



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Sylvia Helena Macedo de Faria

**O pecador relata o que sabe: A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-
Carneiro**

Rio de Janeiro
2010

Sylvia Helena Macedo de Faria

**O Pecador relata o que sabe: A Confissão de Lúcio,
de Mário de Sá-Carneiro**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S111	<p>Faria, Sylvia Helena Macedo de Faria. O Pecador relata o que sabe: A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro / Sylvia Helena Macedo de Faria. – 2010. 92 f.</p> <p>Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Sá-Carneiro, Mário de, 1890-1916. A Confissão de Lúcio – Teses. 2. Duplo (Literatura) – Teses. 3. Psicanálise na literatura – Teses. 4. Análise do discurso narrativo – Teses. 5. Modernismo (Literatura) – Portugal – Teses. 6. Identidade (Psicologia) na literatura – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Sylvia Helena Macedo de Faria

**O pecador relata o que sabe: A Confissão de Lúcio,
de Mário de Sá-Carneiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Aprovado em 12 de julho de 2010.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Mário Bruno
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Anabelle Loivos Considera Conde Sangenis
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

Ao professor José Carlos Barcellos, que me concedeu a oportunidade de realização deste trabalho e que me permitiu compreender a dimensão do instante.

[...] É tão estranho os bons morrem antes
Assim parece ser quando me lembro de você...

Renato Russo

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos são infintos. Por isso, agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a concretização deste sonho.

Agradeço a Deus, pela minha vida e a toda espiritualidade, pela força e o amor que me fizeram continuar nessa caminhada.

À minha orientadora, Professora Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira pelo apoio e dedicação constantes.

Ao Professor Dr. Mário Bruno, pelas palavras de incentivo, por aceitar o convite para participar de minha banca e por ter me apresentado *Todos os Nomes*: o seu não esquecerei.

À Professora Dr^a Anabelle Loivos, pelo carinho com que aceitou meu convite e pelas aulas ministradas na UFRJ: “e aprendi que depende sempre/ de tanta, muita, diferente gente/ Toda pessoa sempre é as marcas/ das lições diárias de outras tantas pessoas”.

Aos meus pais — Sidonio e Mariana — por tudo. Não há palavras que possam exprimir a imensidão de meu amor.

Ao Leandro, por estarmos sempre (re) construindo a nossa relação e pela compreensão nesses dois anos.

À prima Cristiane, pelo seu apoio e por me mostrar, através de sua coragem, que eu também poderia continuar na batalha.

Aos meus familiares: avó, sogra, cunhado, tios e primos, muito obrigada.

À amiga Luciana, “Porque há em nós, por mais que consigamos/ Ser nós mesmos a sós sem nostalgia,/ Um desejo de termos companhia — /o amigo como esse que a falar amamos”.

À amiga Lídia, pela parceria e pela mão estendida em todos os momentos. Meu sincero e carinhoso agradecimento.

Às colegas do grupo de estudos em psicanálise, pelos debates sempre enriquecedores e por terem me acolhido com tanta gentileza.

À bibliotecária, Christina Bottari que muito me ajudou na formatação deste trabalho

Não somos apenas o que pensamos ser. Somos mais; somos também, o que lembramos e aquilo de que nos esquecemos; somos as palavras que trocamos, os enganos que cometemos, os impulsos a que cedemos, “sem querer”.

Sigmund Freud

RESUMO

FARIA, Sylvia Helena Macedo de. *O pecador relata o que sabe: A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*. 2010. 92 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Esta dissertação tem como objetivo principal o estudo da narrativa *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, através do estranho e seu duplo, na perspectiva freudiana. Além disso, os conceitos de eu e outro, na visão de Jacques Lacan. É realizado o estudo de alguns poemas e correspondências, bem como de fragmentos de outros textos em prosa do escritor português. Temas como: o desejo de morte, a angústia, o delírio, o amor e o gozo também são abordados. Destaca-se a importância da cidade de Paris que comparece na obra de Sá-Carneiro, como símbolo da modernidade.

Palavras-chave: Sá-Carneiro. *A Confissão de Lúcio*. Estranho. Duplo. Eu e outro. Delírio. Psicanálise.

ABSTRACT

This dissertation has as main objective the study of narrative *A Confissão de Lucio* from Mário de Sá-Carneiro, through the strange and his double on freudian perspective. Moreover, the concepts of self and other, in the view of Jacques Lacan. It carried out a study of some poems and letters, as well fragments of other texts in prose from the portuguese writer. Topics such as: the desire for death, anguish, delirium, love and pleasure are also discussed. The study highlights the importance of Paris which appears in Sá-Carneiro's fiction as a symbol of modernity.

Keywords: Sá-Carneiro. *A Confissão de Lucio*. Strange. Double. Self and other. Delirium. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DA PSICANÁLISE	12
1.1	O estranho de Freud	12
1.2	O eu é o outro	17
1.3	O delírio	24
2	DA RECUSA DO SEMBLANTE AO DESEJO DA MORTE: “NÃO ME PUDE VENCER MAS POSSO-ME ESMAGAR”	29
2.1	Alguma Poesia	32
2.1.1	<u>Algumas Correspondências</u>	38
3	A CONFISSÃO DE LÚCIO: “CONTROLANDO MINHA MALUQUEZ MISTURADA COM MINHA LUCIDEZ”	42
3.1	A Orgia do Fogo: a chama que convida	71
3.2	Paris: o mito da cidade luz	79
4	CONCLUSÃO	86
	REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

A literatura é um lugar em qualquer sociedade onde, dentro da privacidade de nossas próprias cabeças, conseguimos ouvir vozes falando sobre tudo de todo modo possível.

Salman Rushdie

Nossa proposta, neste trabalho, é fazer uma leitura da narrativa *A Confissão de Lúcio*, do escritor português Mário de Sá-Carneiro, utilizando como instrumento para tal leitura a psicanálise na perspectiva de Sigmund Freud e no projeto de retorno a sua obra proposto por Jacques Lacan.

Para compreendermos a obra citada recorreremos a outros textos do autor, a saber: as correspondências trocadas com o amigo Fernando Pessoa, alguns poemas, fragmentos do texto *Eu-Próprio, o Outro*, da obra *Céu em Fogo* e também a um fragmento do conto *Página de um suicida* presente no livro *Princípio*. Pretendemos também demonstrar a maneira incansável como o significante “fogo” e a cidade de Paris comparecem na obra do escritor português.

O fenômeno do estranho, que traz na sua origem o tema do duplo, é abordado comumente pela literatura com o nome de fantástico, insólito, realismo mágico, dentre outros. Uma de nossas propostas é mostrar que o fantástico é o estranho na visão freudiana.

Mário de Sá-Carneiro, poeta do final do século XIX, viveu na época da chamada crise de identidade e nos dá através de sua escrita a oportunidade de nos colocar diante da angústia, não apenas do homem do final do século, mas sobretudo diante de sua própria angústia, revelando a busca por uma identidade que permeou a vida do escritor e de seus personagens.

No primeiro capítulo, fazemos um breve percurso sobre alguns conceitos psicanalíticos, a fim de compreender a fundamentação teórica do trabalho: o estranho, como já dissemos, a relação entre o eu e o outro e seus desdobramentos e o delírio enquanto forma de construção de uma realidade afastada do mundo externo.

No segundo capítulo, abordamos o momento histórico, a vida e a obra do escritor, ressaltando seus aspectos mais importantes e concedendo destaque para

alguns de seus poemas e sua correspondência com Fernando Pessoa. Vale destacar que, de acordo com Alexei Bueno “Qualquer leitor que se aventurar à sequência completa dessa correspondência [...] terá a fugidia impressão de que as Cartas a Fernando Pessoa constituem a maior obra de ficção de Mário de Sá-Carneiro.” (BUENO, 1995, p. 22).

No terceiro capítulo, finalmente, dedicamo-nos à leitura de *A Confissão de Lúcio*, partindo do conceito psicanalítico de estranho, abordamos o duplo e também o amor. Ainda nesse capítulo, fazemos uma divisão em dois tópicos: um abordando, especificamente, A Orgia do Fogo (evento ocorrido em um dos capítulos da narrativa) e outro dedicado à relevância da cidade de Paris dentro do texto em estudo, de acordo com a teoria de Walter Benjamin, em seus escritos sobre a modernidade.

Entretanto, cabe-nos indagar de que maneira a literatura e a psicanálise podem se complementar, ou melhor, qual o sentido de se fazer um estudo da literatura articulado a um outro campo do saber como a psicanálise? Para Jacques Lacan, há inconsciente porque há linguagem e, nesse sentido, a literatura pode ser entendida como escrita da fala de um desejo, ou seja, há um saber inconsciente no ato da escrita.

Segundo Mário Bruno, em *Escrita, literatura e filosofia*, “acreditamos que a literatura se singularize por uma individualidade de acontecimentos” (BRUNO, 2008, p.2). Assim, podemos compreender que a literatura implica a existência de singularidade e que, enquanto escrita, é a realização de um ato de criação a qual, por sua vez, não pode existir sem o inconsciente. Deleuze nos diz que a linguagem está ligada a um acontecimento. (DELEUZE, 2007, p.26). O que é a literatura senão um acontecimento? Enquanto escrevemos estamos dando vida aos mais diversos sentimentos e, por isso, “escrever é um ato de produção significativa e, como tal, é o corte que instaura a diferença” (FERREIRA, 2005, p.17).

Desse modo, o saber inconsciente fala, pensa, produz e escapa às intenções do dizer, é um saber do qual não sabemos. Sigmund Freud ao descobrir o inconsciente no final do século XIX, revela uma nova visão do homem subvertendo o cogito cartesiano: *penso, logo existo*, afirmando que o homem não é dono de si. Na literatura, o que é escrito escapa às intenções do próprio escritor, justamente porque há esse saber

produzido pelo inconsciente. Afinal, se soubéssemos cem por cento sobre o que falamos este não existiria.

Até o século XIX, a consciência ocupava uma posição soberana. Este trabalho se tece nas linhas do inconsciente e pretende revelar a importância do fenômeno do estranho e de que forma o pensamento surge a partir da sensação de estranheza. Dessa forma, não propomos aqui, uma leitura direcionada a um mero enriquecimento intelectual, mas uma leitura que nos permita experimentar e, assim, sermos afetados, de alguma forma, pela obra do escritor.

Mário de Sá-Carneiro — ou o amigo de Fernando Pessoa — como ficou conhecido, nos coloca, em *A Confissão de Lúcio*, diante das perguntas: O que é razão? O que é loucura? O que é possível? O que não é possível? Aparecem os duplos. Os limites serão abolidos. Esperamos que o leitor vá dando os sentidos que julgar necessários à escrita que aqui propomos diante da singularidade do escritor-poeta da Geração de Orpheu.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DA PSICANÁLISE

O objetivo desta dissertação é fazer uma leitura de *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, a partir da obra de Sigmund Freud e dos ensinamentos de Jacques Lacan. O trabalho de Freud sobre o estranho e os conceitos lacanianos de real (furo-falta), simbólico (universo do significante) e imaginário (estádio do espelho, onde reina de forma soberana a imagem do próprio corpo) são os instrumentos que utilizaremos para o estudo do texto, além da concepção psicanalítica do delírio.

1.1 O estranho para Freud

Estranho (*Unheimlich*) “é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz.”

Friedrich Schelling

Não se pode dizer ao certo quando Freud escreveu o artigo “O estranho” (*Das unheimliche*), porém, sabe-se que algumas das idéias que são nele discutidas são anteriores a sua publicação, em 1919.

Após realizar uma pesquisa etimológica em várias línguas, Freud conclui que o significante *estranho* aparece sempre ligado à sensação de horror. Tomando como ponto de partida a língua alemã, “unheimlich” aparece significando aquilo que é desconhecido, e, portanto, ao que igualmente nos provoca horror. Já o seu oposto “heimlich” (palavra sem a presença do prefixo “-un”) se refere ao que é familiar e íntimo. No entanto, ao aprofundar sua investigação utilizando exemplos de seus pacientes e de textos literários, Freud descobre que ambas palavras podem assumir o mesmo significado. Sendo assim, “unheimlich” (estranho, sinistro) passa a ter o mesmo significado daquilo que a princípio seria seu oposto “heimlich” (familiar). A ambivalência de tal palavra pode ser vista em uma passagem do escritor Gutzkow que diz:

Os Zecks são todos “heimlich”. “Heimlich”? O que você entende por “heimlich”? Bem, ... são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo.” “Oh, nós chamamos a isso

“unheimlich”; vocês chamam “heimlich”. Bem, o que faz você pensar que há algo secreto e suspeito acerca dessa família? (FREUD, 1976, p. 280).

Nesse trecho, percebemos que a palavra “heimlich” acaba adquirindo um significado justamente idêntico ao seu contrário, “unheimlich”, revelando-se uma palavra ambígua. Primeiro “unheimlich”, agora “heimlich”. Os antônimos acabam assimilando-se: o desconhecido e não habitual pode ser também o íntimo, secreto e familiar. Dessa forma, tais significantes podem descrever um conjunto de emoções que vão do desgostoso ao que é prazeroso. Logo, o efeito de estranheza que muitas vezes atinge as coisas conhecidas e familiares, torna-as motivo de ansiedade.

Além dessa explanação lingüística, Freud, que muitas vezes utilizou a literatura em suas investigações psicanalíticas, propõe uma leitura do conto *O Homem da Areia* (1815) para uma melhor análise do fenômeno do estranho e do duplo. O conto do escritor alemão Ernest Teodor Hoffmann, utiliza o recurso da indefinição e da incerteza retratando a experiência do estranho e sua relação com a loucura.

O conto fala da história do jovem Nathanael, um homem atormentado desde a infância pela figura do Homem da Areia o qual seria responsável por jogar areia e arrancar os olhos das crianças que não queriam dormir. O menino cresce, relaciona-se com a jovem Clara, mas a figura do Homem da Areia aparece e desaparece em outros personagens, como no amigo de seu pai, Copélio (o qual ele acredita ser responsável pela morte do pai). A figura adormecida da infância reaparece também em Coppola (um vendedor de barômetros), de quem Nathanael compra uma luneta e passa a observar Olímpia — uma boneca — pela qual se apaixona, acreditando ser uma mulher.

No fim do conto, quando Nathanael parece estar recuperado e reata sua relação com Clara, acaba se atirando do alto de uma ponte, ao identificar a figura de Copélio, que desaparece no meio da multidão. Dessa forma, o fantasma do Homem da Areia, que o assombra no decorrer da vida, leva-o à morte. Freud afirma que o estranhamento não está tanto em saber se Olímpia é ou não um objeto inanimado, mas na figura do Homem da Areia que aparece e desaparece o tempo todo.

Os olhos assumem um papel relevante devido à recorrência com que aparecem no texto. *O Homem da Areia* jogava e arrancava os olhos das crianças, Olímpia, o autômato, teve os olhos feitos por Copélio e arrancados por Spalanzani, o qual atira-os

contra o peito de Nathanael, fazendo com que o jovem reviva um temor da infância. O medo de perder os olhos, de acordo com a psicanálise, seria uma forma de substituto do temor da castração. (FREUD, 1976, p.289). *O Homem da Areia* nada mais é do que uma ameaça da castração, já que perder os olhos é também perder a imagem do outro. Sendo assim, é uma maneira de perder a sua própria imagem unificada, pois é a partir do olhar do outro (o qual se configura como um espelho) que o sujeito irá se constituir, conforme veremos adiante.

Nadiá Paulo Ferreira em seu texto *O insólito é o estranho* nos diz que aquilo que comumente designamos de fantástico, incrível, inesperado, maravilhoso, sobrenatural, extraordinário, nada mais é do que o estranho na concepção freudiana. O desejo inerente à estrutura humana é, muitas vezes, rechaçado pelo eu em um processo de recalque. Dessa forma, o que nos é mais íntimo e familiar também pode nos soar estranho, alheio. Tudo que esbarra na imagem de si mesmo deve ser retirado de cena e, por isso, é recalcado. Nesse sentido, vale ressaltar:

Fantástico, realismo mágico e terror são os significantes mais usados pela teoria da literatura para classificar as obras literárias que elegem o estranho como tema. Essa classificação não entra em contradição com a abordagem freudiana, desde que façamos a seguinte retificação: o estranho se caracteriza pela transformação do familiar em assustador. (FERREIRA, 2009, p.2).

Freud afirma ainda que todos os temas relacionados ao estranho “dizem respeito ao fenômeno do duplo” (FREUD, 1976, p.293). Como vemos muitas vezes em diversos textos, os espelhos, as almas, etc. aparecem como duplos. Para Otto Rank¹ o primeiro duplo crido pelo homem foi, muito provavelmente, a alma. (FREUD, 1976, p. 293).

Sendo assim, esse primeiro duplo aparece como uma negação do poder da morte, ou seja, como uma forma de impedir a destruição do eu. Esse mecanismo duplicador que garante a imortalidade brota, inicialmente, de um narcisismo primário que, de acordo com Laplanche & Pontalis: “[...] designa um estado precoce em que a criança investe toda a sua libido em si mesma”.(LAPLANCHE, 2008, p.290) e,

¹ Otto Rank (1884 – 1939), austríaco, nascido em Viena, foi psicanalista, escritor, professor e terapeuta, íntimo de Sigmund Freud.

posteriormente, transforma-se em um “estranho anunciador da morte” (FREUD, 1976, p.294).

Os conceitos de narcisismo primário e narcisismo secundário serão estudados adiante em virtude da retomada lacaniana sobre os conceitos de narcisismo propostos por Freud. De qualquer forma, o que está em questão no narcisismo primário é uma ligação com a imagem do próprio corpo, porém de uma maneira distinta do que ocorrerá na fase do narcisismo secundário. No que tange à questão do duplo, Freud afirma:

[...]Assim temos personagens que devem ser considerados idênticos, semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens— pelo que chamaríamos telepatia —, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa... (FREUD, 1976, p.293).

Nesse momento, Freud relaciona o estranho com a compulsão à repetição². A compulsão à repetição aparece ligada ao princípio do prazer, no entanto, a pulsão (força propulsora da sexualidade) muitas vezes aponta para algo que está além do prazer, que é justamente o desprazer. A sensação de estranheza é oriunda desse processo de repetição involuntária do desprazer que não pára de comparecer provocando uma satisfação. Segundo Freud a pulsão deve ser entendida:

[...]Como sendo um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. (FREUD, 1974, 156).

Vale ressaltar ainda, que o elemento que apavora pode se revelar como algo que foi recalçado e retornou, isso nada mais é do que o estranho. O que aparece como alheio pode ter sido estranho originalmente ou não, pode trazer consigo algum outro afeto. Por isso, para Freud, o estranho não apresenta nada de novo, mas sim algo

² A partir das brincadeiras repetitivas de seu neto, dos sonhos das neuroses traumáticas e da clínica psicanalítica, em que os pacientes repetiam acontecimentos traumáticos da infância, Freud observa a presença de uma compulsão à repetição de cenas que não reproduzem prazer. Em Além do Princípio do Prazer (1920), Freud afirma que o prazer corresponde à diminuição da quantidade de excitação, ao passo que o desprazer é o aumento.

Íntimo já há muito tempo presente na mente, que foi alienado através de um processo de recalque. Ainda em relação ao duplo, o que ocorre é que ao nos depararmos com nossa própria imagem, a nossa primeira reação é a de não aceitar um igual. De acordo com Freud, tal reação pode ser um resquício do duplo como algo estranho:

[...] é interessante observar qual é o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente. Ernst Mach relatou duas observações dessas [...]. Na primeira ocasião não se espantou nem um pouco ao perceber que o rosto diante dele era o seu próprio rosto. Na segunda vez, formou uma opinião muito desfavorável sobre o suposto estranho que entrava no ônibus e pensou: “Que professorzinho miserável é esse que está entrando!”_ Posso contar uma aventura semelhante. Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito [...] e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toailete [...] houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência. Portanto, em vez de ficarmos assustados com os nossos “duplos” tanto Mach como eu deixamos de reconhecê-los como tais. Não é possível, entretanto, que o desagrado que provocaram em nós fosse um vestígio da reação arcaica que sente o “duplo” como algo estranho?... (FREUD, 1976, p. 309).

Nesse sentido, Freud afirma que o estranho nada mais é do que o familiar que por algum motivo, como já dito, foi recalcado e volta disfarçado nessa sensação de estranheza. O duplo seria, então, uma forma de expressão do narcisismo primário, ou seja, do amor próprio e da garantia da ilusão da imortalidade. Segundo Freud, depois que se passa por essa fase, a experiência do duplo inverte sua forma e se comporta como um estranho anunciador da morte. Sendo assim, o duplo não desaparece, mas adquire outras características no desenvolvimento do sujeito. Teríamos, nessa fase, o ideal do eu, o qual representa esse primeiro narcisismo que foi perdido (eu ideal), e que cumprirá o papel de censura projetando para fora aspectos sentidos como insuportáveis, os quais constituem a experiência do estranho.

O mais importante é sabermos que de uma forma ou de outra aquilo que amedronta pode aparecer sob a forma de algo que foi recalcado e retornou, independente de termos a certeza se o que é estranho, originalmente, já era sentido assim ou trazia consigo um outro afeto.

1.2 O eu é o outro

[...] aquilo que existe no homem de desvinculado, de despedaçado, de anárquico, estabelece sua relação com suas percepções no plano de uma tensão totalmente original. É a imagem de seu corpo que é o princípio de toda unidade que ele percebe nos objetos. Ora, desta própria imagem, ele só percebe a unidade do lado de fora e de maneira antecipada. Devido a esta relação dupla que tem consigo mesmo, é sempre ao redor da sombra errante do seu próprio eu que vão se estruturando todos os objetos de seu mundo.

Jacques Lacan

Jacques Lacan, em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, fala da relação do homem com sua própria imagem e como o duplo nos remete para a formação do eu. O que marca uma pessoa é o comportamento e o conjunto de ideias que se tem sobre a vida, é o que a psicanálise chama de eu. O momento de formação do eu está ligado à relação da pessoa e à imagem do próprio corpo. Por isso, Lacan diz que a matriz do eu é imaginária. Vejamos o que o autor afirma em seu texto: “Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem [...]”. (LACAN, 1998, p. 97).

Inicialmente, a imagem que a criança tem de seu corpo é fragmentada. Aproximadamente, após os seis meses de idade, a imagem que ela capta desse corpo é unitária. Mesmo sem ter controle motor sobre si, a criança se fascina diante da imagem capturada no espelho, no qual ela se vê como se controlasse e dominasse seus movimentos. Essa ilusão de autonomia e de autossuficiência só pode se constituir tomando como matriz a imagem do corpo do outro, seu semelhante. Sendo assim, o espelho é sempre enganador: “[...] ele não mostra o eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me...” (Rosset, 1998, p.80).

Nesse sentido, o primeiro reconhecimento não é de si mesmo, mas de um outro idêntico a mim. Desse modo, nos diz Lacan:

[...] o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação_ e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica_ e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental... (LACAN, 1998, p.100).

Lacan, ao retomar Freud e repensar a sexualidade humana, na seqüência do que foi proposto por Freud, na segunda tópica: *id*, *ego* e *superego*, constrói uma teoria sobre o gozo e propõe a articulação de três registros da estrutura do ser falante — *Real*, *Simbólico* e *Imaginário* — os quais se encontram entrelaçados em um nó chamado borromeano (fig. 1), cuja particularidade é que, se qualquer um dos círculos for cortado, os três se desfazem.

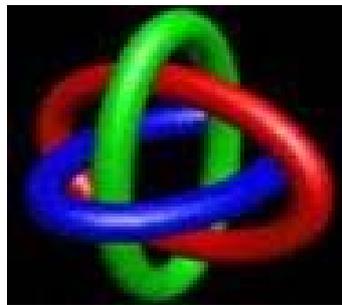


Figura 1 - Nó borromeano

Fonte: [http:// 3b.blospot.com/_TrB06CGAm5M/ROP](http://3b.blospot.com/_TrB06CGAm5M/ROP)

O *Real* é tudo aquilo que não é assimilado pelo discurso, porque resiste a todo ato de representação. É nesse sentido que o *real* se articula com o “impossível”. O furo e a falta são sempre os modos pelos quais o *real* comparece no *simbólico*, sob a forma da falta de um significante e, no *imaginário*, sob a forma de furo real. A tão desejada completude humana está ligada ao *real*, à impossibilidade, visto que somos seres incompletos e, por isso, estamos constantemente desejando.

Desse modo, para a psicanálise, *real* não é sinônimo de realidade, visto que a realidade é fundada pelo discurso. Esse discurso está presente no *Simbólico*, o qual podemos entender como sendo o universo da palavra, no qual está inscrito o

significante: é nesse universo que se instauram as relações humanas. Por fim, temos o *imaginário*, que está sempre ligado à imagem corporal, isto é, imagem e sentido se encontram estruturados pelo significante fazendo consistência e, por isso, é no campo do *imaginário* que o sentido se cristaliza.

Nesse sentido, o simbólico é aquilo que nos define enquanto seres humanos, porque nos põe diante da palavra e é também o que traz a marcação da diferença na imagem, ou seja, é através do simbólico que posso garantir minha alteridade em relação ao outro. É importante dizer que essas três estruturas são indissociáveis e giram em torno de uma falta que é o *objeto a*, termo introduzido por Lacan no *Seminário livro 16* e, considerado por ele como sua melhor contribuição à teoria psicanalítica:

[...] Esse objeto a, em certo sentido, eu o inventei, tal como se pode dizer que o discurso de Marx inventou. Que significa isso? O achado de Marx foi a mais-valia. Quanto ao objeto a, não é que ele não tenha sido abordado antes de meu próprio discurso, mas só foi de maneira francamente insuficiente, tão insuficiente quanto era a definição da mais-valia antes que o discurso de Marx a fizesse aparecer em seu rigor. (LACAN, 2008, p. 45).

Antonio Quinet afirma que Lacan dedicou a década de 60 à conceitualização do *objeto a* e que este é essencial para “a constituição do campo do gozo e a teoria dos discursos como laços sociais”.(QUINET, 2009, p. 26).

É importante dizer ainda que para a psicanálise a realidade possui a mesma estrutura da verdade: ambas são ficção. A verdade é sempre singular, pertencente a cada ser falante, ou seja, para cada ser, uma verdade. Para um melhor entendimento do *estádio do espelho*, Lacan nos coloca diante dos conceitos de *sujeito*, *grande Outro* e *pequeno outro*. Em seu *Seminário O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* afirma: “Há dois outros que se devem distinguir, pelo menos dois - um outro com A maiúsculo e um outro com a minúsculo, que é o eu. O Outro é dele que se trata na função da fala.” (LACAN, 1985, p.297).

De acordo com exposto, entendemos que o sujeito em psicanálise é sempre sujeito do inconsciente. Esse sujeito, como nos fala Lacan, é “o sujeito não em sua totalidade, mas em sua abertura”, ou seja, é o sujeito que fala, mas não sabe exatamente o que diz, daí ser este o sujeito da análise. Esse sujeito aparece e desaparece; ao se manifestar torna a desaparecer. Além disso, possui um *eu* (o qual passa a se constituir no decorrer da formação do indivíduo) que, para a psicanálise,

está no registro do consciente e em sua concepção já está incluído o caráter do duplo, ou seja, é impossível falar do duplo sem falar do eu. O momento de formação do eu, como já foi dito, está ligado à relação da pessoa e sua imagem sobre o próprio corpo. Diz Lacan:

[...]O conhecimento humano, e da mesma feita a esfera das relações da consciência, é constituído por uma certa relação a esta estrutura que chamamos de ego, em torno do qual centra-se a relação imaginária. Esta última ensinou-nos que o ego nunca é apenas o sujeito, que ele é essencialmente relação ao outro, que ele toma seu ponto de partida e de apoio no outro. É a partir deste ego que todos os objetos são olhados. (LACAN, 1985, p. 224).

O *pequeno outro* aparece nessa constituição do eu, visto que, através do meu semelhante é que defino a minha própria imagem, ou seja, esse pequeno outro com o qual me identifico garante a constituição do meu eu em uma relação imaginária. Já o *Grande Outro* é do campo do simbólico e garante a diferença entre os seres. Esse Grande Outro aparece de forma antecipada para o bebê antes mesmo de este nascer ou de suas habilidades motoras. Outro não significa o semelhante com quem o sujeito irá se identificar, mas a algo que está além da dimensão imaginária e guardará os significantes. Esse Outro permite ao indivíduo estabelecer diferenças entre aquilo que no imaginário pode ser igual (como a diferença entre os sexos, por exemplo).

Desse modo, o Outro grafado com A maiúsculo é o lugar dos significantes, da palavra. Este lugar possui como estrutura a mesma da linguagem e possui um suporte que é o significante Nome-do-Pai³. Este representa esse lugar sob a forma de Lei. O Outro (Grande Outro) se diferencia do outro (pequeno outro), visto que este deve ser entendido como o semelhante na parceria imaginária. A primeira figura a ocupar esse lugar do Outro para a criança é a figura que exerce a função materna. Sendo assim, o corpo sai desse caos inicial da fragmentação para ser um corpo que vai abrigar as experiências psíquicas.

No regime do eu o que está em jogo é uma relação de agressividade. Podemos observar isso nas brincadeiras infantis, só há lugar para um no imaginário. Enquanto não há a entrada da palavra para fazer o pacto, a relação é mortal, porque não há a

³ Lacan desenvolve em seu ensino um significante de base chamado por ele de Nome-do-Pai. Este significante representa o lugar do Outro sob a forma da Lei, fundando o desejo e a inscrição da diferença entre os sexos.

alteridade. Sendo assim, o que separa o Grande Outro do pequeno outro é a diferença conquistada através da palavra. Portanto, a saída para o impasse da relação especular é conseguida através do simbólico.

O momento no qual o estádio do espelho é concluído está ligado a uma identificação com a imagem do semelhante. Nesse sentido, Lacan afirma:

[...]É esse momento que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediatização pelo desejo do outro, constituir seus objetos numa equivalência abstrata pela concorrência de outrem, e que faz do [eu] esse aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo... (LACAN, 1998, p.101,102).

Podemos dizer que antes de ocorrer um processo de identificação com o outro, a criança se antecipa através dessa visão exterior que lhe concede uma ilusão de independência de corpo integral, já que até os seis meses só captura a imagem de seu corpo despedaçado. Além de revelar essa imagem antecipada, também mostra a alienação do eu, visto que aquele que ali aparece refletido não é ele próprio e sim um outro, daí a definição lacaniana de que o *eu é o outro*. Para sair dessa alienação, Lacan afirma que é necessário um pacto, o qual só se concretiza pela via da palavra. Sem a fala, o sujeito só existe nessa relação imaginária, isto é, alienado no outro. Somente com a fala o sujeito pode se definir enquanto sujeito do desejo. Sonia Leite, citando Lacan, afirma que “[...] ao introduzir o esquema óptico, Lacan destaca que é a constituição da imagem especular, sustentada no simbólico, aquilo que viabiliza para o sujeito a criação de uma espécie de véu, capaz de recobrir o horror do real enquanto furo radical”. (LEITE, 2009, p.182).

Esse momento é marcado, como já foi dito, por um narcisismo, no entanto, não se trata do narcisismo primário e sim secundário. O narcisismo secundário corresponde ao momento em que o sujeito se constitui enquanto sujeito no universo do Outro. Esse Outro, no entanto, aparece barrado e há a fundação do desejo do desejo do Outro. Portanto, é válido ressaltar que o estádio do espelho não deve ser confundido com o narcisismo primário. Nessa fase, há o auto-erotismo e, em um primeiro momento, ocorre um desprezo pelos objetos que não proporcionam prazer. Nadiá Paulo Ferreira, em: *Amor, ódio e ignorância*, acrescenta:

Na constituição do narcisismo primário, primeiro tempo da tríade criança, mãe e falo, constitui-se uma imagem fálica não especular do corpo que corresponde ao que Freud denominou auto-erotismo [...] O narcisismo primário, ao criar a primeira referência fálica, torna-se o suporte das identificações posteriores[...] ama-se a própria imagem fragmentada... (FERREIRA, 2005, p.37).

Além disso, a libido⁴ narcísica possui uma relação intrínseca com a alienação do eu e com a questão da agressividade, a qual surge em qualquer relação estabelecida com o outro. Assim:

A agressividade faz parte da estrutura humana e tem sua origem no estágio do espelho: o outro, meu igual, é sempre o que me suplanta, o que tem o que deveria ser meu... No eixo do imaginário, as tramas que se enredam entre o eu e o outro desembocam em rivalidades especulares, não havendo nunca a possibilidade de uma terceira solução. É sempre eu ou ele. (FERREIRA, 2009, p. 116).

Sendo assim, no narcisismo primário o que está em jogo é o princípio do prazer, ainda não há uma separação entre o eu e os objetos. A partir dessa primeira identificação narcísica, abre-se o espaço para o aparecimento do ideal do eu, o ser que a criança vê aparecer diante do espelho. O ideal do eu seria aquilo que eu admiro no outro, que eu gostaria de ser. Já o eu ideal é a imagem que faço de mim, aquilo que acredito que sou. Sendo assim, a criança se agarra à figura do pai que a segura, e vê aparecer ali não seu ideal do eu, mas seu eu ideal. Essa identificação com o *objeto a* corresponde ao narcisismo secundário e, portanto, ao estágio do espelho.

De acordo com Lacan, é através desse *objeto a* que “o sujeito se separa, deixa de estar ligado à vacilação do ser, ao sentido que constitui o essencial da alienação” (LACAN, 1964, p. 243). Nessa passagem da primeira para a segunda identificação, o que primeiramente foi experimentado como prazer se converte em gozo. É nesse instante, em que há a separação entre o corpo e o gozo, que ocorre uma perda responsável por gerar um movimento de repetição. Tal repetição é a busca do gozo que se encontra articulado com o objeto perdido denominado por Freud de *das Ding* e que vai originar a expectativa de um mais gozar:

[...] o que se repete não poderia estar de outro modo, em relação ao que se repete, senão em perda. Em perda do que quiserem, em perda de velocidade, de força — há

⁴ Freud entende a libido como a energia sexual presente em qualquer ser vivo sexuado, enquanto para Lacan, ela é instinto de vida.

algo que é perda. Freud insiste desde a origem, desde a articulação que estou resumindo aqui, nessa perda – na própria repetição há desperdício de gozo. Aí se origina no discurso freudiano, a função de objeto perdido... (LACAN, 1969, p. 44).

É bom lembrar que, Enquanto Freud considera o objeto da pulsão como perdido, Lacan o considera faltoso e estabelece uma diferenciação entre o objeto perdido da espécie humana – *das Ding* – e o objeto perdido da história de cada sujeito – *objeto a* (objeto causa do desejo). Marco Antonio Coutinho Jorge salienta que:

[...]O objeto perdido da história de cada sujeito, objeto a, pode ser re-encontrado nos sucessivos substitutos que o sujeito organiza para si em seus deslocamentos simbólicos e investimentos libidinais imaginários. Mas nesses re-encontros, por trás dos objetos privilegiados de seu desejo, o sujeito irá sempre se deparar de forma inarredável com a Coisa perdida da espécie humana; o que significa que trata-se sempre, nos reencontros com o objeto, da repetição de um encontro faltoso com o real... (JORGE, 2005, p. 142).

Com isso, podemos dizer que a formação do eu ocorre através de um movimento de identificação de um sujeito com uma imagem especular, em que há um Outro que precede e determina a configuração do eu. O ideal do eu se constitui no simbólico e o eu ideal se constitui no imaginário. Assim, o reflexo no espelho surge como um mediador na relação com o outro e a imagem assume um valor de fascínio. Dessa forma, o eu como ideal corresponde aos dois narcisismos: o primário (ideal do eu) e o secundário (eu ideal). Nadiá Paulo Ferreira diz que:

No narcisismo primário a cena é a de um ser alienado no desejo do Outro e, portanto, reduzido à instância de um olhar, que o vê como falo.[...] Na formação do eu, tempo que depende do anterior, uma imagem atribuída pelo desejo do Outro se constitui na ficção do próprio eu como ideal. É nessa imagem que o sujeito se aliena e estabelece relações de simetria com o que capta como semelhança (outro). Ingressamos no mundo das paixões, das rivalidades, do regime do ódio, da ficção do Um e do amor que aspira à unidade. A fusão do Um só pode gerar confusão. (FERREIRA, 2005, 169).

Concluimos que no ideal do eu, a identificação ocorre a partir de traços presentes no outro, ao passo que, no eu ideal, o eu se constitui, enquanto objeto, a partir da identificação com a imagem do outro. Vemos assim, que eu e outro adquirem um caráter de equivalência no transativismo imaginário, ou seja, não há limitação entre o corpo de um e o corpo do outro.

1.3 O delírio

Que diz o sujeito afinal de contas, sobretudo num certo período de seu delírio? Que há significação. Qual, ele não sabe, mas ela vem no seu primeiro plano, ela se impõe, e para ele ela é perfeitamente compreensível.

Jacques Lacan

De acordo com Freud, existe uma diferença entre a neurose e a psicose e isso nos auxiliará a entender a origem do delírio: “A neurose é o resultado de um conflito entre o eu e o id, ao passo que a psicose é o desfecho análogo de um distúrbio semelhante nas relações entre o ego e o mundo externo”. (FREUD, 1976, p.189).

No caso da neurose, o eu se recusa aceitar um impulso do isso, ou seja, o eu se defende e cria um mecanismo de recalque. Acontece que o material que foi recalcado não permanece assim para sempre e a tendência é que ele retorne em um mecanismo substitutivo: daí aparece o sintoma. Nessa luta contra o sintoma, surge o quadro de uma neurose. Além disso, não podemos esquecer as influências do supereu, o qual comparece através das exigências do mundo externo. Nesse sentido, o eu entra em conflito com o isso através de uma pressão do supereu.

Em relação à psicose, estado no qual o delírio aparece, o que há, segundo Freud, é uma luta entre o eu e o mundo externo. De acordo com Meynert⁵ o delírio seria “uma confusão alucinatória aguda que constitui talvez a forma mais extrema e notável da psicose” (FREUD: In Neurose e Psicose, 1976, p.190).

Nesse sentido, entendemos o delírio como uma forma de o eu recuar diante da realidade que lhe é imposta, e isso pode ocorrer com o auxílio do supereu. Freud afirma:

Com referência à gênese dos delírios, inúmeras análises nos ensinaram que o delírio se encontra aplicado como um remendo no lugar em que originalmente uma fenda apareceu na relação do ego com o mundo externo. Se essa pré-condição de um conflito com o mundo externo não nos é muito mais observável do que atualmente acontece, isso se deve ao fato de que, no quadro clínico da psicose, as manifestações do processo patogênico são amiúde recobertas por manifestações de uma tentativa de cura ou uma reconstrução. (FREUD, 1976, p.191).

⁵ Theodor Meynert (1833-1891), foi professor em Viena a partir de 1870. Um de seus mais famosos alunos foi Sigmund Freud que em 1883 trabalhou na clínica psiquiátrica de Meynert.

A partir dessa citação, entendemos que o delírio tem sua importância dentro da psicose, porque possibilita uma tentativa de restauração ou de uma quebra no seu quadro. No caso do psicótico, o que é expulso do simbólico reaparece no real: não há recalque. Justamente isso que é recusado pelo sujeito e que reaparece no real é visto como alucinação para Lacan. É através do delírio que o sujeito destrói e constrói seu mundo de significações.

A natureza do próprio eu aparece explicitada na psicose, a questão do *eu* é o *outro*, fica muito evidente no sentido de que aquilo que penso em relação ao outro aparece, na psicose, como o que o outro pensa em relação a mim. Por isso, dizemos que na psicose, cuja característica principal é o delírio, só há o pequeno outro e o colamento nesse outro é inevitável. Desse modo, o sujeito é dividido entre o significante que o marca e o outro. Portanto, não há limite entre o corpo de um e a imagem do corpo do outro, há sempre uma semelhança. O pequeno outro é sempre seu duplo e esse outro passa a ser ameaçador, porque é um igual. Nesse sentido, podemos dizer que o delírio, enquanto discurso do psicótico, não possui uma orientação, ao contrário da fantasia que é permeada pelo universo simbólico.

Quando nos referimos ao inconsciente, estamos falando da estrutura da linguagem, ou melhor, da relação do sujeito com o significante. A palavra ocupa um lugar fundamental na existência humana, como nos demonstra a psicanálise. Tanto a psicose quanto a neurose são efeitos dessa estrutura. O significante fundamental para a inserção ou não do sujeito na ordem simbólica, chamado O Nome-do-Pai não é incorporado na psicose e simboliza a Lei:

A questão do pai na obra de Lacan não é facilmente equacionada. É óbvio que a paternidade não se reduz para a psicanálise a uma questão biológica [...] O pai enquanto função paterna é uma construção significante. E mais, faz parte da contingência humana a necessidade dessa construção. Logo, se estamos no campo do significante, ingressamos, portanto, no regime da linguagem, o que equivale dizer que estamos no regime do simbólico. O pai, enquanto significante, é um símbolo e, justamente por isto, só pode comparecer como metáfora. O Nome-do-Pai é [...] representante do Outro como lugar da Lei... (FERREIRA, 1997, p. 50).

Dessa forma, o sujeito não tem acesso ao simbólico porque fica preso ao desejo materno, visto que este não foi barrado pelo Nome-do-Pai, daí o termo forclusão. Sendo assim, o encontro faltoso com o Outro é o que marca o sujeito e o encontro com

o Real é o que angustia o sujeito. O grande Outro aparece enquanto lugar para o significante e sua estrutura é a mesma da linguagem. No entanto, o suporte *O nome do pai*, o pai simbólico não existe. É justamente por não haver suporte que se reduz o grande Outro ao pequeno outro. É importante que façamos uma distinção entre fantasia e delírio, devido às freqüentes confusões entre ambos. Na neurose, a fantasia aparece como tentativa de contornar esse impossível. Freud em seu texto “A perda da realidade na neurose e na psicose” afirma que em ambos os casos a realidade é perdida. O que diferenciaria essas estruturas seria a maneira como tal realidade é substituída, como diz Freud: [...] o novo e imaginário mundo externo de uma psicose tenta colocar-se no lugar da realidade externa, o da neurose, pelo contrário, está apto, como o brinquedo das crianças, a ligar-se a um fragmento da realidade [...]. (FREUD, 1976, p. 234).

Na fantasia, algo é assimilado pelo sujeito, já no delírio o que se repete é a impossibilidade de assimilação de algo, justamente ligado ao Outro. Na psicose, o delírio surge para tentar preencher o que não pode ser preenchido. Por isso, na psicose, retorna de fora algo que foi excluído, que não foi simbolizado na estrutura do sujeito, justamente o que Lacan denomina de foraclusão. Segundo Lacan, a fantasia é o que sustenta o desejo. Nesse sentido, podemos dizer que o sujeito recorre à fantasia sempre que um obstáculo surge em relação à satisfação da pulsão, a qual pode ser definida como uma energia libidinal que tem como foco um objeto.

Freud afirma que substituir uma realidade desagradável por outra mais pertinente aos desejos do indivíduo “é possibilitado pela existência de um mundo de fantasia, de um domínio que ficou separado do mundo externo na época da introdução do princípio de realidade” (FREUD, 1976, p.233). E Marco Antonio Coutinho acrescenta: “A fantasia ocupa na constituição do sujeito um lugar privilegiado, um lugar de fundação mesma do sujeito. Situada na intercessão entre o real e o imaginário, polarizada tanto num quanto noutro registro, a fantasia é, por isso mesmo, simbólica por excelência”. (JORGE, 1988, p.61).

Sendo assim, podemos dizer que a fantasia ocorre mais exatamente porque algo falta para o sujeito no grande Outro, isto é, o que falta ao sujeito também falta ao Outro. Em seu texto “A perda da realidade na neurose e na psicose” Freud diz: [...] na neurose, a obediência inicial é sucedida por uma tentativa adiada de fuga. Ou ainda,

expresso de outro modo: A neurose não repudia a realidade, apenas a ignora; a psicose a repudia e tenta substituí-la. (FREUD, 1976, p. 231).

Desse modo, na fantasia o que é inominável passa a ser nomeado de *objeto a* e o real se transforma em uma realidade psíquica. Essa fantasia transforma o gozo limitado em um gozo fálico. Por isso, muitos afirmam que a fantasia desempenha uma defesa, já que ela é o suporte para o desejo a partir da falta. O delírio, por sua vez, não reduz a falta ao objeto a e a sua estrutura é composta de um Outro absoluto, sem fendas, impedindo um vínculo com esse Outro. Marco Antonio Coutinho Jorge, acredita que só pode haver vínculo se houver falta, pois se houver completude de um lado o vínculo torna-se impossível. O referido autor estabelece a diferença entre delírio e fantasia:

[...] a fantasia fundamental só entra em cena a partir da operação do recalque originário, cujo efeito primordial será o da instalação dessa fantasia fundamental como uma espécie de escudo protetor em relação ao real do gozo. Caso a fantasia não seja instaurada, ou seja, caso haja uma falha no recalque originário, como ocorre na psicose, a pulsão de morte passa a operar de forma direta e sem freio, e é como uma tentativa de substituir a falha da instauração da fantasia inconsciente que o psicótico construirá seu delírio. O delírio é, na psicose, uma tentativa de suplência da não-instauração da fantasia fundamental. (JORGE, 2005, p. 167).

O delírio ocorre em suplência a uma fantasia que falta. Para compreendermos o que é o delírio na perspectiva lacaniana vamos tecer alguns comentários acerca do material significante e da significação. De acordo com a lingüística, o significante é material da linguagem, enquanto percepção acústica; já o significado é a definição que se tem acerca dos elementos do mundo.

No delírio, o significante é corrompido por significados. Essa aderência do significante ao significado gera a certeza absoluta. Nesse sentido, “a palavra tem um peso em si mesma, é uma significação que remete, antes de tudo, à significação enquanto tal”. (LACAN, 2008, p. 44). No delírio, a palavra não remete à significação, mas a um significado, o qual não é contestável. Sendo assim, há um deslocamento da significação que seria originária para uma outra, que faz todo sentido para o delirante.

Nesse sentido, no delírio a palavra apresenta uma significação inerente a ela mesma, apesar de sabermos que a significação, nesse caso, deve sempre remeter para uma outra significação. Em outras palavras como nos afirma Freud: “as neuroses de

transferência correspondem a um conflito entre o ego e o id [...] e as psicoses, a um conflito entre o ego e o mundo externo. (FREUD, 1976, p.192).

Afinal, como distinguir a perda da realidade na neurose e na psicose? Freud esclarece:

[...] na neurose não faltam tentativas de substituir uma realidade desagradável por outra que esteja mais de acordo com os desejos do indivíduo. Isso é possibilitado pela existência de um mundo de fantasia, de um domínio que ficou separado do mundo externo real na época da introdução do princípio da realidade [...] esse domínio não é inacessível ao ego, mas só frouxamente ligado a ele. É deste mundo de fantasia que a neurose haure o material para suas novas construções de desejo [...] ao passo que o novo e imaginário mundo externo de uma psicose tenta colocar-se no lugar da realidade externa, o da neurose, pelo contrário, está apto, como o brinquedo das crianças, a ligar-se a um fragmento da realidade... (FREUD, 1976, p.233, 234).

O próprio delírio é duplo porque há uma ambiguidade que ele carrega consigo, justamente por isso, no delírio o significado não é dialetizável. A relação será sempre especular e a identificação com o outro é sempre imaginária.

Esse assunto será aprofundado no terceiro capítulo, no qual abordamos a forma como o delírio aparece em *A Confissão de Lúcio*.

2 DA RECUSA DO SEMBLANTE AO DESEJO DE MORTE: “NÃO ME PUDE VENCER MAS POSSO-ME ESMAGAR”

Sá-Carneiro não teve biografia: teve só gênio. O que disse foi o que viveu.

Fernando Pessoa

Mário de Sá- Carneiro nasceu em Lisboa em 1890. Em 1911 matricula-se na Faculdade de Direito de Coimbra, mas no ano seguinte transfere-se para a Universidade de Paris para dar continuidade ao curso de Direito, o qual não chegou a concluir. Nesse mesmo ano, publica a peça teatral *Amizade* a qual já começara a escrever em 1909, com a ajuda de Tomás Cabreira Júnior e publica também o volume de novelas *Princípio*.

Nessa época, começa a se corresponder com aquele que mais tarde viria a ser seu maior amigo: Fernando Pessoa. Em 1913, começa a escrever seus poemas e regressa a Lisboa, onde escreve a peça *Alma*, em parceria com Antônio Ponce de Leão, a quem dedica a obra que é o foco deste estudo: *A Confissão de Lúcio*, publicada em 1914. Nesse mesmo ano, publica o livro de poemas *Dispersão*.

Há certa dificuldade em definir o gênero do texto *A Confissão de Lúcio*. Alguns o definem como novela, outros como romance. Não nos propomos aqui estabelecer uma classificação de gênero. Desse modo, utilizaremos o termo narrativa para nos referirmos à obra.

Em 1915, publica o livro de contos *Céu em fogo*. Retorna a Paris e passa por uma série de crises sentimentais, envolvido por demasiada angústia que o acompanha até o fim de sua vida. Em sua correspondência com Fernando Pessoa, o poeta anuncia o desejo de suicídio que viria a se concretizar em abril de 1916 na cidade de Paris.

Para nos situarmos em relação à época que antecede a entrada de Mário de Sá-Carneiro na literatura fazemos um breve comentário sobre tal período. Por volta de 1890 aparecia em Portugal, como em toda Europa, a formação de um movimento intelectual e literário realizado para “superar” a geração realista: o simbolismo. O simbolismo seria marcado por um anti-realismo e um antimaterialismo. (AMORA, 1969, p.13). Os primeiros anos do século XX apontam para transformações culturais e Portugal, a sua maneira, foi procurando adaptar-se a esse novo momento. Em 1910,

quando se instaura a república em Portugal, formam-se grupos que decidem escrever sobre literatura, filosofia, crítica social, etc. Surge a revista *A Águia* da qual Mário de Sá-Carneiro era um colaborador.

Posteriormente, em 1914, começam a ser discutidas as ideias futuristas que influenciam alguns poetas da revista *Orpheu*, dentre eles o próprio Sá-Carneiro com o seu poema marco do futurismo *Manucure*: o qual fala das “mercadorias”, “açós” e “pregos”: — Ó beleza futurista das mercadorias!/ — Madeira dos caixotes/ Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!/ E os pregos, as cordas, os aros... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.137). Dessa maneira, nesse início de século, o poeta participa da criação de um novo movimento literário — o Modernismo Português — o qual tem sua consolidação em 1915, com a publicação da revista *Orpheu* que tem como principais integrantes: Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada-Negreiros, entre outros. O movimento modernista português surge, então, em torno de *Orpheu* da qual saíram somente três exemplares.

Sendo assim, o modernismo português se impregnou das vanguardas literárias que surgiram naquele período, como o futurismo e o cubismo:

[...] as manifestações modernistas ou futuristas do grupo da revista *Orpheu* (Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Santa-Rita-Pintor, Côrte Rodrigues) denunciaram francamente, e com inevitável escândalo, a formação de uma consciência intelectual e artística corajosamente revolucionária e sem dúvida a mais atual em face dos novos rumos da mentalidade e da arte europeia de vanguarda. (AMORA, 1969, p.14).

É importante dizer que o modernismo em Portugal não promoveu uma ruptura com o passado, visto que a poesia de *Orpheu* se mostra marcada por traços decadentistas e simbolistas. Mário de Sá-Carneiro vivenciou o chamado fim de século o qual foi marcado pelo decadentismo-simbolismo que muitos acreditam ter reflexo em sua obra. Esse período marcado pela descrença é assim definido por Eduardo Lourenço:

[...] *fin de siècle* não era uma simples e óbvia constatação cronológica, como todos os séculos anteriores a podiam ter feito, sem que tal idéia tivesse sido imaginada. *Fin de siècle* se não significava fim do mundo, exprimia para uma parte significativa da “inteligentzia” europeia de então_ e da que a repercutia noutros continentes _ um sentimento de cansaço, de frustração, de decadência, e, sobretudo, de desilusão. (LOURENÇO, 1992, p.32).

Esse sentimento aparece muitas vezes na obra de Sá-Carneiro. Desse modo, a angústia, a melancolia, o desejo de morte saltam aos olhos do leitor. O decadentismo muitas vezes associado ao simbolismo apresenta o gosto pelas sensações, a literatura parece querer “criar o tudo a partir do nada [...]” (LOURENÇO, 1992, p. 40). É essa mistura de correntes literárias que verificamos na obra de Sá-Carneiro que parece misturar várias correntes, como o simbolismo, o decadentismo, o surrealismo, etc.

A conhecida geração de Orpheu parece querer demonstrar a crise que invade o homem, principalmente, após a Primeira Grande Guerra, em que o burguês aparece como símbolo de uma sociedade marcada pela crise e pela estagnação. Os presencistas, como ficariam conhecidos, devido à revista *Presença*, tem como referência Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: “A partir daí o modernismo português, a sua primeira vanguarda, começa a desdobrar-se em outras tendências de modernidade, como a geração da revista *Presença*...” (TELES, 1983, p. 221). Nesse sentido, Walter Benjamin afirma:

É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heróica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heróica. É a conquista da modernidade no campo das paixões. (BENJAMIN, 1975, p.13).

É nesse contexto histórico que Sá-Carneiro escreve sua obra, marcada por fortes traços de melancolia e de angústia. Embora a teoria da literatura faça restrições quanto ao fato de, por vezes, haver mistura de escritor com eu-lírico ou narrador, “no caso do poeta de *Dispersão*, a separação vida-obra é, de fato, absolutamente irrealizável”. (BUENO, 1995, p.19). Esse pensamento é corroborado por Freud, ao afirmar que:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra nos revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. (FREUD, 1976, p. 156).

Em *Escritores criativos e devaneios*, Freud salienta que a essência imaginativa do artista se constrói na infância. De acordo com ele, o escritor assim como a criança constrói fantasias em que investe energia sexual, isto é, libido. O artista consegue, por meio da sublimação, expor as suas fantasias, através da palavra escrita. Sendo assim:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção [...] Não devemos supor que os produtos dessa atividade imaginativa -as diversas fantasias, castelos no ar e devaneios - sejam estereotipados ou inalteráveis. Ao contrário, adaptam-se às impressões mutáveis que o sujeito tem da vida, alterando-se a cada mudança de situação [...] (FREUD, 1976, p.150).

Nossa proposta não é fazer um estudo biográfico do autor, entretanto, a vida de Mário de Sá-Carneiro está de tal forma mesclada com a sua obra que se torna impossível falar de uma sem mencionar a outra.

O autor que, segundo Fernando Pessoa, não teve “nem alegria nem felicidade na vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação”, se destacou enquanto poeta e foi também um grande ficcionista. Fazemos um breve percurso sobre alguns de seus poemas, mostrando a angústia do poeta perante e a sua recusa perante a própria imagem.

2.1 Alguma poesia

Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projeto:
Se me olho a um espelho, erro
Não me acho no que projeto

Mário de Sá-Carneiro

Mário de Sá-Carneiro ficou conhecido basicamente pela sua poesia, a qual parece estar permeada do decadentismo finissecular. Em seu livro *Dispersão*, no poema homônimo, encontramos as seguintes estrofes:

[...]

Ternura feita saudade,
Eu beijo as minhas mãos brancas...
Sou amor e piedade
Em face dessas mãos brancas...

Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas pra se dar...
Ninguém mais quis apertar...
Tristes mãos longas e lindas...

Eu tenho pena de mim,
 Pobre menino ideal...
 Que me faltou afinal?
 Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.63).

A voz que fala no poema parece estar em conflito, as mãos “brancas” e “tristes” não puderam entrelaçar-se com outras. Quase todos os poemas do autor trazem essa temática. Ainda em *Dispersão*, no poema *Escavação*, o título nos remete para uma busca intensa do próprio eu e, logo na primeira estrofe, percebemos tal busca.

Numa ânsia de ter alguma cousa,
 Divago por mim mesmo a procurar,
 Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
 E a minha alma perdida não repousa.

[...]

Mas a vitória fulva esvai-se logo...
 E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...
 — Onde existo que não existo em mim? ...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.57).

Essa constante busca do próprio eu e a não definição de si, colocada em um dos seus mais conhecidos versos “Eu não sou eu nem sou o outro/ sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro”, parece ser a luta dessa voz que fala nos poemas. “Masculino ou feminino? Nem um, nem outro: é o sexo, que a gente só pode chamar de terceiro [...] o sexo do falante é único, é terceiro, o sexo do falante é falo, não há outro”. (JORGE, 1997, p.190). Não ter uma definição sobre si mesmo é o que ocasiona a angústia. Em *Últimos poemas*, no soneto *O Fantasma* o sujeito se mostra, novamente, perdido em meio ao mundo, no qual se considera um “Emigrado”, isto é, aquele que está sempre fora, nunca encontrando um lugar para si. O verso “morreram-me meninos nos sentidos” pode evocar tanto a morte daquilo que havia sido na infância quanto o fato de nunca ter se sentido ocupando a posição de um pai, sempre desejando a proteção e nunca ocupando o lugar do pai protetor.

O que farei da vida — o Emigrado
 Astral após que fantasiada guerra —
 Quando este Oiro por fim cair por terra,
 Que ainda é oiro, embora esverinhado?

(De que Revolta ou que país fadado?...).

Pobre lisonja, a gaze que me encerra...
 — Imaginária e pertinaz, desferra
 Que força mágica o meu pasmo aguado?...

A escada é suspeita e é perigosa:
 Alastra-se uma nódoa duvidosa
 Pela alcativa — os corrimãos partidos...

— Taparam com rodilhas o meu norte,
 — As formigas cobriram minha Sorte,
 — Morreram-me meninos nos sentidos...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.128).

No poema *Feminina*, o sujeito tem o desejo de sair da posição masculina, isto é, aquele que deseja passa a ocupar a posição de objeto causa de desejo, daí advém o desejo de ser mulher e a recusa de uma identidade sexual, como lemos nos seguintes versos:

Eu queria ser mulher pra me poder estender
 Ao lado dos meus amigos, nas *banquettes* dos cafés.
 Eu queria ser mulher para poder estender
 Pó- de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.

[...]

Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,
 Eu queria ser mulher para me poder recusar...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.148).

Lacan, ao abordar a diferença de gênero, afirma em seu seminário livro 18: *De um discurso que não fosse semblante*:

O importante é isto: a identidade de gênero não é outra coisa senão o que acabo de expressar com estes termos, “homem” e “mulher”. É claro que a questão do que surge precocemente só se coloca a partir de que, na idade adulta, é próprio do destino dos seres falantes distribuírem-se entre homens e mulheres. Para compreender a ênfase depositada nessas coisas, nesse caso, é preciso darmos conta de que o que define o homem é sua relação com a mulher e vice-versa. (LACAN, p.30, 2009).

Nesse momento nos é explicitada a recusa do semblante, o querer-se recusar, o não se aceitar é exposto nos versos. Assim como em *Abrigo*, poema dedicado a Paris, no livro *Indícios de ouro*, nos deparamos novamente com a dimensão da recusa do semblante. O desejo de ser mulher aparece no último verso, ou seja, o desejo de ocupar o lugar daquele que desperta o desejo o já mencionado: objeto causa de desejo.

[...].

Minha cidade-figura
 Minha cidade com rosto...
 — Ai, meu acerado gosto,
 Minha fruta mal madura...

Mancenilha e bem-me-quer,
 Paris — meu lobo e amigo...
 — Quisera dormir contigo,
 Ser todo a tua mulher!...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.108).

Ainda sobre a questão do semblante, Lacan afirma:

Para o menino, na idade adulta, trata-se de parecer-homem. É isso que constitui a relação com a outra parte. É à luz disso, que constitui uma relação fundamental, que cabe interrogar tudo o que, no comportamento infantil, pode ser interpretado para esse parecer-homem. Desse parecer-homem, um dos correlatos essenciais é dar sinal à menina de que se o é. (LACAN, p.31, 2009).

A voz que fala quer ocupar novamente a posição feminina, aquela que é suporte do que existe de semblante na relação homem e mulher. O mais importante é perceber que situar a diferença sexual não se estabelece por uma diferença anatômica, mas pela enunciação do desejo. Para Lacan,

A identificação sexual não consiste em alguém se acreditar homem ou mulher, mas em levar em conta que existem mulheres, para o menino, e existem homens para a menina. E o importante nem é tanto o que eles experimentam, o que é uma situação real, permitam-me dizer. É que, para os homens a menina é o falo, e é isso que os castra. Para as mulheres, o menino é a mesma coisa, o falo, e é ele também o que as castra, porque elas só adquirem um pênis, e isso é falho. No começo, nem o menino nem a menina correm riscos, a não ser pelos dramas que desencadeiam; por um momento eles são o falo.

É esse o real, o real do gozo sexual enquanto destacado como tal: é o falo. Em outras palavras, o Nome-do-Pai. (LACAN, 2006, p.33).

Em *Aquele Outro*, texto publicado no livro *Últimos poemas*, que parece reunir uma coleção de adjetivos de autodesprezo, lemos:

O dúbio mascarado — o mentiroso
 Afinal, que passou na vida incógnito.
 O Rei-lua postiço, o falso atônito_
 Bem no fundo, o cobarde rigoroso.

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.
 Sua alma de neve, asco dum vômito_
 Seu ânimo, cantado como indômito,
 Um laçao invertido e presunçoso.

O sem nervos nem Ânasia — o papa-açorda,
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal.

O raimoso, o corrido, o desleal,
O balofo arrotando Império Astral:
O mago sem condão — O Esfinge gorda...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.130).

O significante “esfinge” evoca mistério. Se recorremos ao mito de Édipo, sabemos que a esfinge é aquela que propõe o enigma “decifra-me ou te devoro”. O corpo que demanda decifração é um corpo que padece na tentativa de domesticar seus desejos. O corpo que sofre é também o sujeito que sofre por não poder falar, daí a presença da enigmática esfinge. A voz que fala no poema se enxerga como um enigma indecifrável, já que o “esfinge gorda” não era feliz nem mesmo na “terra ideal” porque a angústia o acompanhou enquanto viveu.

No poema *Apoteose*, percebemos a tristeza de um sujeito marcado pela insatisfação, um sujeito cindido, um sujeito que é “metade”.

Mastros quebrados num mar de Ouro
Dormindo fogo, incerto, longemente...
Tudo se me igualou num sonho rente,
E em metade de mim hoje só moro

São tristezas de bronze as que inda choro-
Pilastras mortas, mármore de Poente...
Lajearam-se — me as ânsias brancamente
Por claustros falsos onde nunca oro...
(SÁ CARNEIRO, 1995, p.84).

A inconstância desse sujeito, um sujeito que parece sempre perdido, sempre fruto de uma perda que nunca poderá ser simbolizada em seu estado melancólico. Freud estabelece uma distinção entre luto e melancolia nos dizendo que o luto “ de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, como o país, a liberdade, ou o ideal de alguém” (FREUD, 1974, p.275), mas não deve ser considerado patológico porque possui um tempo definido. Em contrapartida, na melancolia:

Os traços mentais distintivos[...] são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, [...] a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-avilhecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1974, p.276).

No poema, *Crise lamentável*, presente na sua obra *Últimos poemas*, lemos nas seguintes estrofes:

Gostava tanto de mexer na vida,
De ser quem eu sou— mas de poder tocar-lhe...
E não há forma: cada vez perdida
Mais a destreza de saber pegar-lhe...

[...].

Que tudo em mim é fantasia alada,
Um crime ou bem que nunca se comete:
E sempre o Ouro em chumbo se derrete
Por meu Azar ou minha zoina suada...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.127).

Nas estrofes acima, percebemos um eu-lírico que nunca se encontra com a vida, um ser descontente consigo mesmo. Na melancolia, o eu parece tornar-se vazio, oco, a dor, portanto, é inevitável. Em *Campainhada*, lemos os versos: “As duas ou três vezes que me abriram/ A porta do salão onde está gente, / Eu entrei, triste de mim, contente—/ E à entrada sempre me sorriram...” (SÁ-CARNEIRO, p. 118). Esse ser “triste de si” que se esconde atrás de uma aparente felicidade, é o mesmo eu-lírico que aparece em todos os outros poemas.

Em *Caranguejola*, essa aproximação entre a voz que fala no poema e o próprio autor aparece no terceiro verso: “Deixa-te de ilusões, Mário”. Aqui, novamente, percebemos a presença desse ser aprisionado em si mesmo:

[...]
De que me vale sair, se me constipo logo?
E quem posso eu esperar, com a minha delicadeza?...
Deixa-te de ilusões, Mário! Bom *édredon*, bom fogo —
E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.125).

Voltando ao poema *Dispersão*, lemos duas estrofes que transmitem a ideia de uma relação conflituosa com a morte:

[...]
E sinto que a minha morte —
Minha dispersão total —
Existe lá longe, ao norte,
Numa grande capital

Vejo o meu último dia
 Pintado em rolos de fumo,
 E todo azul-de-agonia
 Em sombra e além me sumo.
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 62).

Em todos os poemas acima, o sujeito aparece angustiado. A angústia surge diante do objeto perdido, o *objeto a*, o qual existe em função da impossibilidade de um objeto sexual satisfazer completamente o sujeito. Nesse sentido, para a psicanálise, o objeto é sempre faltoso: “[...] a angústia marca a dependência de qualquer constituição do sujeito em relação ao *A*, o desejo do sujeito acha-se apenso a essa relação por intermédio da constituição anterior do *a*”. (LACAN, 2005, p.304).

Na angústia, ocorre o retorno de uma espécie de desamparo e o sujeito parece experimentar o desmoronamento de sua imagem corporal. Isso proporciona uma sensação de desprazer e sofrimento. Diz Lacan: “o desejo é o remédio para a angústia” (LACAN, 2005, p.191). Esse sujeito dos poemas parece despersonalizar-se e não se posiciona diante de seu desejo.

Não poderíamos terminar esse capítulo sem os versos finais do poema *O Pajem* presente no livro *Indícios de Ouro* que sintetiza a melancolia do poeta português:

Sozinho de brancura, eu vago — Asa
 De rendas que entre cardos só flutua...
 — Triste de Mim, que vim de Alma pra rua,
 E nunca a poderei deixar em casa...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 117).

2.1.1 Algumas correspondências

As cartas trocadas entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa revelam não só a amizade entre os dois escritores, mas o mundo inquietante de Sá-Carneiro. As correspondências foram feitas entre 1912 e 1916 e formam um documento importante para a literatura portuguesa, por revelarem a trajetória do poeta. O primeiro, estando na cidade de Paris, relata a sua experimentação das artes, enquanto o segundo escreve de um Portugal ainda arcaico, agrário, marcado pelo atraso. Apesar de quase todas as cartas de Fernando Pessoa terem se perdido, as de Sá-Carneiro nos revelam um

homem dilacerado pela angústia, a dor e o desespero. “Mário de Sá-Carneiro [...] passou a vida a se torturar com a morte”. (FERREIRA, 2005, p. 41).

A seguir, veremos trechos de algumas dessas cartas que apontam para o estado de profundo desencanto do poeta pela vida as quais nos revelam o desejo de morte presente nesse “emocionante romance epistolar”. (BUENO, 1995, p.22).

[...] Não tenho de forma alguma passado feliz nessa terra ideal. Tenho mesmo vivido ultimamente alguns dos dias piores da minha vida. Por quê? Indagará você. Por coisa alguma — é a minha resposta. Ou antes por mil pequeninas coisas que somam um total horrível e desolador.[...] E eu cada vez mais me convenço de que não saberei resistir ao temporal desfeito — à Vida, em suma, onde nunca terei um lugar.[...]
 [...] Em suma não creio em mim, nem no meu curso, nem no meu futuro.
 [...] Depois, no meio da minha angústia, pequeninas coisas se precipitam a exacerbá-la: A saudade de todas as coisas que vivi, as pessoas desaparecidas que estimei e foram carinhosas para mim. Mas não é isto só: sofro pelos golpes que tenho certeza hei-de vir a sofrer, como por exemplo a morte fatal e próxima de algumas pessoas que estimo profundamente e são idosas. E sofro ainda também, meu querido, amigo, por coisas mais estranhas e requintadas — *pelas coisas que não foram*. De forma que numa tortura constante tenho vivido estes últimos dias e cheguei mesmo a chorar uma noite — o que há tanto, desde os 15 anos, não me acontecia. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 36, 37).

Nessa carta, datada de 16 de novembro de 1912, uma das primeiras enviadas, fica nítida a angústia do escritor. A morte imaginada pelo sujeito ocorre quando este assume a posição de quem não tem mais o que desejar, é o que Lacan denomina de “segunda morte”.

Já em 31 de março de 1916, o poeta dominado pela angústia, volta a escrever ao amigo, anunciando-lhe o seu desejo de morte, diante dessa dor causada por sua existência.

Meu querido Amigo,
 A menos dum 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.
 [...] Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias — ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade — numa situação para a qual, a meus olhos, não há uma outra saída[...]
 [...] Se não conseguir arranjar amanhã a estricnina em dose suficiente deito-me para debaixo do “metro”... Não se zangue comigo. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.373).

No dia 17 de abril do mesmo ano, outra carta marcada pelo sofrimento e a melancolia não deixa dúvida quanto ao fato de o poeta não se reconhecer, como sujeito desejante. Sendo assim, não acreditava que houvesse para ele “lugar neste mundo” e por isso sua situação “é insustentável”.

[...] Não tenho nervos para lhe escrever, bem entendido. A minha doença moral é terrível — diversa e novamente complicada a cada instante. O dinheiro não é tudo. Hoje, por exemplo, tenho dinheiro. Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens — eu próprio, minha personagem[...] Porque a minha situação encarada de qualquer forma — é insustentável[...] (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.379).

Quando aborda o luto e a melancolia, Freud faz ainda uma outra ressalva. Tanto para o melancólico quanto para o enlutado há uma escolha de objeto em um primeiro momento, o sujeito necessita estar amorosamente ligado a alguém. Posteriormente, há uma decepção, uma perda radical desse objeto. A diferença ocorre no investimento em relação ao objeto. No luto o investimento libidinal retirado do objeto perdido passa a ser reinvestido em um outro objeto. No caso da melancolia, há uma identificação com esse objeto perdido através de uma escolha narcísica. Sendo assim, o melancólico ao perder o objeto dirige para si mesmo, através de uma identificação imaginária, toda a decepção e acaba por não reinvestir em nenhum outro objeto. Sentindo-se banido, rejeitado, desprotegido o poeta parece encontrar na morte o alívio para a sua dor. É através dessa dor que percebemos o sujeito melancólico. Como afirma Antonio Quinet :

[...] aquilo que na vida não quer sarar, é o que na vida só quer morrer, silenciar, calar, lugar fora do simbólico, para além do princípio do prazer, onde só há o gozo impossível de ser suportado — lugar da dor de existir sobre a qual nos fala o melancólico. [...] A morte é o tema freqüente da tristeza e da melancolia . — o submundo das trevas, do apagamento do desejo. (QUINET, 2006, 175).

No conto, *Página dum suicida*, presente no livro *Princípio*, o protagonista nos diz:

Afinal sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria inventado o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora...agora, que me resta?... [...] Para o pólo sul partiu a há pouco o Dr, Charcot⁶... Não há dúvida, não: *a única coisa interessante que existe atualmente na vida, é... a morte!* (grifo do autor). Pois bem, serei o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida... (Sá-Carneiro, 1995, p.262).

⁶ Jean-Martin Charcot (1825 – 1893), cientista francês nascido em Paris, alcançou fama no terreno da psiquiatria na França, na segunda metade do século XIX. Atraiu discípulos de todas as partes do mundo. Um deles, foi Sigmund Freud, em 1885. Foi o emprego da hipnose feito por Charcot, na tentativa de descobrir a origem orgânica da histeria que estimulou o interesse de Freud pela origem psicológica das neuroses.

Será que em uma outra época tudo seria diferente? Não é o que parece. O desejo seria o mesmo, o sofrimento também, porque eram inerentes ao poeta, faziam parte de sua singularidade. Posteriormente, ocorre o suicídio, em 26 de abril de 1916. Embora com a morte prematura, Sá-Carneiro deixou-nos uma obra vasta e repleta de angústia, na qual a arte parece ser o único refúgio diante da aparente normalidade da burguesia. Antonio Quinet diz:

[...] o melancólico não tem auto-estima, a tal ponto que o sujeito não tem vergonha de dizer os maiores impropérios sobre si mesmo.[...] Como esse eu que tem auto-estima tão diminuída atentaria contra a própria vida? Eis outro problema. Como Freud o resolve? “A análise da melancolia nos ensina que o eu não pode se matar a não ser quando ele pode, por um retorno de investimento de objeto, tratar a si mesmo como um objeto, quando ele consegue dirigir contra si mesmo a hostilidade que visa a um objeto e que representa a reação originária do eu contra os objetos do mundo exterior”. Freud promove um deslocamento aqui. Não é mais pelo narcisismo, e sim pela própria teoria pulsional e a identificação do sujeito com o objeto que ele passa a explicar o suicídio na melancolia. (QUINET, 2006, p. 206, 207).

Como vimos, o desejo de morte parece estar vinculado à angústia e à recusa de si. O eu lírico dos poemas e a voz que fala nas cartas nos revelam esse sujeito que viveu morrendo, ou seja, marcado por um desejo de morte.

3.1 A Confissão de Lúcio: “controlando a minha maluquez misturada com minha lucidez”

Tudo aquilo era quimera! Volvido tempo, porém, à força de as querer descer, de tanto meditar nestas estranhezas, como que enfim me adaptei a elas.

Sá-Carneiro

Publicada em 1914, *A Confissão de Lúcio* é uma narrativa repleta de enigmas e permeada por um universo de mistério mantido pela ambigüidade presente no texto. (Optaremos por nos referir à narrativa através da abreviação *CL*, a fim de evitarmos a repetição constante do título). Escrita em primeira pessoa, o narrador, um português provinciano, vai para Paris no ano de 1895, a fim de estudar Direito. O personagem principal se depara com a riqueza cultural da cidade e, nesse momento, se destaca a figura do escultor Gervásio Vila-Nova.

Segundo o narrador, Gervásio envolvia todos com sua inteligência e elegância e com seu corpo de esfinge “(CL, p.353). Gervásio apresenta a Lúcio uma mulher belíssima — a americana — por quem vai expressar uma grande admiração. Através dela fica sabendo da chegada do conceituado poeta Ricardo de Loureiro à cidade de Paris. Lúcio, logo sente uma viva simpatia por Ricardo e ambos se tornam grandes amigos. O próprio narrador afirma que as conversas com Ricardo “foram logo, desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais” (CL.p. 366).

Ricardo vai para Lisboa e, nesse intervalo, Lúcio recebe a notícia de que o amigo se casara. Ao retornar, Lúcio conhece a esposa do amigo – Marta – “era uma linda mulher loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, fugitiva”. (CL. p.379). Os três tornam-se amigos e há, freqüentemente, reuniões de artistas na casa de Ricardo.

Desses amigos, destaca-se a figura de um conde russo, Sérgio Warginsky, com o qual Lúcio trava uma relação conflituosa. Por algumas vezes, Lúcio afirma ficar a sós com Marta nos momentos em que seu amigo estava debruçado na sua produção literária. Lúcio acaba se tornando amante de Marta. Posteriormente, começa a desconfiar de que ela possuía outros amantes.

Curiosamente, os gestos e atitudes de Marta misturam-se aos de Ricardo de Loureiro. Finalmente, Lúcio ao tentar resolver o mistério que permeava a sua vida, vai até a casa de Ricardo. O amigo sobe até seu quarto onde estava Marta e mune-se de

um revólver. Escuta-se um tiro, quem cai morto é Ricardo. Marta – a misteriosa – “evolara-se em silêncio como se extingue uma chama...” (CL. p.412). Assim, Lúcio é acusado de um crime que alega não ter cometido.

Trata-se antes de tudo de uma história de amor marcada por traições e crimes que envolvem um triângulo formado por dois homens e uma mulher. Apesar de algumas referências a Lisboa, a história se passa na cidade de Paris, em um ambiente que proporciona aos personagens um envolvimento exacerbado com as artes. O personagem que dá título ao livro, Lúcio, dez anos após a morte de Ricardo de Loureiro, reconstrói uma história, através da escrita, na tentativa de provar sua inocência:

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. (CL. p.352).

O próprio nome – Lúcio⁷ – oriundo do latim, nos remete para algo que implica luz, clareza, lucidez⁸. “Em casos como os que tento explicar, a luz só pode nascer de uma grande soma de fatos.” (CL. p. 352). Entretanto, o personagem assume durante toda a narrativa uma atitude ambígua manifestando, por vezes, um comportamento que mantém o leitor hesitante nessa ambiguidade, conforme nos alerta o narrador: “Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida.” (CL. p. 352).

Antes do primeiro capítulo, há uma espécie de prólogo no qual o narrador, rememorando os fatos ocorridos, diz: “sob a minha palavra de honra, afirmo que só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil”. (CL. p. 352). O inverossímil pode ser lido também como o estranho, aquilo que nos é incomum. Vejamos o seguinte trecho que inicia a narrativa:

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.[...] O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro é nulo.(CL. p.351).

⁷ Lúcio – oriundo do latim Lux (luz).

⁸ Lucidez – qualidade ou estado de lúcido. Lúcido – que luz; resplandecente, brilhante, luzente, claro conciso, preciso, transparente. (FERREIRA, 1986, p. 1050, 1051).

No trecho acima, o personagem afirma encontrar-se morto “para a vida e para os sonhos”. A partir da frase dita por Lúcio, podemos inferir que não havia espaço para o desejo após o acontecimento que marcou sua vida. Nesse, sentido, o personagem que dá título ao livro se revela triste diante da morte do amigo, Ricardo de Loureiro.

Logo no início da narrativa, nos é apresentado Gervásio Vila-Nova aquele que, segundo Lúcio, era um artista genial. Em a *Confissão de Lúcio*, o estranho aparece através do fenômeno do duplo oriundo da relação triádica entre Lúcio, Ricardo de Loureiro e Marta e é essa relação que será o foco de nosso estudo.

O meio artístico é citado com seus pintores, artistas e literatos. É Gervásio-Vila Nova quem apresenta a Lúcio a americana, aquela que abre as portas de sua casa para uma festa que foi chamada por Ricardo de “A Orgia do Fogo”:

— Sabe, meu caro Lúcio, apresentaram-me ontem uma americana muito interessante. Calcule, é uma mulher riquíssima que vive num palácio que propositadamente fez construir no local onde existiam dois grandes prédios que ela mandou deitar abaixo— isto, imagine você, em plena avenida do Bosque de Bolonha! Uma mulher linda. Nem calcula [...] Quero que você a conheça. Vai ver. Interessantíssima! (CL. p.354).

A chamada orgia do fogo proporciona o encontro que sela a amizade dos dois personagens principais: Lúcio e Ricardo. É o próprio Lúcio que diz: “Ah! sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado...” (CL. p.365).

Nesse momento, o próprio narrador fala que a festa na casa da americana que havia proporcionado o encontro dos personagens marcou o princípio de sua vida. A identificação entre os personagens aparece de maneira nítida nesta fala de Lúcio:

As minhas conversas com Ricardo — pormenor interessante- foram logo, desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais. Pela primeira vez eu encontrara alguém que sabia descer aos recantos ignorados do meu espírito — os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim. E com ele o mesmo acontecera — havia de mo contar mais tarde. Não éramos felizes — oh! não... As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, de incompreensões, de agonias de sombra...Subíramos mais alto, pairávamos sobre a vida. Podíamos-nos embriagar de orgulho, se quiséssemos — mas sofríamos tanto...tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras. (CL. p.366).

Tal identificação será fundamental para a escolha do objeto amado e garante os laços afetivos construídos a partir desse instante que marca a vida de Lúcio.

Em outro momento, Ricardo ao fazer confidências a Lúcio diz: Colette Soler nos fala sobre essa identificação que dá origem ao amor:

Lacan volta ao amor [...] primeiro para lembrar que ele se dirige principalmente à imagem especular, reconhecida desde longa data em seu estádio do espelho, e depois para acrescentar, no fim, que ele vem do inconsciente, encontrando sua mola no enigma percebido do sujeito, que, por falar, faz-se sujeito do inconsciente [...] A imagem é engravidada na condição de substituta do Outro inacessível. (SOLER, 2006, p.141).

A Identificação entre as personagens foi, aos poucos, se transformando em “sofrimento moral”. Por quê? A identificação com um igual o leva à dor. Deixemos que Ricardo nos revele esse sentimento:

— O meu sofrimento moral , ainda que sem razões, tem aumentado tanto, tanto, estes últimos dias, que eu hoje sinto a minha alma fisicamente. Ah! é horrível! A minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra. As dores morais transformaram-se-me em verdadeiras dores físicas, em dores horríveis, que eu sinto materialmente— não no meu corpo, mas no meu espírito. (CL. p. 369, 370).

A respeito desse sofrimento moral, causado pela identificação sexual, Michel Foucault nos afirma, em *História da sexualidade*:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca.[...] No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá esse status e deverá pagar as sanções. (FOUCAULT, 2007, p. 9, 10).

Como já foi dito no primeiro capítulo, o desejo é oriundo de uma falta radical indestrutível (castração). É o real que aparece ligado à incompletude enquanto que o imaginário, relacionado à imagem do próprio corpo e a constituição do eu será de extrema importância para o entendimento do estranho e de seu desdobramento: o duplo. No decorrer do texto de Mário de Sá-Carneiro, por diversas vezes, aparecem

trechos nos quais Lúcio e Ricardo trocam confidências falando de seus sentimentos, de modo que a relação entre ambos vai se aprofundando cada vez mais.

Dessa forma, o amor surge na narrativa e comparece, como sempre, sendo a promessa de plenitude, sempre articulado ao desejo. Amar implica falarmos em dois lugares: o do sujeito (amante) e o de objeto (amado). O amante é aquele que tem a sensação de que algo lhe falta, mesmo não sabendo o que é esse “algo”. O amado é aquele que tem o que falta ao amante, mesmo que não saiba o que tem, sabe que é alguma coisa que o torna especial e que lhe faz ocupar a posição de amado. Nadiá Paulo Ferreira afirma em *A Teoria do Amor*:

O paradoxo do amor reside no fato de que o que falta ao amante é precisamente o que o amado também não tem. O que falta? O objeto de desejo [...]. Dizer que não há objeto do desejo não significa que não haja uma infinidade de objetos que causam desejo. Mas nenhum desses objetos é Aquele, que se existisse — ah! , se ele existisse... — conduziria à felicidade. Então nada, absolutamente nada faltaria. (FERREIRA, 2004 p. 10,11).

Há um momento da narrativa em que aparece, de maneira mais explícita, a exposição do desejo de Ricardo.

Não pode imaginar, Lúcio, como a sua intimidade me encanta, como eu bendigo a hora em que nos encontramos [...]. 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[...]. É isto só: — disse — *não posso ser amigo de ninguém...*(grifo do autor). Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afetos — á lhe contei- apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! [...] Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo* [...] (grifo do autor). Ah! A minha dor é enorme... (CL. p. 376).

Esse trecho nos remete ao poema *Como eu não possuo*, presente no livro “Dispersão” publicado no mesmo ano que *A Confissão de Lúcio*. Vejamos a estrofe:

Não sou amigo de ninguém. Pra o ser
— Forçoso me era antes possuir
Quem eu estimasse— ou homem ou mulher,
E eu não logro nunca possuir!...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.67).

Nesse sentido, cabe dizer que amar põe em cena também o desejo, este relacionado à falta e não ao sexo. O desejo faz parte da estrutura subjetiva do ser humano, marcando a falta. Em função disso, foi criado o amor para suprir essa falta. Ainda em *A Teoria do Amor*, Nadiá Paulo Ferreira nos diz:

[...] amor e desejo sexual são diferentes, o que não significa que sejam excludentes. Nada impede que um objeto seja amado e cobiçado sexualmente. Quando se ama, o que está em jogo é a suposição de um ser — riqueza interior — no outro. Quando se deseja sexualmente, o que entra em cena é o outro capturado como objeto. (FERREIRA, 2004, p.11,12).

Quando entramos no universo da linguagem estamos destinados a nos deparar com indagações sobre a vida, a morte, a diferença sexual. Indagações essas que só nos darão respostas incompletas:

O inconsciente é um saber que vem tentar preencher a falha instintual, mas não a preenche completamente: em termos freudianos, resta sempre a não-inscrição da diferença sexual, o que Lacan traduziu como a falta de significante do Outro sexo. (JORGE, 2002, p.67).

O texto parece apontar para a questão do homossexualismo. Em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud utiliza o termo “inversão” para falar sobre aqueles que possuem como objeto sexual seres do mesmo sexo. Assim sendo, afirma: “[...] um homem invertido age como uma mulher no que diz respeito a sua submissão aos encantos procedentes dos atributos masculinos, tanto físicos quanto mentais: ele sente que é uma mulher à procura de um homem”. (FREUD, 1972, p.145).

Ainda em relação à questão da sexualidade, Freud afirma no texto *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*, que podemos ter como se mostram nas expressões populares “[...] umas mentes femininas, fadadas assim a amar um homem, mas infelizmente ligada a um corpo masculino; uma mente masculina, irresistivelmente atraída pelas mulheres, mas ai dela, aprisionada a um corpo feminino”. (FREUD, 1976, p.210). Antes da fala de Ricardo, Lúcio diz “quanto à vida sexual de meu amigo, ignorava-a por completo” (CL. p.28). Ricardo prossegue dizendo:

“Ah!,a minha dor é enorme: Todos podem ter amizades que são o amparo de uma vida, a “razão” de uma existência inteira — amizades que nos dedicam; amizades que,

sinceramente, nós retribuimos. Enquanto que eu por mais que me esforce nunca poderei retribuir nenhum afeto[...]

“Em certos momentos chego a ter nojo de mim. Escute. Isto é horrível! Em face de todas as pessoas que eu sei que deveria estimar (em face de todas as pessoas por quem adivinho ternuras) assalta-me sempre um desejo violento de as morder na boca! Quantas vezes não retraí uma ânsia de beijar os lábios de minha mãe... (CL. p.376,377).

Tanto a dor moral quanto a dor física são sintomas de um corpo que padece na tentativa de domesticar os desejos. O corpo que sofre demanda decifração como verificamos nessa estrofe do poema *Partida* do livro *Dispersão*:

E eu dou-me todo neste fim de tarde
À espira área que me eleva aos cumes.
Doido de esfinges o horizonte arde,
Mas fico ileso entre clarões e gumes!...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.56).

Assim como a esfinge na mitologia cujo lema é “decifra-me ou te devoro”, o corpo também sofre nessa demanda junto com o sujeito que sofre por não poder falar sobre seu desejo e muito menos realizá-lo. O desejo de beijar os lábios da mãe encontra-se relacionado ao Complexo de Édipo, no qual o menino, em determinado momento, vê o pai como uma ameaça, sente desejo sexual pela mãe ao mesmo tempo em que surge um ciúme do pai. O complexo de Édipo está ligado à ameaça da castração. Em a Teoria do Amor, Nadiá Paulo Ferreira nos lembra que o termo *castração*, não está relacionado à perda dos órgãos genitais, para a psicanálise. Ela está diretamente articulada com o real, na medida em que ele só pode se apresentar como impossível. (FERREIRA, 2004, p.9).

Em relação ao complexo de castração, Freud nos diz em seu texto *O estranho*:

Essa espécie de estranheza origina-se da sua proximidade ao complexo de castração [...] Ainda assim, a psicanálise nos ensinou que essa fantasia assustadora é apenas uma transformação de outra fantasia que originalmente nada tinha em absoluto de aterrorizador, mas caracterizava-se por uma certa lascívia — quero dizer, a fantasia da existência intra-uterina. (FREUD, 1976, p.304).

A relação do estranho como algo que foi reprimido e volta em determinado momento da vida pode ser vista quando Lúcio conta seus medos a Ricardo:

Mas não são estes só os meus medos. Tenho muitos outros. Por exemplo: o horror dos arcos- de alguns arcos triunfais e ,sobretudo, da alguns velhos arcos de ruas[...] E lembro-me de haver experimentado uma sensação misteriosa de pavor, ao descobrir no fim de uma rua solitária de não sei que capital um pequeno arco ou, melhor, uma porta aberta sobre o infinito[...] Assaltou-me um forte desejo de subir a rua até o fim e averiguar para onde ela se deitava. Mas a coragem faltou-me... Fugi apavorado.[...]“Quando era pequeno (ora, ainda hoje!) apavoravam-me as ogivas das catedrais, as abóbadas, as sombras de altas colunas, os obeliscos, as grandes escadarias de mármore... De resto, toda a minha vida psicológica tem sido até agora a projeção dos meus pensamentos infantis — ampliados, modificados, mas sempre no mesmo sentido, na mesma ordem: apenas em outros planos. (CL. p.369).

De acordo com Freud, o estranho ao qual o duplo encontra-se intimamente relacionado pode estar ligado ao período da infância: “A fonte de sentimentos de estranheza não seria, nesse caso, portanto, um medo infantil; mas, antes, seria um desejo ou até mesmo simplesmente uma crença infantil” (FREUD, 1976, p.292).

Em determinado momento da narrativa, Ricardo resolve regressar a Portugal numa tentativa de se esquivar, de fugir daquele turbilhão de sentimentos que o atordoavam. Se levamos em consideração que Portugal, do século XIX, era o símbolo do arcaísmo, contrastando com a “ultracivilização e arte” de Paris, que proporcionava o efervescer dos desejos, compreendemos o motivo da volta repentina de Ricardo: “[...] a nossa amizade foi se prosseguindo, foi se estreitando. Após dez meses, nos fins de 1896, embora o seu grande amor por Paris, Ricardo resolve regressar a Portugal — a Lisboa , onde em realidade coisa alguma o devia chamar”.(CL. p.377). No entanto, quando Ricardo resolve regressar a Paris, algo enigmático ocorre, como percebemos na fala de Lúcio:

Mas como seu aspecto físico mudara nesse ano que estivéramos sem nos ver! As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado — *feminilizado* (grifo nosso), eis a verdade[...]. Sim porque fora esta a minha impressão total: os seus traços fisionômicos haviam-se dispersado-eram hoje menores.(CL. p. 378).

A mudança nos traços fisionômicos de Ricardo revelam um desejo inconsciente de Lúcio ao querer que este ocupasse a posição feminina. Somente pertencendo ao outro sexo seria possível tal relação.

Em uma passagem do texto, Lúcio diz que soubera do casamento de seu amigo o qual havia acontecido enquanto estavam separados, mas não conhecia pormenores de tal fato que se configurava para ele como uma “irrealidade” (p.378).

De sua mulher, nem uma palavra... Lembro-me bem da minha perturbação quando, ao chegarmos ao meu hotel, reparei que ainda lhe não perguntara por ela. E essa perturbação foi tão forte, que ainda menos ousei balbuciar uma palavra a seu respeito, num enleio em verdade inexplicável. (CL. p.378).

É nesse momento que aparece a personagem feminina a qual vai nos proporcionar um conjunto de ambiguidades que nos conduzem ao estudo do estranho e do duplo, na visão freudiana. Logo depois, aparece a frase: "... e de súbito, sem saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado no sofá, conversando com o poeta e sua companheira..." (p.378). Novamente, somos colocados diante de fatos que parecem ocorrer de uma maneira mágica, sem um desencadear lógico. No entanto, qual é a lógica do inconsciente? Sabemos que Lacan, através de seus estudos lingüísticos, disse que o inconsciente se estrutura como a linguagem, mas sabemos também que tudo que é recalcado pelo homem é jogado para o inconsciente e que não há recalque sem retorno do recalcado. Partindo dessa visão psicanalítica, mais uma vez, entramos num universo onírico como é dito pelo próprio Lúcio:

Sim. Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta — era este o nome da esposa de Ricardo. Enfim, eu entrara naquela sala como se, ao transpor o seu limiar, tivesse regressado a um mundo de sonhos. (CL. p.378).

É nesse ponto da narrativa que surge a personagem feminina que começa a ser descrita, mas nunca fala: "[...] *essa mulher não tinha recordações; essa mulher nunca se referia a uma saudade de sua vida...*" (grifo do autor). (p.382). A personagem não tem voz, apenas falam sobre ela. Ocorrem dúvidas quanto a sua existência e o texto ganha cada vez mais um caráter de mistério. Lúcio passa a se relacionar com a suposta mulher de Ricardo e a se sentir culpado por estar traindo seu estimado amigo. Indagações sobre a identidade e procedência de Marta passam a ser cada vez mais frequentes e Lúcio sofre, cada vez mais, devido a esse relacionamento travado com Marta. Esse é um ponto que merece destaque no presente trabalho, já que a personagem feminina aparece de forma estranha. De acordo com Freud, como já foi

abordado, todos os temas ligados ao fenômeno do estranho estão relacionados ao duplo. É o que acontece na narrativa, quando entra a figura de Marta. A primeira descrição de Marta feita por Lúcio é a seguinte:

Era uma linda mulher loira, alta, escultural — e a carne toda morderada, dura, *fugitiva*. O seu olhar azul perdia-se no infinito, nostálgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nus passos leves, silenciosos-indecisos, mas rápidos. Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas.[...]
Cheguei a invejar o meu amigo...[...]
Raros dias se passavam em que não estivesse com Ricardo e Marta. (CL. p.379).

Lúcio afirma que esse período de convivência com Ricardo e Marta foi o único período feliz de sua vida: Em uma primeira análise, somos impelidos a pensar que Marta seria uma extensão de Ricardo, ou até mesmo seu duplo:

Marta misturava-se por vezes nas nossas discussões, e evidenciava-se de uma larga cultura, de uma finíssima inteligência. Curioso que sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário: interava-se sempre com a dele reforçando, aumentando em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões.(CL. p.380).
[...] Entretanto bem mais agradáveis me eram ainda as noites que passava apenas na companhia de Ricardo e Marta mesmo quase só na companhia de Marta, pois, nessas noites, muitas vezes o poeta se ausentava para o seu gabinete de trabalho.(CL. p.380).

A relação de Lúcio e Marta começa a se estreitar, no entanto, a dúvida, a incerteza, o mistério que sempre permearam essa mulher passam a perturbar Lúcio:

Mas aí, de súbito, uma estranha obsessão começou no meu espírito...
Como que acordado de um sonho, um noite achei-me perguntando a mim próprio:
— *Mas no fim de contas quem é essa mulher?...* (grifo do autor).
Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Onde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... Em face de mim ela nunca fizera a mínima alusão ao seu passado. Nunca falara de um parente, de uma sua amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio...[...]. (CL. p.381).

Lúcio se sente atordoado com Marta e começa a se indagar cada vez mais sobre aquela mulher misteriosa: “aquela mulher erguia-se aos meus olhos como se não tivesse passado-como se tivesse só um presente!” (p.382). Mesmo depois de tantas dúvidas em relação à Marta, Lúcio passa a se envolver intensamente, até que os encontros com essa figura enigmática passam a acontecer:

Foi duas noites após o meu regresso que as suas mãos, naturalmente, pela primeira vez, encontraram as minhas...[...]. Tanto que uma noite, sem me dizer coisa alguma, ela pegou nos meus dedos e com eles acariciou a ponta dos seios — a acará-las, para que

esfolassem agrestemente o tecido ruivo do quimono de seda. E cada noite era uma voluptuosidade silenciosa. Assim ora nos beijávamos os dentes, ora ela me estendia os pés descalços para que lhos roesse-me soltava os cabelos; me dava a trincar o seu sexo maquilado, e seu ventre obscuro de tatuagens roxas... A aproximação sexual entre Lúcio e Marta começa de modo que Lúcio já não se importa com a procedência daquela figura que o encantava. É importante citarmos a primeira vez que Marta aparece na casa de Lúcio surpreendendo-o: Era a primeira vez que vinha a minha casa, e eu admirava-me, receoso as sua audácia. Mas não lho podia dizer: ela mordía-me sempre...[...] Por fim nossos corpos embaralharam-se, oscilaram perdidos numa ânsia ruiva..... E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...[...]. (CL. p.388)

Novamente, recorremos ao poema *Como eu não possuo*, relacionando-o à passagem acima, quando a voz que fala no poema diz: “Olho em volta de mim./ Todos possuem — / Um afeto, um sorriso ou um abraço. Só para mim as ânsias se diluem/ E não possuo mesmo quando enlaço” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.67).

Lúcio continua a narrativa dizendo que vai aos jantares na casa do amigo e que suas conversas eram tão íntimas que, por muitas vezes, esquecia que Marta estava perto de ambos. Dá-se aqui, uma revelação de Ricardo, à qual Lúcio se refere como sendo uma *estranha coisa* (grifo nosso):

— Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e *não me vi refletido nele!* (grifo do autor) Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. *Só não via a minha imagem...*(grifo do autor) Ah! Não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, *foi uma sensação de orgulho.* (grifo do autor). Porém, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não dissera nada disso. Apenas eu — numa reminiscência muito complicada e muito estranha — me lembrava, não do que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo devera ter dito.(CL.p.389).

O que o amigo deveria ter dito era aquilo que Lúcio gostaria de escutar. Já aqui temos um ponto que nos indica o devaneio do personagem. Marta ou Ricardo? Quem esteve com Lúcio? A perda da identidade ao não ver sua imagem refletida no espelho ocorre no mesmo instante em que Lúcio alegava estar com Marta. O fato de o personagem não ver sua imagem refletida no espelho, ou seja, não poder se ver caracteriza o furo, visto que ao perder a função do olhar, perde-se a função de perceber o objeto causa de desejo e só resta a sensação de que “algo me olha”. Esse algo nada mais é do que o real, comparecendo como furo no imaginário, devido à ausência do espelho.

A convivência com Ricardo permanecia sempre igual e sua relação com Marta também. Porém, o mistério que a envolve vai envolvendo também o leitor e todo o livro. Ricardo passa a alienar-se de si mesmo para dar lugar a um outro. Lacan afirma, inclusive, que a matriz imaginária se configura como uma imagem corporal. Portanto, não há lugar para o simbólico, esse se torna sem efeito. Nesse caso, o que está em questão é sempre a rivalidade.

Ainda em relação à constituição do eu, torna-se imprescindível salientar que o reconhecimento da imagem é inicialmente um momento de satisfação para o sujeito. Contudo, essa satisfação está relacionada a uma falsa autonomia; visto que, como vimos, a criança ainda é um ser dependente. Nesse sentido, essa autonomia que causa júbilo é puramente ficcional, assim como a estrutura do próprio eu.

Como já foi dito, “o estádio do espelho” aparece como o momento da cristalização do eu, de acordo com Lacan. Em um primeiro momento, na identificação consigo mesmo, o sujeito se aliena de si, ou seja, no instante em que mais esperava se integrar, o espelho (objeto exterior) concede a chance de o sujeito se enxergar, porém como um outro. Nesse jogo especular, a imagem aparece invertida e é justamente essa inversão que garante a alteridade. Sendo assim, aquilo que seria mais familiar (a própria imagem) vira algo estranho.

Em O Seminário Livro 1, *Os Escritos técnicos de Freud*, Lacan se utiliza do esquema buquê invertido para nos mostrar que, em relação ao ser humano, é preciso considerar a função do outro (outro humano) no ajuste do imaginário e do real. O homem, em virtude de sua impotência primitiva, “não vê sua forma realizada, total, a imagem de si mesmo, a não ser fora de si”.(LACAN, 1986, p. 164). A figura abaixo, nos permite distinguir a imagem real fornecida pelo espelho côncavo e a imagem virtual que nos é dada pelo espelho plano. Tal imagem virtual seria a imagem unificada, inteira (ideal do eu). Já a imagem real que aparece invertida corresponderia ao narcisismo primário (eu ideal). No caso da criança, ela pede a quem o carrega, ao que representa o Grande Outro que através da palavra garante a imagem especular por ela identificada. Eis o esquema:

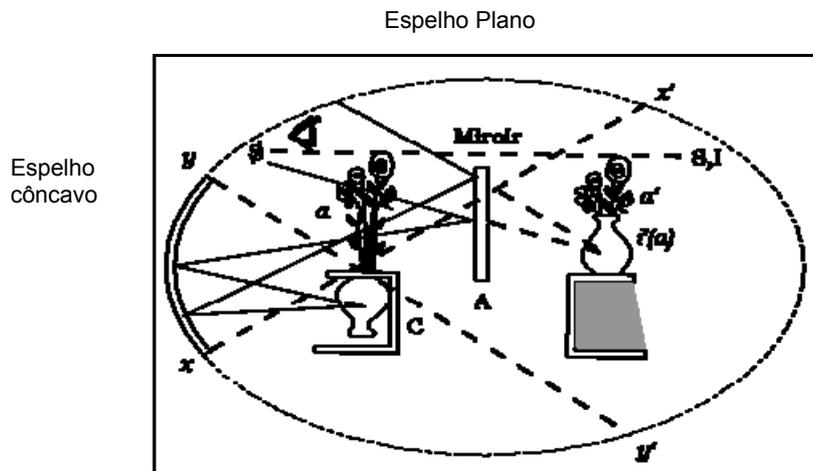


Figura 2 – Esquema óptico para a teoria do narcisismo

Em *A Confissão de Lúcio*, o registro imaginário relacionado com o estágio do espelho é o que vai definir a relação especular entre Lúcio e Ricardo de Loureiro. Para possibilitar a relação entre os personagens masculinos, era preciso haver a entrada de um terceiro elemento (Marta). Sendo assim, como abordamos no início do trabalho, o aspecto de estranheza do duplo tem origem num período mental remoto, e posteriormente, o duplo pode se converter em algo aterrorizante, ou seja, o que aparece como estranho é algo que há muito estava na mente e foi alienado através de um processo de recalque. Mas quem é duplo de quem? Será que Ricardo e Marta são duplos um do outro, como nos parece ser mais aceitável em um primeiro momento? A essa pergunta caberá uma resposta, ou pelo menos, uma tentativa de respondê-la um pouco mais à frente.

Inegável é que no caso dos personagens, o desejo por uma pessoa do mesmo sexo já deveria estar latente e, por isso, o duplo surge na narrativa. Desejar está diretamente ligado com a falta: *Desejar é lamentar o que falta*. Podemos dizer que a estrutura do desejo pressupõe a falta do objeto do Desejo. Lembremos que o desejo não deve ser confundido com o desejado. O desejo está sempre ligado à falta radical produzida pela castração que, segundo Nadiá Paulo Ferreira, “está sempre articulado à

falta radical de um significante no campo do Outro” (FERREIRA, O que é um pai? p.54). Ainda no mesmo texto, a autora afirma:

O significante que falta no campo do Outro, e por isto Ele é barrado, é o significante que se existisse daria conta do significado da diferença sexual. Ou dito de outro modo, há o significante que instala a diferença sexual. Este significante, que é o falo, já é representante da falta de um significante. O significante que falta é o significante do Outro-sexo. Isto é Castração. (FERREIRA, O que é um pai, p.55).

Vejamos mais uma passagem, na qual Marta parece confundir-se com Ricardo. Segundo as palavras de Lúcio:

Nas nossas entrevistas íntimas, nos nossos amplexos, eu e Marta tratávamo-nos por tu. Ora sabendo-se muito distraído, eu receava que alguma vez, em frente de Ricardo, me enganasse e a fosse tratar assim. Este receio converteu-se por último numa idéia fixa [...] *Porém, dessas vezes, eu encontrava-me sempre a tratar por tu, não Marta, mas Ricardo.* (grifo do autor).(CL. p.392).

Ou ainda:

[...] Que beijo tão engraçado [...] Anda, Ricardo, ensina-o tu... Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim...tomou-me o rosto...beijou-me... O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira. (CL. p.394).

No entanto, antes desses acontecimentos, Lúcio diz que passara a tratar seu amigo por tu. E que, quando o fazia, se sentia muito envergonhado. Ricardo lhe diz:

— Homem, escusas de ficar todo atrapalhado, titubeante, vermelho como uma malagueta, quando te enganas e me tratas por tu. Isso é ridículo entre nós. E olha, fica combinado: de hoje em diante acabou-se o “você”. Viva o “tu”! É muito mais natural!...(CL. p.392).

Outros momentos que merecem destaque são aqueles em que o narrador alega não estar prejudicando o amigo, apesar da sensação de que estaria praticando algo criminoso:

Aliás, ainda que meu procedimento fosse na verdade um crime, eu não praticava esse crime por mal, *criminosamente*. (grifo do autor) Eis pelo que me era impossível ter remorsos [...]. Por mais que diligenciasse referir toda a minha tortura à nossa mentira, ao nosso *crime* (grifo do autor) —não me lograva enganar. Coisa alguma eu lastimava; não podia ter remorsos... Tudo aquilo era quimera! (CL. p.391).

Em relação a essa questão do crime podemos remeter ao personagem Édipo de Sófocles o qual, como afirma Lacan, passa a se culpar por um crime que não cometera:

Édipo, num certo sentido, não fez complexo de Édipo, é preciso recordar isso, e ele se pune por uma falta que não cometeu. Ele apenas matou um homem que ignorava ser seu pai, e que ele encontrou na estrada — para utilizar um modo verossímil segundo o qual o mito nos é apresentado- onde ele fugia por ter ouvido falar de algo nada bom que lhe era prometido em relação ao pai. Foge daqueles que acredita serem seus pais, e querendo evitar o crime, ele o encontra. (LACAN, 1988,p.365).

Interessante atentar para o fato de que o próprio narrador enxerga todo aquele acontecimento como “quimera”, ou seja, um produto de sua imaginação, uma espécie de sonho. Tanto que a calma logo se acaba e Lúcio volta a se perturbar e a indagar sobre os mistérios que envolviam Marta: “[...] em face do mistério não se pode ser calmo”. (p.391).A questão da “quimera” também está presente no poema *Partida*, nos seguintes versos: “É partir sem temor contra a montanha/ Cingidos de *quimera* [grifo nosso] e irreal”. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.55).

O texto apresenta vestígios de um sentimento perturbador, contraditório que acomete Lúcio. Marta surge na narrativa envolvida por um cenário obscuro e como representante do outro sexo. Marta é como diria Freud, *DAS DING*, a coisa que é barrada. Ricardo enquanto objeto causa de desejo de Lúcio, no âmbito da paixão é idêntico a ele. No entanto, quando o texto apresenta índices de que Marta e Ricardo parecem se confundir, a situação se agrava e Lúcio vai se embrenhando cada vez mais nesse mistério. [...] começou a perecer-me, não sei por quê, que nunca a possuía inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se ela fosse do meu sexo!* (grifo do autor).(CL. p.394).

Em uma primeira leitura podemos assim dizer: Marta era casada com Ricardo e amante de Lúcio. Nesse sentido, teríamos Marta como aquela que cumpre os deveres de esposa com Ricardo e sendo objeto causa de desejo de Lúcio. No entanto, entre Lúcio e Ricardo parece haver uma identificação especular presente no âmbito do imaginário. Temos aqui a definição lacaniana de que “o eu é o outro”. Nessa relação imaginária Ricardo é Lúcio e Lúcio é Ricardo. O duplo da narrativa se configura na relação entre esses dois personagens.

Lúcio ocupa a posição de homem (aquele que deseja as mulheres), ou seja, é o ser desejante. Ricardo ocupa a posição de ser desejado, portanto, seria objeto causa de desejo. Marta, por sua vez, seria o falo: Marta é o significante do desejo. Aquilo que se existisse proporcionaria uma satisfação plena. Nesse sentido, Marta aparece como um delírio a dois, algo que foi compartilhado por Lúcio e Ricardo, na tentativa de possibilitar a relação homossexual.

No decorrer da narrativa, Lúcio alega não compreender como Ricardo não desconfiava de sua relação com Marta e até mesmo da relação de sua mulher com outro personagem: o russo Sérgio Warginsky. Lúcio passa por crises de ciúme e uma forte obsessão começa a perturbar seu espírito. Possuía a desconfiança de que Marta também mantinha relações com o outro amigo de Ricardo de Loureiro, pelo qual alimentava antipatia:

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sérgio Warginsky. Alto e elançado, o seu corpo evocava o de Gervásio Vila-Nova, que, há pouco, brutalmente, se suicidara, arremessando-se para debaixo de um comboio. Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar — os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. Os seus olhos de penumbra áurea nunca os despregava de Marta — devia-me lembrar mais tarde. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta [...]

De resto era evidente que o poeta dedicava uma grande simpatia ao russo. A mim, pelo contrário, Warginky só me irritava-sobretudo talvez pela sua beleza excessiva —, chegando eu a não poder retrain certas impaciências quando ele se me dirigia.(CL. p.380).

Sérgio Warginsky evocava o corpo de Gervásio, a trama é repleta de duplos:

A reduplicação se dá, ainda no nível dos personagens secundários: a americana [...] que marca o primeiro encontro de Lúcio com Ricardo é o duplo de Gervásio Vila-Nova. Como ele, apresenta explícitos gostos homossexuais, como ele tem, na narrativa a função estrutural de aproximar os personagens principais — Lúcio e Ricardo. É Gervásio Vila-Nova quem os apresenta e é na festa da americana que se encontram pela primeira vez. [...] mas a manifestação fundamental da dupla direção narcisista, o “verdadeiro” jogo de espelhos que existe é o que envolve a relação Lúcio/Ricardo. Muito além da expressão metafórica de uma relação homossexual, o que se tem neste conjunto é a progressão de um EU para um OUTRO que não se permite ser inteiramente outro, que não pode assumir completamente sua alteridade. O narcisismo gera a dispersão, alienando o eu de si mesmo. (BERNARDES, (1992?), p.159).

É interessante perceber que Sérgio não tirava os olhos de Marta. De Marta ou de Ricardo? Como vimos, quem constitui o verdadeiro duplo da história é o par Lúcio/

Ricardo. Marta, por sua vez, aparece como um delírio criado e vivenciado por ambos. Os momentos finais da história nos mostram que só um dos dois poderia sobreviver:

Um dia, não me podendo conter — vendo que da sua companheira detalhe algum obtinha —, decidi-me a interrogar o próprio Ricardo.
E ,num esforço, de súbito:
-É verdade —ousei-, você nunca me contou o seu romance...
No mesmo momento me arrependi. Ele empalideceu; murmurou quaisquer palavras e, logo, mudando de assunto[...]
Contudo o mais singular da minha obsessão, ia-me esquecendo de o dizer:
Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo, mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; *ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?* (grifo do autor). (CL. p.382).

Nesse momento, o personagem começa a apresentar características delirantes:

Passou-me esta idéia pelo espírito, e logo encontrei outro fato muito estranho. Marta parecia não viver quando estava longe de mim. Pois bem, pela minha parte, quando a não tinha a meu lado, coisa alguma me restava que, materialmente, me pudesse provar a sua existência: nem uma carta, um véu, uma flor seca —nem retratos, nem madeixas. Apenas o seu perfume, que ela deixava penetrante no meu leito, que bailava sutil em minha volta. Mas um perfume é uma irrealdade. Por isso, como outrora, descia-me a mesma ânsia de a ver, de a ter junto de mim para estar bem certo de que, pelo menos, *ela existia*.
(Entre parênteses observe-se, porém, que estas obsessões reais que descrevo nunca foram contínuas no meu espírito. Durante semanas desapareceram por completo e, mesmo nos períodos em que me varavam, tinham fluxos e refluxos.) (CL. p.391,392).
Nessa tarde, pela primeira vez desde que cheguei a Paris, tive algumas horas realmente alucinadas [...]
Meditei em todos os pequenos episódios que atrás referi, descortinei outros ainda mais significativos, perdendo-me a querer descobrir os possíveis amantes de Marta... E numa alucinação, não podia conceber que nenhum dos homens que eu vira um dia junto dela não tivesse passado pelo seu corpo [...]
Com efeito, nesta simples exposição da minha inocência, não me poupo nunca a descrever as minhas idéias fixas, os meus aparentes desvarios, que, interpretados com estreiteza, poderiam levar a concluir, não pela minha culpabilidade mas pela minha embustice ou — critério mais estreito — pela minha loucura. Sim, *pela minha loucura* (grifo do autor) ; não receio escrevê-lo.(CL. p.402, 405).

A incerteza se a personagem realmente existia, a alucinação, as idéias fixas vão deixando o leitor suspenso em sua leitura. Em seu texto “Neurose e Psicose” Freud faz uma relação entre o sonho e o delírio:

O ego cria, autocraticamente, um novo mundo externo e interno, e não pode haver dúvida quanto a dois fatos: que esse novo mundo é construído de acordo com os impulsos desejosos do id e que o motivo dessa dissociação do mundo externo é alguma frustração muito séria de um desejo, por parte da realidade — frustração que parece intolerável. A estreita afinidade dessa psicose com os sonhos normais é inequívoca. Uma pré-condição do sonhar, além do mais, é o estado do sono, e uma das características do sono é o completo afastamento da percepção do mundo externo. (FREUD, 1976, p.191).

O delírio, segundo Freud, pode ser descrito como uma perda da realidade e a nova realidade criada aparece mediante alucinações e delírios. Para enfatizar essa questão do delírio, vejamos alguns versos do poema *Álcool*:

Nem ópio nem morfina./ O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando *delirante* (grifo nosso)
Manhã tão forte que anoiteceu.
(SÁ-CARNEIRO – 1995, p.59).

A paixão de Ricardo por Marta passou a se tornar tão intensa que se configurou como uma fixação de traição na sua mente.

O meu orgulho só não admitia segredos. E em Marta era tudo mistério. Daí a minha angústia — daí o meu ciúme.
Muita vez —julgo — diligenciei fazer-lhe compreender isto mesmo, evidenciar-lhe a minha forma de sentir, a ver se provocava uma confissão inteira da sua parte, cessando assim o meu martírio. Ela, porém, ou nunca me percebeu, ou era resumido o seu afeto para tamanha prova de amor. (CL. p.398).

Lúcio afirma sentir raiva e nojo do amigo, visto que ele não percebia que era enganado por sua mulher. A possível traição (que pode estar incluída no delírio) pode ser comprovada por esta passagem do texto, na qual Ricardo diz para Lúcio:

— Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante... Mas eu não *soube* nunca quem eram os seus amantes. Ela é que mo dizia sempre... *Eu é que lhos mostrava sempre!* (grifo do autor).
“Sim! Sim! Triunfei encontrando-a!... Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? [...] 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?... (CL. p.410).

O trecho acima reforça a ideia de Marta como delírio a dois, pois Ricardo afirma que nunca pode retribuir o afeto de Lúcio. Se retribuir esse afeto era impossível, só um delírio poderia explicar o surgimento da personagem feminina na obra. Lacan em seu *Seminário livro 3* acrescenta:

Temos então um sujeito para quem o mundo começou a ganhar uma significação. Que significa isso? Ele anda há algum tempo atormentado por fenômenos que consistem nisto: ele percebe que se passam coisas na rua, mas quais? Interrogando-o, vocês verão que há pontos que permanecem misteriosos para ele mesmo, e outros sobre os quais ele se exprime. Em outros termos, ele simboliza o que se passa em termos de significação [...] (LACAN, 2008, p.31).

É justamente esse fenômeno que ocorre na narrativa, Lúcio passa a dar uma significação para seu mundo, mas, simultaneamente, vive atormentado por mistérios que circundam sua mente, os quais ele não sabe explicar. Ele os vivencia, mas há sempre pontos enigmáticos que não são elucidados. Mais adiante, quase no fim da narrativa, Ricardo afirma num ímpeto:

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 minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória eu soube, vibrar dentro de mim o teu afeto- retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, estreitando-te a ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura[...] Na hora em que a achei- tu ouviste? — foi como se minha a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!...] Tu não eras o meu único amigo — eras o primeiro, o maior, mas também por um outro eu oscilava ternuras... Assim a mandei beijar esse outro... Warginsky, tens razão... Warginsky... (p.410, 411).

Em um momento anterior do livro, Lúcio já havia falado sobre o delírio de Ricardo:

E o seu *delírio* (grifo nosso) prosseguia através de imagens bizarras, destrambelhadas idéias:
 — Sim! Sim! Todo eu sou uma incoerência! O meu próprio corpo é uma incoerência. Julga-me magro, corcovado? Sou-o, porém muito menos do que pareço. Admirar-se-ia se me visse nu...
 “Mas há mais. Toda gente me crê um homem misterioso. Pois eu não vivo, não tenho amantes...desapareço...ninguém sabe de mim... Engano! Engano! A minha vida é pelo contrário uma vida sem segredo[...]
 “E a minha vida livre de estranhezas, é no entanto uma vida bizarra-*mas de uma bizzaria às avessas*. (grifo do autor). Com efeito a sua singularidade encerra-se em não conter elementos que se não encontram nas vidas normais — mas sim em não conter nenhum elemento comum a todas as vidas. Eis pelo que nunca me sucedeu coisa alguma. Nem mesmo o que sucede a toda gente. Compreende-me?” (p.371)

Marta, criada pela mente de Ricardo e sustentada pelo desejo de Lúcio, foi sempre o grande enigma da narrativa, porque assim tinha que ser. Marta é enigma porque é o falo, porque é aquilo que não existe. O amor nutrido entre Lúcio e Ricardo punha em cena o desejo sexual. Podemos afirmar, nesse sentido, que nessa relação havia a suposição de uma riqueza interior no outro que levava ao sentimento amoroso e também ao outro capturado enquanto objeto. Em seu texto “Considerações sobre os afetos na obra de Sigmund Freud e de Jacques Lacan: a angústia”, Nadiá Paulo Ferreira considera que:

Para Lacan, não há realização do desejo, porque a estrutura do desejo se caracteriza pela falta de objeto. Mas se não há o objeto de desejo, isto é o falo, existem os objetos a. Estes também são objetos de pulsão, aqueles que Freud classifica de parciais e indiferentes. (FERREIRA, 2003, p.56).

Nesse sentido, Lacan afirma que o objeto de desejo não existe, visto que se existisse retiraria o homem da lógica do não-todo. Desse modo, entendemos: Marta não existe e nunca existiu, pelo menos no plano físico. Marta enquanto falo, faz parte de um delírio. Entretanto, para ocupar seu lugar existe o objeto causa de desejo. Na narrativa estudada, Ricardo ocupa o lugar de objeto causa de desejo. A entrada de Sérgio Warginsky nos revela o que chamamos de desejo do desejo do outro.

Sérgio sentiu desejo por Ricardo o qual já era desejado por Lúcio. No entanto, seu desejo por Ricardo era estritamente sexual, e o desejo visa sempre o objeto em função daquilo que falta. “Ao contrário do amor, o desejo faz parte da estrutura do ser falante e tem como característica ser ao mesmo tempo, indestrutível e invariante” (FERREIRA, 99, p.38). Daí a decepção e a dor de Ricardo ao afirmar para Lúcio que Sérgio não era digno de seu afeto, visto que no amor não se dirige ao outro enquanto objeto, mas enquanto ser: “Ama-se para encontrar a verdade partida ou para alimentar a esperança de que irá se descobrir toda- a- verdade” (FERREIRA, 2008, p.3).

A esse respeito, Lacan, em O Seminário livro 8: A transferência, considera que o indivíduo encontra na pessoa amada o objeto perdido em sua história, o qual buscou durante toda a sua vida, que tem, assim valor precioso. Esse objeto é denominado por ele de *Agalma*,” e *agalma* significa, com efeito[...] ornamento, enfeite” (LACAN, 1992, p.139). Sendo assim, esta palavra de origem grega significa algo de valor inestimável. “O importante a ser destacado é que *agalma* sempre se refere a um objeto que se apresenta como se fosse uma jóia rara, com um brilho muito especial. Enfim, *agalma* tem sempre relação com uma imagem que causa desejo”. (FERREIRA, 2004, p. 47).

Vale ressaltar que o sujeito inserido no universo simbólico é marcado por afetos representados através do medo, da raiva, da culpa, da angústia os quais passam a fazer parte da história dos indivíduos. Os afetos se encontram diretamente relacionados ao mecanismo de recalque e podem aparecer sob a forma de sintomas como alucinações, dor, ideias obsessivas, etc. É interessante perceber como em *A Confissão*

de *Lúcio*, o afeto provoca tanto sofrimento e angústia nos personagens. *Lúcio* fala de seu sofrimento durante aquele período de sua vida: “Mais e mais a minha tortura se exacerbava cada noite[...] Seriam destrambelhadas as minhas obsessões— ah! mas eram justos no fundo os meus receios.” (p.394). Assim, cabe citar o que Lacan fala sobre a angústia:

Mas basta que vocês voltem seu olhar, agora, para a forma mais radical da neurose[...] para ver que ela não pode se definir de outra maneira que não pela seguinte: ela serve para sustentar a relação com o desejo sob a forma da angústia. (LACAN, 1995, p.353).

Além dos conflitos inerentes ao homem, temos na narrativa a tão repetidamente falada “dor moral” de *Lúcio* e *Ricardo*. As idéias fixas de *Lúcio* vão se tornando cada vez mais fortes: “agora todas as minhas obsessões se haviam dissipado convertidas em ciúme” (p.396) ou “todas as outras obsessões haviam soçobrado” (p.398). É interessante notar que no início da narrativa *Lúcio* já fala da sua grande identificação com *Ricardo*.

Enquanto, moralmente, ou seja, o supereu impede que se faça algo, a mente cria mecanismos para que a dor seja menor, ou pelo menos para que pareça ser menor: surge, então, *Marta*. Entretanto, o preço que se paga é alto, como podemos conferir no desfecho da narrativa, quando *Lúcio* é levado por *Ricardo* até sua casa.

Tínhamos chegado. *Ricardo* empurrou a porta brutalmente... Em pé ao fundo da casa, diante de uma janela, *Marta* folheava um livro... A desventurada mac teve tempo para se voltar... *Ricardo* puxou de um revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à queima-roupa... *Marta* tombou inanimada no solo... Eu não arredara pé do limiar... E então foi o mistério... o fantástico mistério da minha vida...[...] Quem jazia estirado junto da janela, não era *Marta* — não! — era o meu amigo, era *Ricardo*... E aos meus pés — sim, aos meus pés! — caíra seu revólver ainda fumegante!... *Marta*, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...[...] Quando pude raciocinar, juntar duas idéias, em suma: quando despertei deste pesadelo alucinante, infernal, que fora só realidade, a realidade inverossímil — achei-me preso num calabouço do governo civil, guardado à vista por uma sentinela...(CL. p.412).

A narrativa vem mantendo a ambiguidade desde o início até o final, mas seu desfecho nos revela a estrutura do estranho e do duplo. Este momento crucial revela a relação mortal que ocorre entre o eu e seu duplo. Depreendemos daí que, na verdade, *Lúcio* é que era duplo de *Ricardo*. O duplo sempre aparece relacionado ao imaginário e, por extensão, no final, a morte de *Ricardo* e o desaparecimento de *Marta*, como uma

chama, conduzem para a interpretação de que ela não passava de um delírio dos personagens e que tudo parece apontar para a loucura, como no último verso desta estrofe do poema *Bárbaro*, do livro *Indícios de Ouro*:

Arqueia-me o delírio — e sufoco, esbracejo...
 A luz enrijeceu zebreada em planos de aço...
 A sangue, se vírgula e se desdobra o espaço...
 Tudo é *loucura* (grifo nosso) já quanto em redor alvejo!...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.91).

O desfecho da narrativa nos proporciona a interpretação de que o duplo se configura entre os personagens Lúcio e Ricardo. A relação mortal se deu entre ambos: em uma competição especular, somente um pode sobreviver, só há lugar para um. Apenas dessa forma, a alteridade pode ser garantida. Nos diz Barthes: “Decidindo renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê, com tristeza, exilado de seu Imaginário” (BARTHES, 2007, p.185). Assim como no conto *O Homem da Areia*, que desaparece de forma enigmática na multidão, em relação à Marta, entendemos que ela só poderia se extinguir de uma forma “estranha”, mas familiar na obra de Sá-Carneiro: através do fogo em — uma chama — até porque a chama da paixão acabara de cessar. Marta some em silêncio, mas era viva enquanto delírio. Por isso, não podia morrer, apenas evaporar, diluir-se: “as flores de plástico não morrem”, conforme nos lembra o grupo musical Titãs (Titãs, 1997). Quem morre, quem cai estirado é Ricardo.

Em um de seus textos de *Céu em Fogo* chamado *Eu- próprio o Outro*, também percebemos essa relação de agressividade a partir da especularidade. O texto narrado em primeira pessoa começa com o personagem, cujo nome não nos é dado, falando de si mesmo:

Sou um punhal d’ouro cuja lâmina embotou.
 A minha alma é esguia — vibra de se elançar. Só o meu corpo é pesado. Tenho a minh’alma presa num saguão.
 Não sou covarde perante o medo. Apenas sou covarde em face de mim próprio. Ai!, Se eu fosse belo...Nunca tive receios. Tive sempre frio.

[...] Hoje encontrei-o pela primeira vez.
 Foi no Café. De súbito, vi-o na minha frente... O Café estava cheio. Por isso se veio sentar na minha mesa.
 Mas eu não o vi sentar-se. Quando o vi, já ele estava diante de mim. Ninguém nos apresentara e já conversávamos os dois... Como é belo!
 Agora todas as noites nos encontramos. Largas horas passamos juntos. Não sei quem é nem donde veio.[...].
 As nossas conversas resvalam por todos os assuntos. Mas falamos especialmente das nossas almas. [...] Mistério!

Não lhe deixei meu endereço; não lhe disse para onde vinha, e hoje-hoje, sim, em minha casa!- recebi um telegrama seu. Chega amanhã. Eis como as coisas se passaram: Decidira fechar-me em casa, dando ordem aos criados para não abrirem a ninguém. Mas um pavor horrível me assaltou. Saí...E de súbito *ele* caminhava ao meu lado. O que eu tenho lutado! (SÁ-CARNEIRO, 1905, p. 503 -511).

Nesse texto também notamos a presença de um outro que atormenta o narrador, o qual luta contra seus próprios pensamentos. Os trechos são desenvolvidos como pequenos recortes de cartas, também percebemos a presença de um outro enigmático, que parece afligir o narrador. No entanto, a parte que, a nosso ver, melhor delinea a ideia do duplo aparece depois:

O fim!
 Já não existo. Precipitei-me nele.
 Confundi-me.
 Deixamos de ser nós- dois. Somos um só.
 Eu bem o pressentia; era fatal...
 Ah!, como o odeio!...
 Foi-me sugando pouco a pouco.
 O seu corpo era poroso. Absorveu-me.
 Já não existo. Desapareci da vida.
 Enquistei-me dentro dele.
 Ruínas! (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.511).

Esse momento parece apontar para a questão do eu e do outro discutida por Lacan. O outro enquanto uma projeção do eu, só pode resultar em um fim trágico. Assim como em *A Confissão de Lúcio*, o narrador sofre por se sentir disperso, por não saber quem é, enfim por projetar-se num outro idêntico a si. É o que constatamos adiante:

Para onde ele vai, vou eu também. Mas eu nunca sei para onde ele vai...
 Os seus espasmos são os meus. Mas só ele possui.
 Os seus ideais são os meus. Mas só ele os realiza.
 Como libertar-me?... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.512).

Essa indagação nos remete para o desfecho de *A Confissão de Lúcio*. Como Lúcio/ Ricardo poderiam se libertar, se afinal eram uma única e mesma pessoa?

Enfim- o triunfo!
 Decidi-me!
 Matá-lo-ei esta noite...quando *Ele* dormir... (SÁ-CARNEIRO, p. 512).

O fim do texto nos remete para a agressividade já vista anteriormente. Diante de um outro idêntico a mim, só resta a rivalidade, e esta rivalidade levará alguém à morte. Em *A Confissão de Lúcio*, há um terceiro elemento para compor esse duplo, mas a relação estabelecida é a mesma. Diante daquilo que não posso sustentar, diante do que me é idêntico, resta a morte.

Nos afirma Lacan: “A vida, da qual somos cativos, vida essencialmente alienada, existente, vida no outro, está, como tal, conjugada à morte, ela sempre retorna à morte, e só é puxada para dentro de circuitos cada vez maiores e com maiores rodeios, por aquilo que Freud chama de elementos do mundo externo”. (LACAN, 1985, p.293).

Retomamos o que já dissemos, no primeiro capítulo O eu é o outro, ou melhor, Lúcio é Ricardo. Vale destacar aqui alguns versos do poema de Camões que exemplificam melhor essa relação especular, a qual aparece nos levar para uma espécie de amor narcísico e para a ambivalência do próprio amor:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mi tenho a parte desejada.
(CAMÕES, 2004, p.57).

Lúcio é Ricardo, Ricardo é Lúcio. Essa relação dupla faz com que “o amador” aquele que deseja, se transforme “na cousa amada”, o ser desejado. E, assim, depois do muito imaginar só resta um.

A personagem Marta, enquanto um delírio a dois, é quem podia dar conta do gozo. O duplo Lúcio/Ricardo, não aponta para a diferença e sim para a identificação. Toda vez que a falta comparece, entra em cena o nome de Marta, já que a indagação sobre o gozo só pode aparecer no outro sexo. De acordo com Lacan, a tripartição entre real, simbólico e imaginário se sustenta a partir da questão central da psicanálise:

A diferença sexual, uma vez que a prática psicanalítica evidencia que ‘ a realidade do inconsciente é sexual’. Lacan depreende dos textos freudianos sobre a sexualidade o fato de que o *imaginário* do sujeito falante, opostamente ao do animal-pleno, sem brechas, apresenta uma falta originária, uma hiância real que virá precisamente a ser preenchida pelo simbólico. (JORGE, 2002, p.95).

Ricardo pode ser visto também como ideal do eu de Lúcio, tudo aquilo que Lúcio gostaria de ter e de ser. O que os personagens supõem que seria Marta é um gozo pleno que não há. Sendo assim, em relação à pulsão, ou seja, ao desejo sexual, Ricardo necessitava ser Marta, mas em relação ao amor Ricardo é Ricardo.

Quando não há o universo simbólico como mediador das relações humanas, não há lugar para a palavra, não há lugar para o pacto, não há acordo. Só resta a rivalidade que provém desse eu angustiado e que culminará no cessar da vida. Se houve suicídio ou assassinato, na verdade, não é disso que se trata aqui, visto que o eu é o outro.

O que é importante saber é que, em qualquer uma das hipóteses, o que existe é uma rivalidade imaginária, oriunda da duplicidade do personagem. O duplo, como já foi dito, que parece ter surgido como garantia da imortalidade é aquele que estranhamente leva à morte. A relação do homem com sua própria finitude o levou a criar aquilo que seria seu primeiro duplo: a alma. Por sua vez, ironicamente, o duplo culmina na finitude. Nesse sentido, cabe citar Lacan, quando este afirma em seu Seminário livro 2, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*: "Este homem, fundamentalmente alienado, que nunca encontra o objeto de seus desejos, tem de dar-se conta de por que ele tem fundamentalmente apego por este eu, e de que maneira este eu constitui sua alienação fundamental". (LACAN, 1985, p.338).

Como foi dito, a alienação é parte integrante da constituição do eu, porque em uma relação especular vemos um outro para nos vermos. Entretanto, no caso de *A Confissão de Lúcio*, essa alienação vai mais além, gerando um outro idêntico que conduz o personagem à morte. No início do texto, é colocada a epígrafe retirada de um livro de Fernando Pessoa: "... assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria..." (CL.p. 350).

Lúcio já aponta para o desfecho quando diz que "este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou — apenas — os desencantados, que, muita vez, acabam no suicídio" (CL.p.351). Lúcio passa a ser um morto em vida, nada já desejando. Após o acontecimento trágico, Lúcio é preso "Passaram-se velozes os meus dez anos de cárcere...". (CL. p. 413).

O tempo cronológico nos remete para o pragmatismo da vida cotidiana, diferente daquele momento que marca o princípio de sua vida, quando o escritor Lúcio Vaz

conhece Ricardo de Loureiro: naquele instante, há uma entrega total ao momento vivenciado. Além disso, o tempo de fazer, falar e perceber cada situação é singular, pessoal e não compartilhável. Lúcio afirma que seu julgamento não apresentou nenhuma novidade até porque “com o inverossímil, ninguém se justifica” (CL.p.413).

Quanto à sua clausura, mais uma ambigüidade aparece: prisão ou manicômio?

Os meus “amigos” como sempre acontece, abstiveram-se: nem Luís de Monforte — que tanta vez protestara sua amizade[...] Porém, no meu advogado de defesa fui achar um verdadeiro amigo. Esqueceu-me o seu nome; apenas me recordo de que era ainda novo e de que a sua fisionomia apresentava uma semelhança notável com a de Luís de Monforte.

Mais tarde, nas audiências, havia de observar igualmente que o juiz que me interrogava se parecia um pouco com o médico que me tinha tratado, havia oito anos, de uma febre cerebral que me levava às portas da morte.(CL. p.413)

Essa passagem nos leva a pensar que Lúcio podia estar preso num manicômio e não necessariamente num cárcere. Para ilustrarmos essa relação entre a prisão e o manicômio utilizaremos o quadro de Vicent Van Gogh⁹ que foi pintado durante sua internação em um sanatório, em 1890.

⁹ Vincent Van Gogh (1853 -1890), pintor holandês, considerado um dos principais representantes da pintura mundial. Recebeu grande influência dos mestres do Impressionismo. Morreu em Paris.

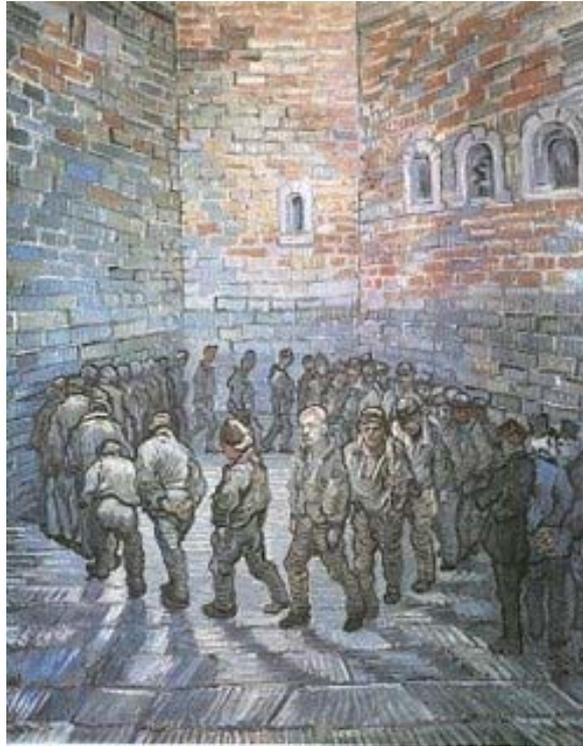


Figura 3 - *A ronda dos prisioneiros*

Van Gogh pinta a tela, mostrando a falta de liberdade que o hospital psiquiátrico concedia. Em suas obras, o pintor representa o artista incompreendido, o qual lutou para ter uma aceitação de suas obras. Lúcio também era um artista que sofria por não ter sua obra compreendida, sua estada em Paris permitia um encontro mais estreito com a arte. Para Lúcio, a vida sempre pareceu uma prisão. Na tela, a ronda marcada pelas voltas em círculos nos sugere a imagem de alguém que não pode fugir do seu destino. A leitura do quadro nos conduz para o final do personagem, e a ambigüidade do texto é mantida pelo próprio fenômeno do estranho:

Em frente — pormenor que se me gravou na memória — havia um quartel amarelo (ou talvez outra prisão)

O prazer maior de certos detidos era de se debruçarem do alto do grande muro e olharem para a rua; isto é: para a vida. Mas os carcereiros mal os descobriam, logo brutalmente os mandavam retirar.

Mesmo, nunca soubera evitar um arrepio árido de pavor ao debruçar-me a esse paredão e ao vê-lo esgueirar-se, de uma grande altura — enegrecido, lazeirento, escalavrado — sobre raros indícios de uma velha pintura amarela. (CL. p.414).

Que crime Lúcio cometera? Freud em seu texto *Criminosos em consequência de um sentimento de culpa*, afirma que:

Por mais paradoxal que isso possa parecer, devo sustentar que o sentimento de culpa se encontrava presente antes da ação má, não tendo surgido a partir dela, mas inversamente, - a iniquidade decorreu do sentimento de culpa. Essas pessoas podem ser apropriadamente descritas como criminosos em consequência de um sentimento de culpa. (FREUD, 1976, p.347).

Nesse caso, não houve crime, pelo menos na verdade de Lúcio, mas a culpa sempre esteve presente. E ela continua sendo anterior ao crime. Talvez Lúcio se sentisse culpado por amar um igual. A perda definitiva do objeto amado só aumenta a angústia e, como diz Nadiá Paulo Ferreira em *A Teoria do Amor* “é como se fosse um golpe que dilacera as vísceras e atormenta a alma”. (FERREIRA, 2004, p.).

Ao sair da “prisão”, o narrador-Lúcio diz:

Morto, sem olhar um instante em redor de mim, logo me afastei para esta vivenda rural, isolada e perdida, donde nunca mais arredarei pé.
Acho-me tranqüilo — sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. *Permaneci, mas não me sou.* (grifo do autor) E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... *A morte real* (grifo do autor) — apenas um sono mais denso. (CL. p.415)

Lúcio estava morto para a vida e para os sonhos, enfim, estava morto para o desejo. Nos diz Barthes, citando Freud:

Dupla perda: nem mesmo posso investir em minha desgraça, como na época em que sofria por estar enamorado. Naquela época, eu desejava, sonhava, lutava; havia um bem diante de mim [...]. Agora, nada mais ressoa. Tudo está calmo, e é pior. Se bem que justificado por uma economia — a imagem morre para que eu viva... (BARTHES, 2007, p.187).

Lúcio relatou aquilo que sabia, aquilo que para ele era verdadeiro. Como vimos, para cada ser falante, uma verdade. A frase “permaneci, mas não me sou” parece resumir a trajetória do personagem, da mesma forma que estes versos do poema “Dispersão”:

“Perdi a morte e a vida”.
 E, louco, não enlouqueço...
 A hora foge vivida,
 Eu sigo-a, mas permaneço...
 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.63).

Lúcio, simplesmente, deixou de desejar. O preço que pagou por ter descoberto a chave do enigma de seu desejo foi o de parar de desejar. No caso de Lúcio não há mais desejo em desejar e sua alma estava dilacerada após a morte de Ricardo de Loureiro. De qualquer forma:

[...] é preciso que a aventura humana seja levada a seu termo, ou seja, que seja explorada a zona em que Édipo avança após ter-se dilacerado os olhos[...]
 É sempre por meio de algum ultrapassamento do limite, benéfico, que o homem faz a experiência de seu desejo[...]. O desejo de Édipo é o desejo de saber a chave do enigma do desejo.
 Quando lhes digo que o desejo do homem é o desejo do Outro, algo me vem à mente que soa em Paul Eluard como o *duro desejo de durar*. (grifo do autor). Isso nada mais é do que o desejo de desejar. (LACAN , 1997, p.370).

Há quem diga que a obra do autor seria uma espécie de autobiografia. Autobiográfico ou não, *A Confissão de Lúcio* se revela uma obra extremamente densa. Sá-Carneiro, escritor brilhante que foi, constrói magistralmente a narrativa, dando ao leitor a sensação de mistério, ao inserir a personagem Marta e, escavando os conflitos interiores de seus personagens, fala também um pouco de todo ser humano permeado de angústias e medos. Segundo Lúcio, a confissão no tribunal não adiantaria, porque com o inverossímil ninguém se justifica. No entanto, o “pecador” precisava confessar-se a si mesmo, por isso recontou sua história. De uma forma ou de outra a confissão foi feita: Lúcio contou o que sabia, mas o inconsciente sempre tem algo mais a dizer.

Freud afirma em *O mal estar na civilização*, que o sofrimento humano nos ameaça a partir de nosso próprio corpo (decadente e frágil), do mundo externo (impiedoso e esmagador) e da nossa relação com os outros homens. Lúcio parece ter sido ameaçado de todas as formas. O passado sempre fundamentou sua existência e, para ele, não se abriram às portas dos possíveis. Optamos por terminar esse capítulo através das palavras escritas por Mário de Sá-Carneiro e colocadas nas mãos de Lúcio:

Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, não se pode justificar, porque a sua justificação é inverossímil-embora verdadeira.
 Assim eu, para que lograsse ser acreditado, tive primeiro que expiar, em silêncio, durante dez anos, um crime que não cometi. A vida...(CL.p.415).

3.1 A Orgia do Fogo: a chama que convida

Um pouco mais de sol—e fora brasa
Um pouco mais de azul— e fora além

Sá-Carneiro

O episódio da Orgia do Fogo, como ficou conhecida uma festa promovida por uma artista americana excêntrica, que morava em Paris, ocorrido logo no início da narrativa, pode ser entendido não só como o momento que batizará a amizade entre Lúcio e Ricardo, mas como uma metáfora para o gozo. No primeiro capítulo da narrativa, chegam juntos à festa Gervásio, Lúcio e Ricardo:

À entrada, como no teatro, um laçao recebeu os nossos cartões de convite e outro imediatamente nos empurrou para um ascensor, que, rápido nos ascendeu ao primeiro andar. Então, deparou-se-nos um espetáculo assombroso: Uma grande sala elíptica cujo teto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por colunas multicolores em mágicas volutas. Ao fundo, um estranho palco erguido sobre esfinges bronzeadas, do qual — por degraus de mármore rosa- se descia a uma larga piscina semicircular, cheia de água translúcida. Três ordens de galerias — de forma que todo o aspecto da grande sala era o de um opulento, fantástico teatro. (CL.p. 360).

A fascinação exercida pelo ambiente e depois pelos outros personagens que participam desse momento da narrativa são da ordem do imaginário, porque é a imagem que captura e provoca fascínio:

Um deslumbramento, o traje da americana. Envolvia-a uma túnica de um tecido muito singular, impossível de descrever. Era como que uma estreita malha de fios metálicos— mas dos metais mais diversos — a fundirem-se numa cintilação esbraseada, onde todas as cores ora se enclavinavam ululantes, ora se dimanavam, silvando tumultos astrais de reflexos. *Todas as cores enlouqueciam na sua túnica.* Por entre as malhas do tecido, olhando bem, um divisava-se a pele nua; e o bico de um seio despontava numa agudeza áurea. (CL. p.360).

O grande espetáculo é anunciado, de forma confidencial, pela americana aos personagens: “— Depois da ceia, é o espetáculo — o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas idéias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água— tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro! (CL.p.361)”.

Em seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam que o fogo pode ser entendido como símbolo da purificação, através da destruição. Sendo assim, ele simboliza a ação purificadora, fecundante e iluminadora. É interessante notar que esse fogo que ilumina é o mesmo que destrói, queima e sufoca. Pode ser visto

como o fogo das paixões, do castigo e das guerras. O fogo enquanto símbolo traz consigo, assim como o estranho para a psicanálise, um significado ambivalente: queima, mas ilumina, extingue, mas regenera, e também incendeia e evoca paixões.

A orgia, por sua vez, nos remete, dentro do senso comum, para a vulgaridade, uma espécie de retorno ao caos, como afirmam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. No entanto, a orgia traz consigo uma ideia de força criadora, como pode ser percebida na relação que será solidificada entre Lúcio e Ricardo, a partir da festa na casa da americana. Ao mesmo tempo que nos lembra uma degradação, pode nos conduzir para uma força criadora, um novo impulso de vida. É desse impulso que nos fala Lacan, em *A ética da psicanálise*, ao conceituar a pulsão de morte: “A pulsão, como tal, e uma vez que é então pulsão de destruição, deve estar para além da tendência ao retorno ao inanimado. O que ela poderia ser? [...] Vontade de começar com novos custos. Vontade de Outra-coisa [...]”. (LACAN, 1997, p.259).

De acordo com Freud, o fogo pode ser compreendido como um símbolo da libido. O calor inerente a ele se assemelha à excitação sexual. Cabe citar aqui o mito de Prometeu utilizado por Freud em seu estudo.

Prometeu era um herói, um deus responsável por trazer o fogo aos homens. No entanto, esse fogo foi roubado dos deuses e Prometeu o escondeu num pau oco. Freud nos diz que, dentro de uma interpretação psicanalítica dos sonhos, esse objeto (pau oco) poderia ser considerado como símbolo do pênis. O que Freud chama de “tubo-pênis” nos leva a pensar como houve a preservação do fogo a partir daí. Se considerarmos que, na interpretação dos sonhos, o processo de inversão é algo muito comum, perceberemos que o que o homem possui em seu tubo-pênis não é o fogo, mas o meio de apagar tal fogo: o seu jato de urina.

Além disso, podemos notar, através do mito, que o meio de aquisição do fogo ocorreu através de um crime: Prometeu rouba o fogo dos deuses. Por conta de seu roubo, ele recebeu o castigo de ser aprisionado a um rochedo, enquanto um abutre comia sempre uma parte de seu fígado. Naquela época, o fígado era tido como o berço das paixões e dos desejos. Sendo assim, Prometeu teve que renunciar a um desejo para mostrar a importância do seu ato para a humanidade. Desse modo, percebemos de que forma o fogo aparece ligado à paixão ou à libido. O mesmo caminho é trilhado

ao recorrermos ao mito da ave Fênix, aquela que, depois de consumida pelo fogo, ressurgue das cinzas. Segundo Freud: “uma alusão ao pênis que surge revivescido, depois de se haver relaxado” (FREUD, 1976. p.231). A ave que se alimenta do fígado de Prometeu teria também a significação do pênis, já que o fígado sofre sempre um processo devoração e renovação. Em ambos os casos, temos o ressurgimento depois da tentativa de extinção.

Em relação aos dois mitos, tanto o de Prometeu quanto o da ave Fênix, Freud nos diz ainda:

Cada um deles descreve o revivescimento de desejos libidinais depois de estes terem sido extintos pela saciedade. Ou seja cada um deles se refere à indestrutibilidade desses desejos; e essa ênfase é particularmente apropriada como consolo, ali, onde, o cerne histórico do mito aborda a derrota da vida instintual, com uma renúncia ao instinto que se tornou necessária. É, por assim dizer, a segunda parte de uma reação do homem primitivo quando este sofreu um golpe em sua vida instintual: após a punição do delinqüente, vem a garantia de que, enfim, no fundo, ele não causou nenhum prejuízo.” (FREUD, 1976 p.232).

Sendo assim, Freud conclui que o órgão sexual masculino, além de realizar o ato sexual, satisfazendo aos desejos libidinais, também proporciona o esvaziamento da bexiga. Encontramos, através de um processo de analogia, a dupla fogo e água. O que percebemos, entretanto, é que quando o pênis está em um estado de excitação, ou seja, no momento em que temos o calor do fogo, torna-se impossível o ato da micção. No entanto, quando o órgão está eliminando a água do corpo, suas funções com relação ao ato sexual se extinguem. Desse modo, nos diz Freud: “o homem apaga seu próprio fogo com sua própria água” (FREUD, 1976, p. 233).

Vejamos ainda a questão do fogo nesse capítulo da narrativa de Sá- Carneiro:

Essa luz—evidentemente elétrica—provinha de uma infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias—mas, sobretudo, de ondas que projetores ocultos nas galerias golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão[...]

De forma que a luz era 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 coisa — um fluido novo. Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamos-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 deixaríamos de ver.” (CL. p. 361,362).

É interessante notar que a luz, segundo Lúcio, era como se fosse um fluido. Essa passagem nos lembra o fogo, enquanto excitação, enquanto aquele que é chama e que chama, convida para algo que será vivenciado pelos personagens os quais experimentarão diversas sensações na festa:

Pois em breve todos os espectadores evidenciavam, em rostos confundidos e gestos ansiosos, que um ruivo sortilégio os varara sob essa luz de além — Inferno, sob essa luz *sexualizada*. [...] Enfim: prestes a esvairmo-nos num espasmo derradeiro da alma —tinham-nos sustido para nos alastrarem o prazer. E, ao fundo, o pano do teatro descerrou-se sobre um cenário aureoral... Extinguiu-se a luz perturbadora, e jorros de eletricidade branca nos iluminaram apenas. (CL. p.362).

A luz, o fogo, o ruivo aparecem sempre ligados a uma questão de sensações experimentadas pelo corpo. Portanto, a questão da libido aparece de maneira muito intensa nesse momento do livro. A denominada luz *de além-Inferno* (grifo nosso) já aponta para um algo a mais que será abordado ainda neste capítulo. Finalmente, Lúcio começa a descrever o que ocorre na festa da casa da americana, dando-nos uma ideia do que representou a orgia do fogo.

No palco surgiram três dançarinas. Vinham de tranças soltas- blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes[...] Nos ventres, entre as blusas e as gazes, havia um intervalo- um cinto de carne nua onde se desenhavam flores simbólicas. As bailadeiras começaram as suas danças. Tinham as pernas nuas. Volteavam, saltavam, reuniam-se em grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas... [...] Mas o que as fazia mais excitantes era a saudade límpida que lembravam de um grande lago azul de água cristalina onde, uma noite de luar, elas se mergulhassem descalças e amorosas. A segunda bailadeira tinha o tipo característico da adolescente pervertida. Magra- porém de seios bem visíveis-, cabelos de um louro sujo, cara provocante, nariz arrebicado. As suas pernas despertavam desejos brutais de as morder, escalavradas de músculos, de durezas— *masculinamente*.(grifo nosso).(CL. p.363).

As dançarinas e a própria americana nos remetem à história de Salomé¹⁰, personagem bíblica que conduz João Batista à morte. A dança erótica e bizarra, os contorcionismos, os jogos que apelam para a sensualidade podem ser vistos também

¹⁰ Salomé, personagem bíblica, enteada de Herodes Ântipas, que a pedido deste, dança na sua festa encantando a todos. Herodes havia prometido dar-lhe o que quisesse: ela exige a cabeça de João Batista em uma bandeja, seguindo o conselho da mãe.(Mr 6: 17-28).

nessa passagem do texto: *A Salomé decadentista e a cabeça da tradição, em Sá-Carneiro*, de Luiz Edmundo Bouças Coutinho:

[...] Salomé tendo dançado no imaginário de pintores e escultores europeus ao longo de séculos, no século XIX dirigiu seus jogos sedutores à literatura, ali encontrando ampla receptividade, e especial consagração nas páginas dos decadentistas, que- cansados das exaltações da natureza- coreografariam para ela os passos com os quais a narrativa deslocaria os códigos da tradição romanesca.[...] que ressoará no volteio da Salomé de Sá- Carneiro- triunfo da sáfica americana, cujo espetáculo excêntrico condensará- segundo ela- idéias a respeito da voluptuosidade/arte. (COUTINHO, Luiz Edmundo, p.586).

Em relação à figura de Salomé, lemos no soneto do escritor o furor que esta mulher provoca, além de sua íntima relação com a morte:

Salomé

Insônia roxa. A luz a virgular-se em medo,
Luz morta de luar, mais Alma do que lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...
Tenho frio... Alabastro!... A minha Alma parou...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:

Mordoura-se a chorar— há sexos no seu pranto...
Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me
Na boca imperial que humanizou um Santo...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 77).

No poema acima, temos uma síntese do que foi *A Orgia do Fogo*: dança, nudez, aroma, ardor... Tudo converge para a festa na casa da americana. É interessante notar como a voz que fala no poema nos expõe a questão da morte: ‘Ela quer *morrer-me*’ (grifo nosso). Se colocar na posição daquele que mata a si mesmo e não daquele que será morto por alguém. A expressão “morrer-me”, usada de maneira inusitada, aponta para uma “morte” que parece ser provocada pelo gozo. Quem primeiramente fala em gozo é Lacan. Segundo ele, o gozo pode ser definido como algo que escapa ao princípio do prazer explicado por Freud. Desse modo, prazer e gozo são diferentes para a psicanálise. Lacan parte da elaboração de Freud para a pulsão e do mais além do princípio do prazer para desenvolver sua teoria sobre o gozo. Esse mecanismo pode

ser compreendido através de um ponto de vista energético e econômico. O corpo possui uma quantidade de energia acumulada, o que provoca a tensão ou desprazer.

Ainda no mesmo capítulo lemos:

Houve depois outros quadros admiráveis: dançarinas nuas perseguindo-se na piscina, a mimarem a atração sexual da água, estranhas bailadeiras que esparziam aromas que mais entenebreciam, em quebranto, a atmosfera fantástica da sala, apoteoses de corpos nus, amontoados-visões luxuriosas de cores intensas, rodopiantes de espasmos, sinfonias de sedas e veludos que sobre corpos nus volteavam.[...] *Escoava-se por nós uma impressão de excesso.* (CL.p.363).

Aquilo que escapa ao princípio do prazer é o que Lacan leva adiante e chama de gozo. A tendência do princípio do prazer é justamente eliminar o desprazer, ou seja, há uma tendência a descarga dessa energia acumulada. Enquanto Freud usava prazer como sinônimo de satisfação, Lacan utilizará como sinônimo de gozo. O lugar do gozo é no corpo, mas devemos lembrar que um corpo não goza inteiramente, há sempre a palavra e dessa a se supõe um mais-gozar: “[...] é a separação entre corpo e gozo, operando a constituição de um sujeito dividido e de uma falta a gozar, que reaparece sob a suposição de um mais-gozar [...]” (FERREIRA, 2005, p.46). Desse modo, entre a experiência de um corpo que goza e a parte que falta gozar existe a palavra. Falamos de gozo e dessa fala nasce a suposição de um mais-gozar.

Desse modo, se a tendência do princípio do prazer é eliminar o desprazer, originado pelo acúmulo de energia, o regime do gozo é sempre o excesso: *Escoava-se por nós uma impressão de excesso* (grifo nosso). (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.363). A impressão de excesso representa a manifestação do gozo. Em seu seminário 7, Lacan coloca o gozo como algo impossível, e que este, não está relacionado à satisfação de uma necessidade, mas de uma pulsão. Sendo assim, a pulsão tem como alvo o gozo, e a energia que aciona o circuito pulsional é a libido.

Além disso, Lacan repensa o gozo e extrai dele o ponto de vista econômico e energético estudado por Freud. Para Jacques Lacan, só há gozo porque há significante. Esse significante é aquele que instaura a diferença sexual: o falo. Nesse sentido, o falo do ponto de vista do gozo se encontra articulado com a castração: não há gozo pleno, ou seja, um corpo marcado pelo significante não goza por inteiro. Sendo assim, todo gozo é limitado pelo significante e é sempre não-todo. O mais interessante é que este gozo se encontra ligado à pulsão de morte, a qual como já foi dito, possui um caráter

criacionista, uma vontade de recomeçar. Diferente do instinto de morte exposto por Freud, que se refere ao destino de todo ser vivo. Para Freud, há uma resistência por parte do indivíduo e uma tendência à compulsão à repetição que se manifesta como uma insistência do inconsciente. Diz Freud que o isso só insiste e se converte em limite. Nesse momento, entra a teoria lacaniana: o que fazer com esse resto que se repete? É justamente esse resto que passa a ser fonte de gozo, fonte de algo novo, algo que escapa, portanto, o que seria essa “impressão de excesso” senão o próprio gozo?

Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnis. [...]
 Porém nada valeu em face da última visão:
 Raiaram mais densas as luzes, mais agudas [...] ela surgiu, a mulher fulva...
 E começou dançando... [...]
 Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa, o fogo ateara-se...
 Quimérico e nu, o seu corpo sutilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais.
 Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados- num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlate a querer-se dar ao fogo...
 Mas o fogo repelia-a... (p.364).

Novamente, temos a presença do fogo remetendo para a excitação sexual, tanto que na descrição dessa cena o narrador utiliza por muitas vezes significantes que remetem ao fogo. Como podemos perceber no trecho que se segue:

E, outra vez desvendada – esbraseada e feroz, saltava agora por entre labaredas, rasgando-as: emaranhando, possuindo, todo o fogo bêbado que a cingia.
 Mas finalmente saciada, após estranhas epilepsias, num salto prodigioso como um meteoro- ruivo meteoro-ela veio tombar no lado que mil lâmpadas ocultas esbatiam de azul cendrado.
 Então foi apoteose:
 Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de extinguir, possessa, a fera nua mergulhou [...].
 [...] Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas-tranquilas, mortas também... (CL. p.364).

Esse é o momento final da festa na casa da americana. Essa passagem nos revela de que maneira o gozo é descrito metaforicamente pelo narrador e como o fogo, a brasa e as luzes simbolizam a sexualidade. Depois dessa cena, os personagens estão na rua aturdidos e cansados como se tivessem acordado de um sonho. É o próprio narrador que afirma:

O ar fresco da noite, vergastando-nos, fez-nos despertar, e como se chegássemos de um sonho que os três houvéssemos sonhado— olhamos inquietos, num espanto mudo.[...]

Na tarde seguinte— ao acordar de um sonho de onze horas- eu não acreditava já na estranha orgia: *A Orgia do Fogo*, (grifo do autor) como Ricardo lhe chamou depois. (CL. p.364).

É interessante dizer que Ricardo é apresentado por Gervásio a Lúcio como sendo *O poeta das Brasas* (grifo nosso). A noite fantástica teria sido sonho ou realidade?

[...] os sonhos não são nada mais que realizações de desejos [...] Quando a análise pela primeira vez nos revelou que por trás dos sonhos jaziam ocultos um significado e um valor psíquico, achávamo-nos, sem dúvida, inteiramente despreparados para descobrir que esse significado era de caráter uniforme. De acordo com a precisa mas insuficiente definição de Aristóteles, um sonho é o pensamento que persiste (enquanto nos achamos adormecidos) no estado de sono. (FREUD, 1972, p.586).

A noite fantástica descrita pelo narrador nos traz uma imagem onírica. O sono significa um fim à autoridade do eu. Sendo assim, o adormecer traz consigo uma certa passividade. O episódio mantém o leitor na incerteza e sustenta a ambiguidade entre sonho e realidade Além disso, Lúcio fala sobre esse momento:

Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por tê-la vivido— mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de 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?* (grifo do autor) (CL. p.365).

Esse instante que Lúcio afirma marcar o princípio de sua vida nos remete ao tempo *aion* ao instante experimentado em sua intensidade o qual nos retira do tempo devorador: o tempo cronológico:

A pergunta fundamental que nos coloca este texto: que tempo é este que não tem necessidade de ser infinito, mas somente “infinitamente subdivisível”? Este tempo é o Aion. [...] o tempo do presente é pois sempre um tempo limitado, mas infinito porque cíclico[...] A complementaridade do passado e do futuro aparece claramente: é que cada presente se divide em passado e em futuro, ao infinito. [...] Não haverá no Aion, um labirinto bem diferente do de Cronos...? (DELEUZE, 2007, p.64).

O Aion enquanto representante de um passado e de um futuro que eternizam um presente, simboliza o momento narrado pelo personagem Lúcio. O narrador de *O fixador de instantes*, novela presente em *Céu em Fogo*, citada aqui pelo próprio título que traz, novamente, o significante *fogo*, diz: “O INSTANTE! O instante!” Não sei como

os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver da vida. Não sei” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.530).

Outro momento importante da narrativa é a peça que Lúcio escreve, a qual recebe um título emblemático: *A chama*. A peça que havia sido vista como uma obra-prima acaba sendo considerada um disparate pelos diretores, que se recusam a montá-la depois que Lúcio muda seu último ato. O fato é que Lúcio fica transtornado e o fim de sua última peça é dado por ele mesmo, que lança tudo ao *fogo* (grifo nosso).

3.2 Paris: O mito da cidade-luz

Paris da minha ternura
Onde estava a minha Obra —
Minha Lua e minha Cobra,
Timbre da minha aventura.

Sá-Carneiro

Como havia sido abordado no capítulo 2, independente do critério que se estabeleça em relação à periodização literária, é inegável que os escritores do início do século XX vivenciaram a chamada modernidade. Vejamos o que afirma Walter Benjamin em seu texto *A modernidade*:

A cidade de Paris entrou neste século com a feição que Haussmann lhe deu. Ele realizou a sua transformação da imagem da cidade com os meios mais humildes: pá, machadinha, alavanca, e coisas semelhantes. E que grau de destruição provocaram já estes instrumentos limitados! E como cresceram desde então com as grandes cidades os meios que a podem destruir! Que imagem do futuro provocam!(BENJAMIN, 1975, p.20).

Essa era a cidade de Paris no final do século XIX, com sua expansão, seu aumento populacional, sua turbulência que irá acarretar paradoxalmente a crise do homem moderno. Essa multidão abafa o grito do homem. Ocorre o surgimento da imagem do flâneur, o qual caminha pela multidão sem ser notado, mas a todos observando. Para falar da figura do flâneur, Walter Benjamin nos cita o poeta Baudelaire que fará de Paris objeto de sua poesia:

O engenho de Baudelaire, cujo alimento é a melancolia, é um engenho alegórico. Pela primeira vez, em Baudelaire, Paris torna-se objeto de poesia lírica. Essa poesia local vai de encontro a qualquer poesia regional. O olhar que o engenho alegórico lança sobre a cidade expressa bem mais o sentimento de uma profunda alienação. É o olhar do

flâneur, cujo gênero de vida dissimula, por trás de uma miragem benfazeja, a miséria dos futuros habitantes de nossas metrópoles. O flâneur procura refúgio na multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar se transforma, para o flâneur, em fantasmagoria... (BENJAMIN, 2006, p.61).

No poema de Baudelaire, “A uma passante” fica muito nítida essa imagem do flâneur. Vejamos:

A rua em derredor era um ruído incomum,
longa, magra, de luto e na dor majestosa,
Uma mulher passou e com a mão faustosa
Erguendo, balançando o festão e o debrum;

Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata.
Eu bebia perdido em minha crispação
No seu olhar, céu que germina o furacão,
A doçura que embala o frenesi que mata.

Um relâmpago e após a noite! — Aérea beldade,
E cujo olhar me fez renascer de repente,
Só te verei um dia e já na eternidade?

Bem longe, tarde, além, jamais provavelmente!
Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais,
Tu que eu teria amado — e o sabias demais

(Charles Baudelaire)¹¹

O flâneur, aquele que passeia pela multidão símbolo da modernidade, não sabe se verá mais a moça que lhe encantou. A multidão cosmopolita parisiense da qual tanto tratou Sá- Carneiro em seu texto é descrita por Benjamin:

A multidão: nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX. [...] Mover-se no meio dessa massa era para o parisiense, algo natural.[...] No que diz respeito a Baudelaire, a massa é algo tão pouco extrínseco, que se lhe pode seguir os rastros em sua obra, pode-se notar como ela o atrai e o prende em sua armadilha, e como ele se defende dela.(BENJAMIN, 1975, p.46, 48).

A rapidez, a velocidade desse mundo moderno não permitem que haja uma aproximação com a moça que se perde em meio a tanta gente. Esse período ficou conhecido como a “Belle Époque”:

¹¹ BAUDELAIRE, Charles Pierre (1821 – 1867), francês, poeta e teórico da arte é considerado um dos precursores do Simbolismo, embora tenha se envolvido com diversas escolas artísticas.

O período da literatura europeia que se estende de 1886, por aí, a 1914, corresponde, de um modo geral, ao que informalmente se denomina “belle époque”. Uma de suas características, sob o ponto de vista da história literária, é a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias[...] É a época das boêmias literárias[...] Dessa literatura de cafés e boulevards, de transição pré-vanguardista, é que vão se originar os inúmeros –ismos que marcarão o desenvolvimento de todas as artes neste século...(TELES, 1983, 39, 40).

A Paris que, segundo Benjamin, é símbolo da modernidade angustiante aparece para os vanguardistas do início do século XX, entre eles Mário de Sá-Carneiro, como o símbolo do progresso e da intelectualidade, desse modo, é a cidade que atrai artistas de vários países, como aparece no início de *A Confissão de Lúcio*:

Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. Vagabundo da minha mocidade, após ter tentado vários fins para a minha vida e de todos igualmente desistido_ sedento de Europa, resolvera transportar-me à grande capital (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.353).

Nesse trecho da narrativa, percebemos como a cidade de Paris é vista: Paris é o estrangeiro, como o próprio narrador afirma é “a grande capital”. A cidade de Paris era o berço da civilização:

[...] fin de siècle. Em francês, que foi ao longo desse século a língua do que se chamava ainda mais Civilização do que Cultura. Século da Cultura é a designação que nós escolhemos para aquele que vai terminar por uma banalização, uma apoteose e uma desconfiança acerca da realidade cultural [...] (LOURENÇO, 1992, p.32).

Em outro momento da narrativa, Ricardo de Loureiro fala de seu amor por Paris para Lúcio:

Paris! Paris! exclamava o poeta. _ Por que o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo, e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor _Paris!
Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas!Ao recordá-las longe delas_ em miragem nimbada, todas me surgem num resvalamento arqueado que me traspassa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha no seu rodopio.
De Paris amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico.[...]
As ruas tristonhas de Lisboa do Sul, descí-as às tardes magoadas rezando o seu nome: O meu Paris...o meu Paris... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.371).

Nesse momento, o personagem Ricardo de Loureiro faz um contraste entre Paris e a cidade de Lisboa. Enquanto Lisboa evoca “tristeza”, Paris afigura-se como um horizonte, como possibilidade de experimento e convívio com a arte.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que a cidade possibilitava um encontro com as artes, era uma espécie de refúgio do homem que se via perdido no meio da multidão. Paris é o local onde se passa a narrativa. Nas raras aparições de Lisboa, os personagens Ricardo e Lúcio parecem fugir tentando evitar sua paixão.

Não é só em *A Confissão de Lúcio* que aparece a cidade de Paris, mas também em suas correspondências com Fernando Pessoa e na sua poesia. Os cafés são o ponto de encontro e de criação artística. É o que vemos no poema “Cinco Horas”:

Minha mesa no Café,
Quero-lhe tanto... A garrida
Toda de pedra brunida
Que linda e que fresca que é!
(SÁ-CARNEIRO, 2004,p.110).

Porém, mesmo sendo a mais cosmopolita das metrópoles e representando a vastidão de Europa, a cidade-luz não consegue contornar a angústia. É o que podemos observar na antepenúltima estrofe do mesmo poema:

Nos Cafés espero a vida
Que nunca vem ter comigo:
– Não me faz nenhum castigo,
Que o tempo passa em corrida.
(SÁ-CARNEIRO, 2004,p.110).

Aqui vemos um sujeito marcado pela angústia, que não vive a vida, somente a espera. Em *a Confissão de Lúcio*, a história se passa em Paris e por diversas vezes a cidade é citada como símbolo da modernidade e do encantamento. Ricardo em determinado momento da narrativa diz a Lúcio:

“Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea!... Porque, no fundo, eu amo muito a vida. Sou todo de incoerências. Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida, entanto como ninguém nunca a admirou!
“Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época!...
“Lançar pontes! Lançar Pontes! Silvar estradas férreas! Erguer torres de aço!...” (CL. P. 371).

Walter Benjamin fala em seu texto “Paris, a capital do século XIX”, sobre as transformações pelas quais a cidade passou. Dentre elas o surgimento do ferro utilizado em novas construções. Diz-nos Benjamin:

Pela primeira vez, desde os romanos, surge um novo material de construção artificial, o ferro. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século, e recebe um impulso decisivo no dia em que se constata que a locomotiva – objeto dos mais diversos experimentos desde os anos 1828-1829- não funciona adequadamente senão sobre os trilhos de ferro. O trilho aparece como a primeira peça montada em ferro, precursor da viga. Evita-se o emprego do ferro nos imóveis e seu uso é encorajado nas passagens, nos pavilhões de exposições, nas estações de trem [...] (p.55).

Em seu poema “Dispersão” lemos:

O Domingo de Paris
Lembra-me o desaparecido
Que sentia comovido
Os Domingos de Paris

Os “domingos de Paris” também comparecem na Confissão de Lúcio quando Ricardo afirma:

- Ah! Como se respira vida, vida intensa e sadia, nestes domingos de Paris, nestes maravilhosos domingos!... É a vida simples, a vida útil, que se escoia em nossa face.[...] “E é pela agitação dessa cidade imensa, por esta vida atual, cotidiana, que eu amo o meu Paris numa ternura louca. Sim! Sim! Digo bem, numa ternura ilimitada. (p.373).

Ainda em *A Confissão de Lúcio*, é o próprio Lúcio que diz mais adiante: “[...] Não comprava mais jornais portugueses. Se vinha no matin qualquer telegrama de Lisboa, não lia; assim, em verdade, quase triunfara esquecer-me de quem era... Entre a multidão cosmopolita, criava-me alguém sem pátria, sem amarras, sem raízes em todo mundo.” (CL. p.405).

O jornalismo em Portugal ainda na segunda metade do século XIX era um jornalismo provinciano e a forma de fabricação dos jornais era ainda muito precária. Muitos eram feitos em máquinas movidas à mão, já que a moderna tipografia só chega posteriormente a Portugal, nesse sentido, as tiragens eram pequenas e restritas a interesses de pequenos grupos políticos.

Na festa na casa da americana, também há uma referência ao Paris cosmopolita: “[...] A sala encher-se-entretanto de uma multidão bizarrada e esquisita.[...] Havia russos hirsutos e fulvos, escandinavos suavemente louros, meridionais crespos— e um chinês, um índio. Enfim, condensava-se ali bem o Paris cosmopolita...” (CL. p.361).

Como percebemos, a cidade da modernidade era a Paris de todas as cores, nacionalidades, origens, ocupações, etc. Era a cidade que atraía os artistas de vários países, era o sinônimo de vanguarda, seus cafés eram por excelência os locais de encontro e criação. O sujeito que se encontra em crise, desdobra-se, despersonaliza-se, mas também se fascina diante da imagem de Paris. O mito da cidade-luz vem de um crescimento urbano e econômico que implantaria a mercadoria como elemento de luxo em suas vitrines, vitrine essa contemplada também pelo flâneur, as grandes avenidas foram construídas a fim de impedir a construção de barricadas e a instauração de uma possível Guerra Civil. Diante de todo luxo havia interesses: a mercadoria passaria a ser o centro das atenções e da distração, mas também para a exploração do homem pelo homem: é a modernidade e o preço da mercadoria na indústria do luxo. Paris era a promessa de completude, a tão sonhada completude, mas vemos nessa correspondência com Fernando Pessoa uma espécie de quadro esboçado pelo próprio Sá-Carneiro:

Estou em Paris	Estou aborrecidíssimo
Tenho saúde	Sinto-me infeliz em extremo
Tenho dinheiro	Vivo numa tortura constante
Posso fazer o que quiser	
Não tenho preocupações	Sofro muito.
Não tenho desgostos	A minha desolação é ilimitada.
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p.37).	

Nas cartas seguintes, escritas em 12 de junho de 1914, o poeta mostra seu fascínio por Paris. “Em ouro, meu caro Amigo, Paris!— em Ouro!...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.46). E mais adiante: “Estive antes de ontem chamado pelo Pacheco na Closerie à meia noite. Que horror meu amigo! Que horror!... Perto de nós havia um grupo português... Ah! mas portugueses carbonários[...] E que provincianos até no aspecto físico!...[...] (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.52).

O poeta estabelece uma comparação entre Paris— sede dos intelectuais e das artes— e um Portugal ainda provinciano e conservador. Desse modo, “a França não se lembrou de cunhar para seu uso [...] uma sigla tão depreciada como *fin de siècle* [...] talvez isso se deva [...] uma certa maneira de se considerar como centro do universo, como civilização da luz e do progresso” (LOURENÇO, 1992, p.33).

Nessa carta de 1912, mesmo estando em Paris, a melancolia se mostra sempre presente. O mito da cidade-luz não é o suficiente para amparar Lúcio, isso é notado também nas correspondências. Além disso, como afirma Walter Benjamin:

Hausman tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob um regime de exceção.[...] Essa população aumenta constantemente devido a seus empreendimentos. A alta dos aluguéis expulsa o proletariado para os subúrbios. Por isso os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. [...] Hausman deu a si mesmo o título de “artista demolidor”. [...] Os moradores da cidade não se sentem mais em casa; começam a ter consciência do caráter desumano da cidade grande. (BENJAMIN, 1975, p.64).

De qualquer forma, Paris surge na *Confissão de Lúcio* como a capital imensa, com sua música, seus automóveis, suas largas avenidas, suas grandes praças... era a luz em contraposição à treva, era fogo, era mais uma vez a promessa de gozo.

CONCLUSÃO

[...] entrega-se o assunto ao governo da sensibilidade, ela, melhor que a inteligência racional, saberá proceder segundo o que mais convenha à perfeição dos instantes seguintes.

José Saramago

A partir da leitura feita da obra *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, vimos como o fenômeno do estranho aparece na narrativa que traz o triângulo amoroso: Lúcio, Marta e Ricardo. Um duplo que paradoxalmente são três? Sim. Lúcio se projetava em Ricardo, Ricardo se projetava em Lúcio e Marta fazia parte desse jogo especular enquanto delírio compartilhado por ambos. O estranho coloca o personagem diante do seu eu, a relação especular, como vimos através de Lacan gera agressividade. Só há lugar para um. Lúcio sobrevive — só que morto para a vida.

Como foi dito, a alienação é parte integrante da constituição do eu, porque em uma relação especular vemos um outro para nos vermos. Entretanto, no caso de *A Confissão de Lúcio* essa alienação vai mais além, gerando um outro eu idêntico, o que conduz o personagem à morte. Marta desaparece misteriosamente, e, no fim, fica a dúvida se Lúcio descreve seu período em uma prisão ou se estava em um manicômio. Lúcio alega ainda que a “prisão” se mostrava para ele uma espécie de repouso, a calma depois de um período tão conturbado. Os dez anos na “prisão”, cronologicamente seriam uma eternidade, mas no tempo psíquico do personagem não significaram muito em face do acontecimento que havia passado, “esse tempo escorre pelas mãos mesmo sem se sentir”.

É interessante notarmos que a ambiguidade mantida durante toda a história se sustenta justamente pelo estranho, por aquilo que não conseguimos definir, pelo enigma. Marta aparece para tentar amenizar a culpa do pecador ou dos pecadores “tão lúcidos”. Não foi suficiente, sua aparição só aumenta a angústia e, enquanto mulher, ela será o que fascina, mas também o que permitirá um final mortal.

Vimos que o inconsciente é realmente um saber do qual não se sabe, o pecador relata o que sabe, relatou o que sabia, mas o inconsciente implora por mais, sabe mais. Através desse trabalho, tentamos mostrar de que maneira o eu, ou melhor, essa obra focada no eu, ainda que esse eu pareça querer inventar-se um outro, nos coloca diante

das questões do outro e de um processo de reconhecimento de si mesmo. A relação entre dois iguais é do âmbito do imaginário, nessa relação só um poderá ficar.

O poeta parece errar pela capital francesa, nem os cafés, nem as largas avenidas conseguem lhe dar alento. Permeado de uma melancolia exacerbada, Sá-Carneiro nos deixa uma literatura instigante. Seus personagens caem na mesma sina, vivem em Paris, deparam-se com as artes, com dançarinas luxuosas que proporcionam gozo, enfim, com todo o ambiente decadentista que marcava o fim de século. Freud disse que a modernidade foi dirigida por Tântatos— o instinto de morte. Posteriormente, como vimos, Lacan retomou esse conceito denominando-o de pulsão de morte que nada mais é do que a mola que impulsiona a vida. Lúcio parece ter sido absorvido por sua angústia e acabou abrindo mão de seu desejo, deixando de ser inclusive um ser desejante.

Sá-Carneiro, o Ícaro¹² que foi ser “gauche na vida” (DRUMMOND, 2002, p.7), “a asa que se elançou mas não voou” (SÁ-CARNEIRO, 1995,p.65) nos deixou uma vasta obra. Aqui tentamos uma possibilidade de leitura dessa literatura. Segundo Nadiá Paulo Ferreira, “para o escritor, o leitor passa a ocupar o lugar de representante desse Outro ao qual toda fala se dirige” (p.17). Sá-Carneiro não sabia para quem estava escrevendo, mas obviamente queria ser lido. Sabemos que um saber nunca se esgota, e que estamos constantemente construindo e reconstruindo pensamentos é por isso que “a letra que se faz escrita não pára, demandando sempre a produção de outra, mais outra, e assim sucessivamente”. (FERREIRA, 2005, p.17).

Mário de Sá-Carneiro afirma em um de seus poemas: “daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda” (p.126). Assim esperamos que esse trabalho tenha permitido a demanda de um querer saber mais, de estar aberto ao campo de possibilidades que a própria vida proporciona, e, assim, à multiplicidade de sentidos.

¹² Ícaro, na mitologia grega era filho de Dédalo. Ficou conhecido por sua tentativa frustrada de deixar Greta voando. Sofre uma queda que culmina na sua morte.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 5.

AMORA, Antônio Soares. *O Simbolismo: Presença da literatura portuguesa IV*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. p.13-36.

ARÊAS, Vilma. *A Prosa de Sá-Carneiro*. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13., 1990, Rio de Janeiro. [Anais]... Rio de Janeiro: [s.n], 1990. p. 172-177

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.185-189.

BAUDELAIRE, Charles. *A uma passante*. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pidp/pidp010748.htm>> . Acesso em: 16 mar. 2010

BERNARDES, Diana. *Eu no espelho: o outro (O narcisismo como dupla direção em Mário de Sá-Carneiro)*. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13., 1990, Rio de Janeiro. [Anais]... Rio de Janeiro: [s.n], 1990.p.156-160.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 7-70.

_____. *Paris, A Capital do Século XIX*. In: Passagens. São Paulo: Editora UFMG, 2006. p.53-67.

BÍBLIA SAGRADA. Nova Versão Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2001.

BRUNO, Mário. *Escrita, literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.p.2-22

_____. *Lacan e Deleuze o trágico em duas faces do além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2004.

CESAROTTO. Oscar. *No olho do Outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p.109-152.

CHARCOT, Jean-Martin. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.cobra.pages.nom.br/ec-charcot.html>>. Acesso em: 5 abr. 2010.

CHEVALIER. Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro. José Olympio, 2009.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. *A Salomé decadentista e a cabeça da tradição em Sá- Carneiro*. Rio de Janeiro: SEPESP, 1992. p. 586-588.

D'ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. Fortaleza: UFC, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo. Perspectiva, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1050-1055.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: Contra Capa Livraria, 2005. p.11-93.

_____. *A Teoria do Amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.7 – 65.

_____. *O amor na literatura e na psicanálise*. Rio de Janeiro. Dialogarts, 2008. p. 3 – 57.

_____. *Sob os véus da castração: a questão do pai na Modernidade e na Contemporaneidade*. In: *O que é um pai?* Sérgio Nazar David (Org). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997. p. 49-84.

_____. *Quando se fala de amor, de que amor se fala?* In: *Ainda o amor*. Sérgio Nazar David (Org). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 35-47.

_____. *O insólito é o estranho*. In: *O insólito e seu duplo*. Organização de Flavio García e Marcus Alexandre Motta. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 107-121.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber. v.1*. São Paulo: Graal, 2007.

FREUD, Sigmund. *A aquisição e o controle do fogo*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.223 -233. v.22

_____. *Escritores criativos e devaneio*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.147-158. v..9

_____. *O estranho*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. . Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-314. v.17

- _____. *O Ego e o Id*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. P. 229-234. v.19
- _____. *A perda da realidade na neurose e na psicose*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974.p.187- 189. v.19
- _____. *Além do princípio do prazer*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.18
- _____. *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 185-212. v.18
- _____. *O futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 81 – 171. v.21
- _____. *Criminosos em consequência de um sentimento de culpa*. In: Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. 375-377. v.14
- _____. *Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos*. : In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 123 – 228. v.7
- _____. *A Interpretação dos sonhos*. In. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1972. P. 586 – 609. v.5
- JORGE, Marco A. Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p.17-145. v.1
- _____; Nadiá Paulo Ferreira. *Lacan o grande freudiano*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2007. p. 9 - 74.
- LACAN, Jacques. *O Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. p. 163-167.
- _____. *O Seminário 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução de Marie Christine Lasnik Penot; com a colaboração de Luis Antonio Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *O Seminário 3: As Psicoses*. Tradução de Aluísio Menezes. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- _____. *O Seminário 7: A ética da psicanálise*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *O Seminário 8: A Transferência*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. *O Seminário 10: A angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *O Seminário 17. O avesso da psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. *O Seminário 18: De um discurso que não fosse semblante*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 96 – 103.

_____. *A agressividade em psicanálise*. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 104-126.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 522.

LEITE, Sonia. *Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia*. In: *O insólito e seu duplo*. Flávio García e Marcus Alexandre Motta. (Org). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.177-194.

LOURENÇO, Eduardo. *Dois fins de século*. In: ENCONTRO DE PROFESSORES BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13., 1992, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: UFRJ; Fundação Caluste Gulbenkian 1992. p. 32-40.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia da "Presença"*. Rio de Janeiro: Departamento da Imprensa Nacional, 1959.

QUINET, Antonio. *Psicose e Laço social*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.p. 169 - 221.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1995. p.11 – 607.

_____. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004. p. 36, 37, 373, 379.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia sobre as mulheres*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O inconsciente a céu aberto da psicose*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2007.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre. L&PM: 1998.

SANTOS, Lulu. *Lulu acústico*. Rio de Janeiro: BMG, 2000.

SEIXAS, Raul. *Maluco Beleza*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis. Vozes: 1983. p. 219-264.

TITÃS. *Titãs acústico*. Rio de Janeiro: WEA, 1997.

VAN GOGH, Vincent. *Biografia*. Disponível em:
<<http://www.suapesquisa.com/vangogh3/>>. Acesso em: 8 abr. 2010.