação do Inconsciente e o da literatura como meio de dialogar com aquilo que a Psicanálise não dá conta.

Fato interessante é que Freud teve sua primeira e única premiação – *Prêmio Goethe de Literatura* – feita pela Literatura, no ano de 1930. Embebido por esta e encantado com a linguagem, Freud teve a Literatura como sua companheira, fonte de inspiração e de possíveis desvelamentos das questões que o inquietavam.

Tomando a linguagem, vertente que atravessa tanto uma como a outra, enquanto o caminho que conduz às formações do Inconsciente, Freud aproximou a escrita literária e a interpretação psicanalítica. Portanto, Linguagem e Inconsciente não se dissociam, pois o segundo é presença indiscutível no discurso, exercendo com sua força produtiva uma função deflagradora e enunciadora de processos psíquicos mediante a literatura (MACEDO, 2011, p.42).

Tal função deflagradora é interessante, pois na obra, ao tempo em que parece irromper um sentido, clarear certa lógica em tudo o que é narrado, turva e preenche de novas hipóteses a leitura, cumprindo o caráter de Inconsciente e o desejo de assim permanecer que acompanha determinados conteúdos despertados pelas e nas obras. É por aí que pode-se tomar o apontamento de Birman *apud* Macedo (2011, p.54):

Ao contrário do método de interpretação simbólica e do deciframento tradicional, a interpretação psicanalítica não é um ato pontual que pretenda em si mesmo a totalização do sentido. Há sempre uma falta-a-ser um significante gerando outro significante. Processo de elucidação de enigmas, o deciframento psicanalítico conduz necessariamente à abertura de novos enigmas, exatamente porque o analista interpretante não deve responder aos enigmas com seus códigos subjetivos e com os códigos explicativos referentes à realidade material.

É aqui, pois, com a brecha que toca a falta deixada pela Psicanálise, que trazer à cena a fala de Freud em seu texto “Escritores criativos e devaneios” se faz pertinente.

Ele diz: “*Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade [...] em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes*” (FREUD, 2010, p.71). Ao que corresponde Bosi *apud* Macedo (2011, p.53), dizendo que “*é como se a linguagem atribuísse à matriz do discurso uma potência simbolizante, uma vontade imersa e difusa na zona pré-consciente dos seres, e que, apesar da sua força incoercível, não dispusesse de uma forma automática, capaz de transmiti-la, sem sombras de dúvida, aos homens e à sociedade*”.

A interpretação Psicanalítica, indo ao encontro da Literatura, traz como possibilidade, então, não o fechamento ou o encontro de respostas sobre aquilo que foi desperto por uma obra, mas sim, a abertura, a provocação e a descoberta de novas questões e reflexões possíveis acerca dela. Tudo isto, embasado na falta-a-ser<sup>15</sup> que conduz o leitor; e que diz da incompletude e da angústia fundante do sujeito que conserva com sede de descobertas e desejos de mais e mais, a inconformidade de sua falta.

Nessa lógica da falta, pode-se mencionar Ferreira *apud* Macedo (2011, p.32):

O grande sonho de todo escritor – se o tiver! – será o de nunca encontrar o leitor ideal. Porque, se o encontrasse, a sua obra morreria aí! E é isso o que nenhum escritor pretende, pois cada leitor recria, digamos assim, a obra que lê. Todas as obras literárias são o que qualquer seu leitor dela vai vendo, o modo como vai recriando, sem seguir qualquer intencionalidade do seu autor.

É, portanto, longe desse ideal ou da pretensão da evocação de uma leitura pronta e exata que este trabalho se delineia. Além disso, ele parte de um outro pressuposto, o da interpretação, atividade aqui realizada, como também um processo de escuta, que inscreve o leitor e o convoca a uma escrita. Dito de outra forma, consideramos que ao ler, o leitor é atravessado por essa leitura e por tudo aquilo que esta invoca nele e, portanto, inscreve-se em sua subjetividade, conduzindo-o a uma escrita, seja material ou subjetiva. Foi assim, que este trabalho, acredita-se, surgiu. Resulta daí, coloca Macedo (2011, p.54), certamente, uma ligação bastante curiosa entre a Literatura e a Psicanálise.

---

<sup>15</sup> Noção psicanalítica a partir da qual se compreende que, culturalmente, somos regidos pela lógica do *ter*, do possuir, alimentados pelo nosso desejo na tentativa de lidar com a nossa falta-a-ser, ou seja, com a nossa incompletude, com o furo que nos barra e nos impede de corresponder por inteiro, enquanto objeto, ao desejo do Outro. Essa cultura, portanto, nos oferece uma série de objetos na dimensão do *ter* que buscam amenizar a nossa irremediável *falta-a-ser*, ou seja, nossa incompletude enquanto sujeitos “furados”.

Além disso, continua, pode-se tomar as duas como travessia do Inconsciente que se faz linguagem, dando lugar à fantasia fundamental.

No caso de Mário de Sá-Carneiro,

A escrita parece brotar de uma urgência e o Caso Sá-Carneiro reforça esse pressuposto, porque evidencia uma pulsão para a escrita: uma pulsão imperiosa, fazendo jorrar na letra um sentido avassalador, tão próprio do feminino, algo compulsivo como um parto. À hora, o feto rompe os tecidos, empurrado desde as entranhas pelas contrações ou o desejo circunscrito e convocatório de manifestar-se ao exterior. Ao mesmo tempo, pode gestar-se no silêncio da palavra não dita, para que a interpretação venha dar conta de dizê-la (MACEDO, 2011, p.28)

Nesse sentido, reconhecendo as limitações que tal processo poderia nos trazer, conduzindo-nos a certo distanciamento de fatores relevantes para o processo de leitura e interpretação de um texto, tais como vida do autor, intencionalidade e contexto sócio histórico cultural, consideramos, em consonância com Macedo (2011, p.32),

Para nós, o texto uma vez publicado é autônomo, mas torna-se impossível não carregar em si projetadas as intenções do autor, ou mesmo aquelas performances postas por esse e as quais não nos cabe desconsiderar. Antônio Cândido observa que só podemos entender (a obra) fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra (...). O externo (no caso, o social) importa como elemento que desempenha certo papel na constituição estrutural, tornando-se, portanto, interno.

Por esse lado, portanto, toma-se a interpretação literária como um processo infinito e multideterminado. Seguindo o que traz Bosi *apud* Macedo (2011, p.33), questionamo-nos: *O que se quer dizer? Responde o autor que: ler é colher tudo quanto vem escrito, mas interpretar é eleger (ex-legere), escolher na messe das possibilidades semânticas apenas aquelas que se movem no encaixo da questão crucial: o que o texto quer dizer?*

Considera-se, assim, que não existe leitura que não seja de cunho interpretativo e que a interpretação funda uma abertura para vários sentidos possíveis. Interpretação é uma atividade aqui reconhecida como um processo mental que acomete o leitor e através do qual, ele “digere” o texto e faz suas apreciações a partir de sua compreensão. Tal andamento nos coloca frente a questão de que o sentido e/ou significado atribuído é resultante do pensamento.

Comprendemos, então, que sob o texto operam três elementos: a consciência, o exterior e o inconsciente. Em consonância com o que aponta Silva *apud* Macedo (2011,

p.14), adotamos a ideia de que “não se pode esquecer que em todo o poeta existe um homem e que na atividade deste operam múltiplos elementos psicossomáticos. É compreensível, portanto, que estes fatores intervenham de algum modo na criação poética”.

Partilhando, enfim, desse enfoque, a nossa proposta foi de estabelecer um diálogo breve entre a escrita de Mário de Sá Carneiro com algumas proposições de cunho psicanalítico, compreendendo que há uma fronteira entre as interpretações propostas pela literatura e pela psicanálise, sobretudo, no que toca o saber do sujeito da linguagem.

Um último fato interessante para a conclusão desta sessão é que *A Confissão de Lúcio*, obra novelística da autoria de Mário de Sá-Carneiro foi produzida no ano de 1913, período no qual a Psicanálise, sobretudo a fundada e fundamentada nas investigações freudianas, estava em expansão na Europa e em intensa produção. Nesse contexto, portanto, não apenas levando em consideração a datação convergente entre a obra e a própria psicanálise, mas tomando por base as elaborações alcançadas nos estudos contemporâneos desta última, prolongados principalmente por Jacques Lacan, psicanalista freudiano francês, torna-se possível estabelecer certa analogia entre os saberes da Psicanálise e os traçados literários delineados por Mário de Sá-Carneiro, na obra em questão.

## **5. METODOLOGIA**

Nesta parte da monografia serão explicitados e explicados todos os procedimentos metodológicos adotados no decorrer da pesquisa e da escrita da mesma. Assim sendo, este trabalho foi desenvolvido a partir de um levantamento bibliográfico acerca da vida de Mário de Sá-Carneiro; dos movimentos literários pelos quais foi envolvido, bem como pelo estudo aprofundado da obra *A confissão de Lúcio*, através de diversas leituras da mesma e de estudos já realizados sobre ela. Além disso, foi tomado o aporte teórico proposto pela Psicanálise, numa tentativa de estabelecer uma relação direta entre esta e as leituras proporcionadas pelo referencial da crítica literária.

Este viés de análise, pautado numa visão entremeada pela literatura e pela psicanálise, viabilizou o estudo dos seguintes aspectos na obra: narrador, linguagem, tempo, espaço e personagens. Todas estas, também relacionadas, na medida em que eram encontradas semelhanças, à própria vida do autor, visto que, parte-se aqui da proposição de que algo do autor atinge sua obra e abra-se para a análise.

Com o intuito de corresponder aos objetivos propostos, o corpus do trabalho contou com um percurso que pretendeu favorecer a construção lógica do pensamento com relação a análise, assim como o envolvimento de todas as nuances possíveis dentro das limitações da monografia e que envolvem a novela. Para tanto, foram buscados, sobretudo, dissertações e teses que foram desenvolvidas com um objetivo similar ao aqui pretendido, de analisar de forma mais profunda a obra em questão; livros, que abordavam a literatura portuguesa, a exemplo de produções de Massaud Moisés, e livros que tratavam das categorias de análise das narrativas, como o livro básico de Gancho, intitulado “*Como analisar narrativas*”.

Além destes, foram buscados e utilizados textos clássicos da autoria do próprio Sigmund Freud, pai e fundador da psicanálise, bem como outras referências também importantes para este campo de investigação, com o intuito de fundamentar a análise psicanalítica da obra, que parte da noção de que é possível um diálogo e, portanto, uma interlocução direta entre o sujeito e o sentido do seu texto.

Visando a concretização da escrita, foram realizados diversos fichamentos de textos, para seleção das citações possíveis, bem como para realização de reflexões e relações entre as leituras. Na sequência, passou-se a escrita sobre o percurso histórico, a fim de abrir espaço para o contato mais concreto com aquilo que poderia estar atravessando a obra, e assim, poder chegar a uma suposta leitura mais abarcada.

Com o embasamento teórico realizado, partiu-se para o estudo da própria vida de Mário de Sá-Carneiro, visando o alcance do estabelecimento da relação entre o contexto histórico, a vida e obra estudada. Feita esta leitura, chegamos ao estudo mais aproximado da psicanálise, visando uma relação mais íntima com o texto e com o autor.

Embebidos por esse referencial, tomamos novamente a obra, após já haver realizado diferentes leituras, cada vez mais ricas e diversificadas. Começamos, então, o estudo dela com toda a bagagem já descrita. A (psic)análise, exposta na parte final do trabalho, foi, enfim, realizada, seguindo o que havia sido estudado e correspondendo aos pontos relevantes para a literatura no que diz respeito ao estudo da narrativa, quais sejam: narrador, personagens, tempo, espaço e linguagem.

## 6. UMA (PSIC)ANÁLISE DE “A CONFISSÃO DE LÚCIO”

Dentre as mais variadas vias interpretativas possíveis e as diversas nuances que estas mesmas podem alcançar, optamos pela de cunho psicanalítico para, enfim, adentrar no propósito da leitura da novela *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro. Como aponta Macedo (2011, p.11), visamos, no embate desafiante e ameaçador de escavar na obra um conhecimento, um encontro com o saber do sujeito da linguagem, revelado em questões da ordem do Inconsciente das personagens, tomadas em certa medida e em certos momentos, como consolidações de possíveis projeções do próprio autor.

Pretendendo este alcance, adentramos na atividade de interpretação em sintonia com o apontamento de Silva *apud* Macedo (2011, p.14) de que, “não se pode esquecer que em todo poeta existe um homem e que na atividade deste operam múltiplos elementos psicossomáticos. É compreensível, portanto, que estes fatores intervenham de algum modo na criação poética”. Trata-se, portanto, da adoção da ideia de que em toda

produção escrita, algo do autor em si mesmo resta e/ou resvala em suas linhas, seja através dos ditos propriamente, ou dos não-ditos que circulam nas entrelinhas.

Pensando, então, nos ditos e nos não-ditos que permeiam o escrito de Mário de Sá-Carneiro intitulado *A Confissão de Lúcio*, publicado no ano de 1913, vamos primeiramente ao encontro das questões que desde os primórdios perduram na história filosófica humana, tais questões são aquelas que envolvem as causas existenciais. Para tratar delas, o autor constrói, através de tonalidades e linguagem imagética fortes, um desenho da complexidade do psiquismo humano e da (im)possibilidade que se tem em defini-lo (MACEDO, 2011, p. 62).

Nesta linha, torna-se impossível pensar em dissociar a vida e a obra, uma vez que, o próprio autor, enquanto humano que era, de personalidade questionadora e inconformada, deveria estar, atravessado pelas questões que trouxe à tona na novela e angustiado em seu mundo, tomado por seu modo próprio de vida. É frente a este sujeito-autor que seguimos adotando a Psicanálise para este estudo, pautando-nos no dito de Birman (1991, p.77), de que,

ao contrário do modelo de interpretação do senso comum, a concepção freudiana de interpretação estabelece uma relação fundante, dialética, entre sujeito e sentido. O sujeito, naquilo que ele tem de mais fundamental, necessariamente remete ao sentido, e vice-versa. Assim, a interpretação psicanalítica passa a ser uma leitura rigorosa que visa a restaurar o sentido singular da história de uma subjetividade.

Faz-se necessário, portanto, primeiramente, a fim de cumprir o objetivo, tratar um pouco do conteúdo da narrativa. *A confissão de Lúcio* conta a história dos fatos que circundaram a condenação e a chegada de Lúcio Vaz, escritor e poeta, como o próprio Sá-Carneiro, a prisão. O drama centra-se entre Lisboa e Paris, lugares por onde Sá-Carneiro circulou e entremeio no qual Lúcio se depara com as questões da vida; larga o curso de Direito, como Sá-Carneiro; conhece a vida boemia por meio do artista exímio e figura confusa, Gervásio Vila-Nova; depara-se com a arte em vida através da apresentação contagiante da “ruiva americana”; conhece Ricardo Loureiro, com o qual diz ter começado, enfim, a viver; depara-se com Marta, esposa de Ricardo, o então, seu melhor amigo e, por fim, vai ao encontro do amor, do desejo e da morte.

Lúcio Vaz, 23 anos, acusado de ter cometido um crime, qual seja, o assassinato do seu amigo Ricardo Loureiro, de 27 anos, cumpre sua pena com duração de 10 anos em silêncio. Quando, enfim, chega o dia de sua saída, Lúcio fala da rapidez com que subjetivamente sentiu este enclausuramento. Para ele, estavam

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. (p.9)

E a minha pena foi curta. Ah! foi bem curta – sobretudo para mim... Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação 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. (p.9)

Pouco interessado em convencer, ele diz:

Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro é nulo. Não tenho família; não preciso que me reabilitem. Mesmo, quem esteve dez anos preso, nunca se reabilita. A verdade simples é esta. (p.9)

Vem à tona, então, já na primeira página, um sujeito abalado pelos julgamentos e pelos impactos lhe ofertados pela vida<sup>16</sup>, como um susto exacerbado, vivenciado com um êxtase emudecedor, e pelo outro que o acompanha durante todo o drama. *Morto para a vida e para os sonhos*, ele começa a sua confissão.

Interessante, neste momento, se revela observar na narrativa a seguinte passagem:

Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de 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 [...] A minha confissão é um mero documento (p.10).

Pautando-se no seu desejo de ser fidedigno aos fatos, Lúcio, em seu tempo presente, traz sua confissão sobre um fato passado como um documento, ligando-se na ideia de legitimação das suas palavras. No entanto, como coloca a Psicanálise, ainda que ele insista na verdade completa de suas palavras, o discurso que traz é originariamente furado, e o é, no sentido de que ele por si não diz tudo. Antes, algo nele vacila e o inverossímil, mas não no sentido trazido por Lúcio, referente a uma possível confusão ou não encaixe evidente das passagens a serem contadas, mas sim, no sentido de que

---

<sup>16</sup> Fazemos menção, neste ponto, a possíveis fatos da vida de Mário de Sá-Carneiro com os quais ele, possivelmente, atordoou-se em vida, como por exemplo, a morte precoce de sua mãe, com a ausência do seu pai que muito trabalhava e a criação realizada por seus avós, que, segundo biografistas, o privaram por longo tempo, da vida social com outras crianças, superprotegendo-o, o que pode ter alimentado a certeza trazida pelo autor de que era o melhor e sempre digno de um lugar de privilegiado.

algo vacila e escapa quando a personagem diz, por exemplo, “Sei lá o que sou...” (p.31) – fala própria de um sujeito às voltas com o seu Eu e confuso com o seu Inconsciente que mais parece a céu aberto.

Já neste início surge a figura interessante do narrador. O narrador de *A confissão de Lúcio* ocupa a primeira pessoa, o que diz do caráter da confissão. No entanto, ele faz uma questão no leitor. Tudo começa com Lúcio, o narrador, no tempo presente dizendo de sua prisão e, agora, de sua soltura. Ele parte para o esclarecimento do que o levou ao seu estado atual na narrativa e então, para o passado, em tom memorialístico, também próprio de uma confissão, para contar os “fatos”. Segundo Kazan (2010, p.23), neste momento, Lúcio informa ao leitor seu sentimento de desolação e dá indícios de seu desinteresse pela vida e pela opinião alheia sobre seu caso, criando no leitor a expectativa de uma confissão não tendenciosa.

No entanto, as linhas trazem um discurso não totalmente confiável, visto que o narrador constrói um discurso cheio de paradoxos e inverossimilhanças. Ao que Kazan (2010, p. 26) segue reforçando: “ao longo da narrativa, outros dados vão contribuindo para aumentar ainda mais a desconfiança em relação à saúde mental do narrador — trata-se de dados ligados à sua percepção defeituosa do real. O próprio narrador protagonista assume sua confusão:

Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida [...] Mas o que ainda uma vez, sob minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil. (p.10)

Neste ponto convém retomar, novamente, a Psicanálise. Durante toda a novela o narrador que parece deslizar entre os lugares de personagem protagonista e de observador, entra, envolvido psíquica e corporalmente, em transe no meio de algumas cenas, nas quais parece sinestesticamente confundir os seus sentidos, criando ou passando por sensações que mais se aproximam de conteúdos delirantes frutos de um estado mental em profunda angústia e às voltas na busca por uma saída para sua confusão.

Sobre este deslizamento entre narrador protagonista e observador, e passada essa parte inicial onde Lúcio anuncia a sua confissão, surge a segunda, na qual vem para o texto a confissão propriamente dita. Nesse percurso a personagem rememora todos os acontecimentos que circundaram o seu encontro com Ricardo Loureiro até o desfecho

trágico dessa relação. Vê-se que, inicialmente, nesta segunda parte da narrativa, Lúcio é mais um narrador observador, diferentemente da primeira parte da novela como um todo em que ele é um narrador literalmente primário, ou seja, personagem e autor do seu escrito. O posicionamento quanto ao seu lugar de narrador-observador, contudo, vem segundo Kazan (2010), quando sua atenção parece voltar-se totalmente para Ricardo, protagonizando cenas, confissões e o desfecho em que assassinada Marta ao suicidar-se, passando a ocupar o papel de protagonista, para o qual converge o olhar de Lúcio.

No entanto, conforme a trama se desenrola, depois que Marta, esposa de Ricardo adentra a história, Lúcio parece retomar o seu lugar de narrador-protagonista, uma vez que a narrativa volta-se para o envolvimento do casal. Tudo, então, torna-se mais confuso. Lúcio não sabe mais com tanta clareza o que se passa, e vem à cena o grande mistério que assola a novela e atravessa não apenas as personagens, o espaço e o tempo da obra, mas o próprio leitor, que sai da esfera da confiança consonante ao tom ofertado por Lúcio em suas primeiras linhas, para o abraço a fatal inverossimilhança e inconfiabilidade própria da ambiguidade e da confusão que envolve a subjetividade humana.

Abordada a questão do narrador, faz-se importante também, tratar da linguagem da obra que, neste caso, sobretudo, é empregada pelo próprio personagem-autor. Segundo Martins *apud* Kazan (2010, p.50), em *A confissão de Lúcio*, o relato de Lúcio vem muito próximo do sonho, o que justificaria sua linguagem ser permeada por analogias, impressões, incertezas e inseguranças. Pensamos, assim, que a linguagem, embora pareça simples, traz em si uma alta complexidade subjetiva. São palavras e estrangeirismos que, em última análise, carregam em si um peso dramático, existencial e sinestésico, conteúdo propriamente moderno, muito profundo.

De forma que a luz total era uma projeção da própria luz – em outra luz, seguramente, mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo. Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos, E não receio avançar muito afirmando que ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tato. Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso nós deixaríamos de ver. E depois – eis o mais bizarro, o mais esplêndido – nós respirávamos o estranho fluido. Era certo, juntamente com o ar, com o perfume roxo do ar, sorvíamos essa luz que, num êxtase iriado, numa vertigem de ascensão – se nos engolfava pelos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro. Sim, essa luz mágica ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos. Debaixo dela, toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias!... (p.20)

É importante também comentar que, nesta mesma linha, Sá-Carneiro, por estar atravessado por questões e fazeres Simbolistas, “cria uma linguagem inusitada, pois esta é expressa por meio de cores e por meio de objetos translúcidos como a luz, o que acaba por instaurar na narrativa um tom de mistério, de vago, de oculto e, por conseguinte, um tom sugestivo que amplia as possibilidades de significados” (KAZAN, 2010, p11). Além dos conteúdos, pois, da novela, são estes traços decadentistas, simbolistas e modernistas que também trazem a áurea própria do autor para dentro de sua obra, revelando, além de outras coisas, a forma como ele lidava com os movimentos e com a vida, no caso, tomado por respingos das dificuldades consequentes do caos enfrentado por toda a Europa no final do século XIX e início do século XX.

Ainda sobre os conteúdos que envolvem os estilos de época e/ou movimentos literários, dentre outras influências vê-se a marcante presença das questões decadentistas na construção das personagens de *A confissão de Lúcio*. As personagens parecem não se integrar aos requisitos e exigências sociais, se deixando levar por questionamentos que abalam a normatividade, abrindo mão de uma formação acadêmica, vivendo de arte e questionando-se sobre o amor, a vida e a morte, como o fez o próprio Mário. Eles, apresentam, como aponta Kazan (2010, p.11), um sentimento de isolamento. Sobre isso, pode-se trazer a colocação da personagem Ricardo Loureiro:

Dentro da vida prática também nunca me figurei. Até hoje, aos vinte e sete anos, não consegui ainda ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso... E nem mesmo cheguei a entrar nunca na vida, na simples Vida com V grande – na vida social, se prefere. É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dúvida, uma nódoa – que todos consideram, e que entretanto em parte alguma é admitido... Está certo. Com efeito, nunca me vi "admitido" em parte alguma. Nos próprios meios onde me tenho embrenhado, não sei por que senti-me sempre um estranho... (p.26)

Tratando-se das personagens, a novela traz três sujeitos importantes e interessantes – Lúcio, Ricardo e Marta – que mais parecem dois, do que três, e por vezes, um. Na tentativa de esclarecer este enlace que veio ao pensamento em análise, tomemos primeiramente Lúcio, personagem que parece tímido em suas expressões, que mais fala e traz as falas dos outros, enquanto autor da obra, do que sobre si mesmo. Ele vem como o confessor, condenado por um crime que mudou a sua vida, assim como a modificou também o encontro com o seu grande amigo Ricardo, propósito de seu aprisionamento, tanto físico, quanto psicológico.

Ricardo, por sua vez, vem à tona na história, primeiramente, anunciado pela ruiva americana, autora do espetáculo no qual conhece. Nesta cena em eles sem encontram, deparamo-nos com a primeira experiência estranha, sinestésica, que invade a novela.

- Meu caro, muito prazer em o encontrar... Falaram-me ontem muito bem de si... Um seu compatriota... um poeta... M. de Loureiro, julgo...  
- Foi difícil adivinhar o apelido português entre a pronúncia mesclada.  
- Ah... Não o sabia em Paris – murmurou Gervásio.  
E para mim, depois de me haver apresentado à estrangeira:  
- Você conhece? Ricardo de Loureiro, o poeta das Brasas...  
Que nunca lhe falara, que apenas o conhecia de vista e, sobretudo, que admirava intensamente a sua obra. (p.13)

Sobre o espetáculo, esta ruiva convida a todos. Ricardo, Lúcio e Gervásio, vão juntos. Com relação a esta vivência Lúcio coloca:

Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido – mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo Loureiro [...]

De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro – desse encontro que marcou o princípio da minha vida? Ah! sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado. (p.23)

Dessa experiência que marcou o princípio da vida de Lúcio, temos também o princípio de tudo aquilo que envolve o desfecho trágico, as questões existenciais e, portanto, a confissão em si.

Ricardo, como descrito por Lúcio, era de um *rosto árabe de traços decisivos, bem vincados, uma natureza franca, aberta – luminosa por uns olhos geniais, intensamente negros* (p.18). Com ele, denomina-se *companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros, entre os quais não havia mal-entendidos, nem quase já segredos* (p.24). Juntos, tinham bem mais conversas da alma do que intelectuais. Dessa transferência<sup>17</sup> imediata entre os dois, vem à tona um grande segredo de Ricardo e a força motriz da novela:

Foi só ao café que Ricardo principiou:

---

<sup>17</sup> Termo de cunho psicanalítico, através do qual Freud e posteriormente Lacan, falam da sustentação das relações, sobretudo, terapeuta-paciente, mas que diz também das relações cotidianas, em que se estabelecem vínculos e “gostar” entre os sujeitos. Por meio da transferência, portanto, o sujeito capta inconscientemente no outro algo ou melhor, algum significante que lhe é caro e a partir deste, sustenta sua relação sob transferência. A ocorrência ou a captação de um significante negativo, por sua vez, conduz, em um momento inicial, ao processo chamado de contratransferência.

- Não pode imaginar, Lúcio, como a sua intimidade me encanta, como eu bendigo a hora em que nos encontramos. [...] o meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez necessária para entrever a minha. É já muito. Desejaria que fosse mais; mas é já muito. Por isso 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...

Deteve-se um instante e, de súbito, em outro tom:

- É isto só: – disse – não posso ser amigo de ninguém... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afetos – 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! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as senti, apenas as adivinhei. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. 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. [...]

Entretanto estes desejos materiais – ainda lhe não disse tudo – não julgue que os sinto na minha carne; sinto-os na minha alma. Só com a minha alma poderia matar as minhas ânsias enternecidas. Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar – e assim satisfazer, isto é, retribuir sentindo as minhas amizades. (p.35-6)

Aqui encontra-se o ponto alto e alvo de uma possível interpretação de cunho propriamente psicanalítico. Vem para a cena um aspecto temático que toca a incompletude de todo sujeito e da qual fala a Psicanálise.

A psicanálise, pautada na regra fundamental anunciada por Sigmund Freud, qual seja, a regra da Associação Livre, e com sua ética, denominada por Lacan como a “ética do bem dizer”, visto que nela, é a palavra que produz um efeito operatório no tratamento, dispõe-se ao acolhimento da demanda de um sujeito. Propõe-se, então, a um trabalho junto às questões Inconscientes envoltas em um sintoma a fim de tornar-se analítico, ou seja, a fim de adquirir o caráter de questão, de enigma a ser decifrado.

A linguagem tem, pois, via Associação Livre e demais formas de atuação do sujeito, grande destaque na Psicanálise; é a partir dela que se acredita poder vir à tona o sujeito do Inconsciente. E assim, dando primazia ao discurso do sujeito e tomando seu próprio percurso de investigação, Freud apontou para uma questão nuclear na clínica analítica – a castração, envolta no Complexo de Édipo.

Em todo o seu desenvolvimento, e tomando a posição do sujeito frente ao Complexo, Lacan pensa as estruturas clínicas: neurose, psicose e perversão. Levando em consideração o apontamento feito por Joel Dör (1994), de que é a partir do Édipo que o sujeito negocia sua relação com o falo, isto é, sua adesão à conjunção do desejo e da falta, sob a dinâmica do *ser* e do *ter*, tem-se na neurose que, “a estrutura edipiana se

presentifica no sintoma que fornece um acesso à organização simbólica que representa o sujeito” (QUINET, 2009).

Na neurose, portanto, o sujeito passa pelo Édipo, no entanto, recalca o conteúdo do mesmo; conteúdo este que finda por retornar sob a forma de Sintoma. Este retorno diz a todo tempo da castração de um sujeito barrado na impossibilidade de viver uma relação incestuosa, de completude, com a figura materna. Quando isto não ocorre, o sujeito, que não eclode enquanto tal, vê-se preso em uma relação especular, envolto na psicose, vulgarmente tomada como “loucura”.

Retornando a *A confissão Lúcio*, trazemos como hipótese, que a relação Lúcio, Ricardo e Marta trazem a todo momento para pauta a incompletude do sujeito, sob o dito psicanalítico lacaniano de que *a relação sexual não existe*, ou seja, não há completude, visto que, a falta é fundante e é em si a força que move o desejo. Caso a falta seja tamponada, o sujeito deixa de ser desejante e morre em si, como o psicótico, devorado pelo que é denominado pela Psicanálise “grande outro” – *Outro*.

[...] eu, por mais que me esforce, nunca poderei retribuir nenhum afeto: os afetos não se materializam dentro de mim! É como se me faltasse um sentido – se fosse cego, se fosse surdo. Para mim, cerrou-se um mundo de alma. Há qualquer coisa que eu vejo, e não posso abranger; qualquer coisa que eu palpo, e não posso sentir... Sou um desgraçado... um grande desgraçado, acredite! (p.36)

Neste trecho vê-se Ricardo menciona de forma explícita a falta inclusive de sentido. É como se o próprio poeta, o que o era Mário de Sá-Carneiro e as suas personagens, parecesse estar em análise, debatendo-se e questionando-se quanto a essa angústia que avassala a busca incessante dos seres por algo que os complete. No entanto, o que os resta é apenas a busca infinita, posto que melhor é assim, deixar-se mover pelo desejo, que, por sua vez, é pautado na falta, do que morrer em si, preso.

As voltas com a falta, então, Ricardo fala que *é como se me faltasse um sentido – se fosse cego, se fosse surdo [...] Há qualquer coisa que eu vejo, e não posso abranger; qualquer coisa que eu palpo, e não posso sentir...* Ele cai, então, na lógica da *não relação sexual*, como fora dito, da incompletude e da busca infinita que é própria da castração. Em sintonia com este pensamento, Kazan (2011, p. 48) diz que “o sujeito [...] manifesta, em tom de triste e resignada constatação, seu vazio interior, sua despersonalização e seu inútil movimento na direção do outro — inútil pois o outro não poderá jamais completar aquilo que ele mesmo não encontra em seu próprio interior”.

Em *A confissão de Lúcio* o movimento em direção ao outro existe, nesta busca pela completude, e este outro se desdobra, para dar espaço a uma relação amorosa socialmente inadmissível na época, que é aquela vivenciada entre dois homens – Lúcio e Ricardo. O sujeito se desdobra em Ricardo e Marta. As voltas com a incompletude e, no caso da obra, com o embate social que não permite ou que barra os sujeitos frente a possibilidade de um encontro homossexual, como em um delírio, os sujeitos se desdobram e nesta nuance, concretizam um encontro, ainda que envoltos por uma negação, como um mecanismo de defesa frente ao que parece lhe expor enquanto sujeito social. É do que fala Macedo (2011, p.53) ao dizer que percebemos indicadores de defesas (mecanismos de defesa do Eu<sup>18</sup>) incluídos em sua leitura, podendo detectar-se que, na criação do texto, debatem-se pulsões vitais (associadas à sentimentos de desejos e medo, princípio do prazer e pulsão de morte<sup>19</sup>), influências culturais e ideológicas no desenvolvimento formal da escrita.

É interessante, neste ponto, parar para pensar na vida do próprio Mário de Sá-Carneiro, marcada pela dificuldade de estabelecer e perpetuar uma relação afetiva amorosa com uma mulher, sobretudo, pela inconformidade com sua aparência. Além disso, se faz curioso parar para refletir, também, sobre a proximidade entre Lúcio e Ricardo, juntamente a proximidade e apreço claro que existia de Sá-Carneiro para com Fernando Pessoa. Parece, então, em certos momentos, que foram impressas questões próprias do autor em sua obra, o que conduz estudiosos como Correia (2010), a se questionar se não se poderia falar em *A confissão de Mário*.

Retornando a ideia do duplo Ricardo-Marta e aos delírios frutos dessa duplicação como uma defesa do Eu a fim de viabilizar uma relação entre Lúcio e Ricardo, pensamos que por toda a novela Mário de Sá-Carneiro parece dar espaço a esta suposição. Primeiramente, Marta não tem sobrenome, Lúcio não sabe ao certo como a relação desta com Ricardo teve início, nem como sua própria relação com Marta, *uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, fugitiva [...] Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro* (p.38), se concretizou.

---

<sup>18</sup> “Os mecanismos de defesa do Eu”, foi uma conceituação proposta por Freud para designar estratégias elencadas pelo Ego (Eu), no sentido de evitar o perigo e/ou o desprazer. São exemplos de mecanismos de defesa a projeção, a denegação, o deslocamento, a sublimação.

<sup>19</sup> O princípio do prazer é também uma terminação elencada por Freud para designar a atividade psíquica que visa evitar o desprazer e proporcionar o prazer. Este é um princípio econômico, visto que o desprazer estaria ligado ao aumento das quantidades de excitação e o prazer redução destas. A pulsão de morte, por sua vez, relacionar-se-ia a tendência fundamental de todo ser vivo de desejar retornar a um estado anorgânico.

A ideia do duplo como defesa do Eu surge, então, como uma possibilidade que se clareia através da contação do próprio Lúcio:

Marta misturava-se por vezes nas nossas discussões [...] Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, aumentando em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões (p.39).

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. Fui de súbito acordado da miragem pelos aplausos dos auditores que a música genial transportara, fizera fremir, quase delirar... E, velada, a voz de Ricardo alteou-se [...] Marta regressara. Erguia-se do *fauteuil* nesse instante [...] Tudo resvalava ao meu redor numa bebedeira de mistério, até que – num esforço de lucidez – consegui atribuir a visão fantástica à partitura imortal. De resto eu apenas sabia que se tratara de uma alucinação, porque era impossível explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma. (p. 43)

Na manhã seguinte, ao acordar, lembrei-me de que o poeta me dissera esta estranha coisa:

– Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? [...] Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... (p.49)

Marta e Ricardo por vezes se confundem.

Tratando agora do romance entre Lúcio e Marta, ou melhor do triângulo que se instaura entre Lúcio, Ricardo e Marta, temos que Ricardo parece, para Lúcio, não ver a troca de carinhos que existe entre ele e Marta e outro mistério se funda. Em algumas cenas nas quais descreve o envolvimento corporal com a personagem, Lúcio estranha por vezes beijá-la e não lembrar da situação, como quando ferozmente a possui, chegando a fazer sangrar o seu seio, mas pela não reação de Marta, não se recorda claramente do acontecido.

Outra cena que evoca e fortalece ainda mais essa suposição do duplo como mecanismo de defesa, ou ainda, como uma saída encontrada por Ricardo e Lúcio para viver de certa forma o desejo que os envolvia, é a que Ricardo beija Lúcio e a este último, passa o pensamento de que os beijos de Marta e Ricardo são idênticos.

Interessante é também pensar que Lúcio indigna-se ainda mais, quando percebe que Marta está tendo casos com outros homens e quando se depara com a passividade de Ricardo frente a isto. Esta descoberta nos aproxima ainda mais do desfecho trágico e

abre espaço para o reencontro entre Lúcio e Ricardo, quando é, então, finalmente, revelado quem supostamente é Marta.

Ricardo revela que Marta veio como uma oferta sua ao seu amigo, rememorando a confissão de seu segredo, de que tinha pelas pessoas que prezava nada mais do que ternura, e que, para concretizar ou retribuir este sentimento, dificuldade que muito lhe entristecia, pois o distanciava do outro, vinha-lhe um desejo súbito de possuí-las. Foi, então, o que Ricardo diz ter ocorrido ao ofertar Marta à Lúcio; uma via de possuí-lo e de retribuir todo o carinho que este o endereçava.

"Sim! Sim! Triunfei encontrando-a!... Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? Esqueceste-o?... Eu não podia ser amigo de ninguém... não podia experimentar afetos... Tudo em mim ecoava em ternura... eu só adivinhava ternuras... E, em face de quem as pressentia, só me vinham desejos de carícias, desejos de posse – para satisfazer os meus enternecimentos, sintetizar as minhas amizades [...]

O artista prosseguiu:

- Ai, como eu sofri... como eu sofri!... Dedicavas-me um grande afeto; eu queria vibrar esse teu afeto – isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! Mas como possuir uma criatura do nosso sexo?...

"Devastação! Devastação! Eu via a tua amizade, nitidamente a via, e não a lograva sentir!... Era toda de ouro falso...

"Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A!... criei-A... Ela é só minha – entendes? – é só minha!... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto – retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar – como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei – tu ouves? – foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!... (p.71-2)

Marta é como se fosse a própria alma de Ricardo, "*Achei-A... sim, criei-A!... criei-A...*", que vem à tona como uma criação delirante da personagem. E assim, em sua alma, Ricardo pode concretizar o seu encontro com Lúcio. Lúcio, porém, tendo negado todo esse encontro, não soube o que fazer ou dizer frente a esta revelação que a todo tempo parecia se colocar diante de seus olhos, como quando pensava – "*aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse passado – como se tivesse apenas um presente!*" (p.41), ou ainda, "*E, fato 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 comentados...*" (p.46).

Vem, então, a cena do desfecho final. Ricardo atira em Marta inconformado por ter sido esta quem viabilizou a concretização de sua ternura por Lúcio, mas também fora

ela quem os afastou, pelo repúdio sentido por Lúcio ao deparar-se com a passividade do amigo. Ricardo atira em Marta, mas é ele mesmo quem cai ao chão, morto, e Marta misteriosamente desaparece.

Esta cena fecha a análise psicanalítica possível da trama, nos aspectos reconhecidamente limitados que elencamos. Marta e Ricardo diziam de um mesmo sujeito que, por meio de um mecanismo de defesa, ou ainda, indo ao encontro de uma saída possível, através de uma relação delirante, se fizeram um, e subjetivamente foram ao encontro da incompletude própria das relações humanas, ou melhor, da incompletude mesma do amor, que para a Psicanálise, como ditado por Lacan *apud* Miller (2011), “‘Amar, dizia Lacan, é dar o que não se tem’. O que quer dizer: amar é reconhecer sua falta e doá-la ao outro, colocá-la no outro. Não é dar o que se possui, os bens, os presentes: é dar algo que não se possui, que vai além de si mesmo”. Ricardo, indo além de si, portanto, ofertou a Lúcio esse amor impossível.

Culminando com o suicídio nominado e velado pela acusação de assassinato, deparamo-nos com a atonicidade de Lúcio e o seu silêncio, marca que o torna um *vivo-morto*, como ele mesmo se denomina; *vivo-morto* que viveu toda a emoção de uma vida durante uma cena. *Morto para a vida e para os sonhos*, em choque, Lúcio não se defende, porque, frente a confusão psíquica que envolveu o desfecho, nem ele mesmo sabe dizer do que aconteceu. Este não saber é destacado pelo próprio narrador desde as primeiras linhas em diz que dirá a verdade, ainda que esta seja inverossímil – *Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil* (p.10).

Por fim, resta-nos psicanaliticamente atentar para dois fatores mais, o tempo e o espaço que circundam a novela. A relação das personagens com o espaço nessa obra de Sá-Carneiro relaciona-se diretamente ao tempo, visto que, assim como este último, remete as recordações que caracterizam a confissão. Contudo, os dois representam faces diferentes. Enquanto o tempo é subjetivo, o espaço é concreto e envolve, também, o que Kazan (2010, p. 37) chamou de tempo físico. Segundo a autora, este tempo físico trata de Portugal, especificamente, Lisboa e de Paris, lugares pelos quais circulou Mário de Sá-Carneiro em vida real, dialogando e entrelaçando-se com sua própria obra.

A primeira, Portugal, representa um lugar tranquilo, em que se passa todo o romance triangular. A segunda, por sua vez, Paris, representa uma forte agitação cultural, com presença de artistas diferenciados e requinte, onde chegamos ao clímax suicida. Ligando-se, pois, às recordações de Lúcio, Paris é descrita como a cidade dos

sonhos, da boemia, dos restaurantes, dos cafés e teatros, da agitação, das novidades, dos artistas (KAZAN, 2010, p.36). Neste lugar, quase todas as experiências espaciais são representadas coletivamente, a exemplo da festa dada pela americana e dos encontros que Lúcio teve com Gervásio. É lá também, que Lúcio inicia sua amizade com Ricardo Loureiro, com quem dá início a sua vida, e as lembranças de um passado que parece justificar o crime do qual fora acusado.

Essas lembranças, ainda conforme Kazan (2010, p.36), são trazidas muitas vezes com marcas temporais vagas, e os espaços são, muitas vezes, apresentados sem muitos detalhes ou sem muita nitidez, evocando um narrador confuso quanto ao fato narrado. Por esta confusão, pode-se evocar o tempo, diretamente ligado ao delineamento espacial e a composição das noções e sensações de ambiguidade e angústia.

Segundo Gancho (2002, p.20), o tempo cronológico diz daquele em que o tempo transcorre na ordem natural dos fatos. Chama-se cronológico, porque é mensurável em horas, dias, meses, anos e séculos. Esse tipo de tempo aparece em *A confissão de Lúcio* por meio de marcas como “*Por 1895 [...]*”; “*No dia seguinte [...]*”, “*Decorrido um mês [...]*”, dentre outras, que vão localizando o leitor na ordem e na duração dos fatos. Contudo, embora se faça presente, como apontado, esse não parece ser o tempo predominante na novela. Nela, se fala muito mais a partir de um tempo psicológico, ou seja, “de fatos que transcorrem determinados pelo desejo ou pela imaginação do narrador, ou dos personagens, por vezes alterando a ordem dos fatos” (GANCHO, 2002, p.21).

Isso quer dizer que Lúcio ou Mário de Sá-Carneiro, traz à tona a lógica das sensações que sente no tempo em que a confissão é feita, não necessariamente ligada ao que fora vivido na época de sua condenação, afinal, passaram-se 10 anos. Sobre isso, pode-se ir ao encontro do tempo do Inconsciente, denominado pela Psicanálise de “tempo lógico”. O Inconsciente, que surge na confissão da personagem, ou do próprio Sá-Carneiro, de forma inusitada após 10 anos de silêncio, traz à tona certa carga subjetiva, que vem em uma ordem lógica, não unicamente ou necessariamente cronológica, uma vez que segue o tempo subjetivo; este tempo lógico corresponde ao tempo do Inconsciente, ou seja, ao tempo da passagem dos conteúdos entre as instâncias recordativas do Inconsciente, Pré-consciente e Consciente.

Sobra a confissão, por fim, Lúcio coloca: “*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*” (p.76). E assim o é na Psicanálise. As palavras ou os fatos muitas vezes tão claros, carregam em si o equívoco próprio da linguagem, provando, nos encontros e desencontros de entendimentos e descobertas, que a clareza pode ser emaranhada e dizer de um equívoco, uma vez que temos como dar conta do que falamos (será que temos?), mas não do que o outro entende daquilo que falamos.

O que fica desta leitura é, por fim, que nos surgem perguntas e que estas ficam sem respostas pela amplitude e pela multiplicidade de significados possíveis. A não-resposta, ainda bem, nos deixa novamente as voltas com a obra, desejan-tes de mais leituras e aprofundamentos, na busca incessante de lidar com a nossa falta. Alguns, contudo, não conseguem lidar com ela. Assim o foi, coincidentemente ou não, Mário de Sá-Carneiro, Ricardo e Lúcio, este último com sua morte em vida.

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tendo em vista a proposta de não esgotar a leitura aqui realizada, nem trazer à tona uma análise unívoca, a deixamos em aberto, para que novas interlocuções possam ser realizadas, enriquecendo as confabulações e as lições que delas podem ser tiradas. Deixamos em aberto, portanto, para que novos estudiosos possam dar continuidade a essa proposta, visto que muito ainda ficou para ser dito e pensado. Assim, concordamos neste final com Brandão (2011, p.65), segunda a qual,

“o fantástico, o mistério, a atmosfera alucinante de delírios sensoriais concorrem para que o leitor chegue ao final da leitura de **A confissão de Lúcio** com muitas interrogações em mente e, portanto, com vários possíveis caminhos para a sua reflexão sobre o inquietante texto com o qual Mário de Sá-Carneiro enriqueceu a Literatura Portuguesa, quando tinha apenas vinte e três anos de idade”.

É assim, portanto, com mais perguntas do que respostas que nos colocamos a pensar ainda – *Terá sido mesmo A confissão de Lúcio uma confissão de Mário?* – e ficamos apenas com a certeza da genialidade do autor, que com tamanha sinceridade subjetiva, fez da sua vida um teatro e do teatro a sua vida, sendo causa, até em seus leitores mais recentes, de indagações como a feita por Bartošová (2008, p.35): *“Pode soar cliché que cada artista tem loucura em si, mas o caso de Mário Sá-Carneiro confirma esta afirmação. De que resulta esta característica quanto a Sá-Carneiro?”*

Muitas podem ser as análises com relação a sua infância, a sua relação difícil com as mulheres e com sua autoimagem, às suas amizades, ao seu apego e admiração a Paris, sua relação com a mãe já morta, a criação pelos avós e o pouco contato com o pai que lhe sustentava. No entanto, estes serão apenas ditos e pensamentos, análises e psicanálises. O que sabemos é que temos a nossa frente um sujeito que se via grande e criava, à sua imagem e semelhança, personagens que muito pareciam dizer dele mesmo.

Mário de Sá-Carneiro fez de suas obras, com destaque para *A confissão de Lúcio*, quase que um divã, onde confessou não um crime fantasístico, mas sua angústia e o seu sintoma psíquico, possivelmente causador de suas questões mais profundas com relação ao outro, ao qual buscava incessantemente e, não correspondido, entregava-se a si mesmo. E isso é tudo.

Neste ponto, psicanaliticamente trazemos, então, que muito foi dito, mas nada está completo. E quanto a tentativa de explicar, o que sabemos é que “nunca o faremos por completo, já que a verdade absoluta, toda ela, não existe. Não há como dizer tudo, algo sempre restará a ser dito, algo que nunca será dito. Ainda bem!” (SOBRAL, 2008).

## REFERÊNCIAS

ABDALA, B.; PASCHOALIN, M. A. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1985.

ARAÚJO, F. O. **Do duplo à abjeção: uma leitura de *A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro***. São Paulo: USP, 2009, 118 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24112009-114521/pt-br.php>> Acesso em 9 jun 2013.

BARTOŠOVÁ, N. **O desdobramento das personagens na narrativa *A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro***. Brno: Masrykova Univerzita V Brně, 2008, 38 p. Disponível em <[http://is.muni.cz/th/146972/ff\\_b/Bakalarska\\_prace.pdf](http://is.muni.cz/th/146972/ff_b/Bakalarska_prace.pdf)>. Acesso em 12 out. 2013.

BIRMAN, J. **Freud e a interpretação psicanalítica**. Rio de Janeiro: Dumará, 1991.

BISCAIA, M. C.V. **A estética decadentista em *A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro***. São Paulo: USP, 2009, 99 p. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-150913/pt-br.php>> Acesso em 06 jun. 2014.

BOSI, A. O Simbolismo. In: \_\_\_\_\_ **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994. p.263-292.

BOSI, A. A interpretação da obra literária. In: \_\_\_\_\_ **Céu, inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

BRANDÃO, A. M. R. O mito na novela *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro: uma leitura analógica. **Revista Ângulo**, n. 125, 2011, p. 64-69. Disponível em <<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/796/559>> Acesso em 8 jul. 2014.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. In: \_\_\_\_\_ **Presença da literatura brasileira: das origens do realismo**. Rio de Janeiro: Bertiance Brasil, 2003, p.281-301.

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos literários**. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt/>> Acesso em 8 jul. 2014.

CORREIA, H. **A confissão de Lúcio: Um entre-lugar no Simbolismo e Modernismo português**. Pernambuco: Maizunocaos, 2010. Disponível em <<http://maizunocaos.blogspot.com.br/2010/12/confissao-de-lucio-um-entre-lugar.html>> Acesso em 8 jul. 2014.

DÖR, J. Diagnóstico e estrutura. In: \_\_\_\_\_ **Estruturas e clínica psicanalítica**. 3.ed. Rio de Janeiro: Taurus editora, 1994. p. 13-30.

FREUD, S. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – Volume 9**. Rio de Janeiro; Imago, 2010.

GANCHO, C. V. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GOMES, R. S. **Erótica e semiótica decadentista: uma Leitura de *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. 139 p. Disponível em <<http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/GomesRS.pdf>> Acesso em 20 set. 2013.

JUNQUEIRA, R. S. **A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca**. Campinas: UNICAMP, 2000, 210 p. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000204060>> Acesso em 09 jun. 2014.

JURIGOVÁ, I. **O universo poético de Mário de Sá-Carneiro**. Olomouci: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, 41 p. Disponível em <<http://www.theses.cz/id/xjinp0/finalnaBakalarka.pdf>> Acesso em 09 jun. 2014.

KAZAN, N. M. **O insólito em *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro**. São Paulo: Mackenzie, 2010, 93 p. Disponível em <[http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/cp144413.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp144413.pdf)> Acesso em 20 fev. 2014.

LUZ, A. R. **Identidade e alteridade em *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro**. Uberlândia: UFU, 2010, 202 p. Disponível em <<http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/1852>> Acesso em 12 mar. 2014.

MACEDO, V. L.V. **Metáforas psicanalíticas na obra de Mário de Sá-Carneiro: uma hermenêutica da morte em vida**, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011, 311 p. Disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/18563/3/Tese%20com%20corre%C3%A7%C3%B5es%20-final.pdf>> Acesso em 9 jun. 2014.

MILLER, J. **Entrevista de Jacques-Alain Miller à Psychologies**. 2008. Disponível em <<http://lisandronogueira.com.br/2014/06/17/entrevista-de-jacques-alain-miller-a-psychologies-para-amar-e-necessario-reconhecer-que-se-tem-necessidade-do-outro/>> Acesso em 03 ago. 2014.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa através de textos**. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOISES, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2000.

MONTALVOR, L.; SÁ-CARNEIRO, M.; CARVALHO, R.; PESSOA, F. A. N. **Revista Orpheu**. Lisboa: Tipografia do comércio, 2007 [1915]. Disponível em <[http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Orpheu\\_n1\\_de\\_alvaro\\_de\\_campos.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Orpheu_n1_de_alvaro_de_campos.pdf)> Acesso em 20 set. 2013.

OLIVEIRA, L.M. **A confissão de Lúcio: o amor como alegorização do duplo**. São Paulo: PUC, 2010, 79 p. Disponível em <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=11684](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=11684)> Acesso em 9 jun. 2013.

PESSOA, F. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

QUINET, A. **As 4+1 Condições da Análise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 120 p.

SÁ-CARNEIRO, M. **Obra completa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SÁ-CARNEIRO, M. **A confissão de Lúcio**. São Paulo: Escala, Coleção grandes obras, 2010, 77 p.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto, 1989.

SOBRAL, P. O. **Psicose e escrita: a inscrição de um sujeito**. Paraíba: UFPB, 2008, 80 p. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp066414.pdf>>. Acesso em 25 agosto 2013.

SOUZA, P. R. B. Alguma luz sobre Mário de Sá-Carneiro: a orgia do fogo de Lúcio Vaz. **Convergência Lusíada**, n.25, 2011. Disponível em <<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=152>> Acesso em 12 mar. 2014.

SOUZA JR., J. L. F. Para uma leitura de Mário de Sá-Carneiro. **Revista de Ciências Humanas**, v.7, n.2, p.171-188, 2007. Disponível em <<http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/artigo3vol7-2.pdf>> Acesso em 12 out. 2013.

SOUZA JR., J. L. F. Mário de Sá-Carneiro sob a mira do homoerotismo. **Convergência Lusíada**, n.26, p.50-69, 2011. Disponível em <<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/638.pdf>> Acesso em 12 out. 2013.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 21-43.

TUFANO, D. **Estudos de literatura portuguesa**. São Paulo: Moderna, 1981.

VILLARI, R. A. Relações possíveis e impossíveis entre a Psicanálise e a Literatura. **Anuário de Literatura**, 2000, p.117-129. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5366/4751>> Acesso em 12 jul. 2014.

WILSON, E. O simbolismo. In: \_\_\_\_\_ **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870**. São Paulo: Cultrix, s/d. p.9-24.