

AS PELES DA FICÇÃO: EROTISMO, PSICANÁLISE E LINGUAGEM EM A CONFISSÃO DE LÚCIO

THE SKINS OF FICTION: EROTICISM, PSYCHOANALYSIS AND LANGUAGE IN A CONFISSÃO DE LÚCIO

Thalles Candal¹

Resumo: Uma narrativa sobre um desejo homossexual interdito, no início do século XX, em um dos países mais católicos da Europa, é um desafio não só moral, mas literário, uma vez que esse desafio exige uma forma tão revolucionária quanto o conteúdo que se lhe apresenta. A estrutura narrativa de *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, possibilita o entrecruzamento proposto por este trabalho entre erotismo, psicanálise e linguagem. Propomos a leitura de que a obra cria um relato pessoal narrativo que flutua, assumidamente, entre o inverossímil e o factual, revelando-se um trabalho de elaboração do luto que causou essa confissão. Nesse processo de luto, a literatura se propõe como o artilheiro erótico que mantém viva a libido que era investida nos objetos no centro da perda, a partir da materialidade corporal da própria linguagem em seu logro magnífico de ser mais sensorial que imitativa, mais teatro que instrumento (BARTHES, 2013, p. 17). Guiados principalmente por Georges Bataille, Octavio Paz, Sigmund Freud e Roland Barthes, buscaremos investigar como a forma e o conteúdo dessa obra dão conta de representar o desejo entre as personagens, seus véus e desvelamentos, seus segredos e confissões.

Palavras-chave: Literatura portuguesa; Mário de Sá-Carneiro; erotismo; psicanálise; luto.

Abstract: A narrative about a prohibited homosexual desire, at the beginning of the 20th century, in one of the most Catholic countries in Europe, is not only a moral challenge, but a literary one, since this challenge requires a form as revolutionary as the content presented to it. The narrative structure of *A Confissão de Lúcio*, by Mário de Sá-Carneiro, enables the intersection proposed by this work between eroticism, psychoanalysis and language. We propose the reading that the work creates a personal narrative account that fluctuates, admittedly, between the implausible and the factual, revealing itself as a work of elaboration of the mourning that caused this confession. In this mourning process, literature proposes itself as the erotic ruse that keeps alive the libido that was invested in the objects at the center of the loss, based on the corporal materiality of language itself in its magnificent achievement of being

¹Mestre em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Doutorando em Letras (Letras Vernáculas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5735-821X>. E-mail: thallescandal@gmail.com

more sensorial than imitative, more theater than instrument (BARTHES, 2013, p. 17). Mainly guided by Georges Bataille, Octavio Paz, Sigmund Freud and Roland Barthes, we will seek to investigate how the form and content of this work manage to represent the desire between the characters, their veils and unveilings, their secrets and confessions.

Keywords: Portuguese literature; Mário de Sá-Carneiro; eroticism; psychoanalysis; grief.

“(...) o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiches, em lugares eróticos.”

Roland Barthes. *O prazer do texto*.

1. INTRODUÇÃO

A literatura foi utilizada, muitas vezes, como uma possibilidade de vazão à expressão humana que não encontra na realidade meios simbólicos ou objetivos de lidar com a dureza e a inefabilidade do próprio real. A ficção é esse ambiente que, se se inspira no real, pode projetar nele também uma realidade que se deseja concreta: uma esperança de que, um dia, o real possa se inspirar na ficção. É provavelmente por essa razão que erotismo e literatura se apresentam frequentemente lado a lado: por ser o erotismo uma expressão exclusivamente humana do prazer que sempre encontra um interdito para sua plena realização; e pelo fato de a literatura oferecer essa função utópica que transborda os limites da realidade imediata.

O plano ficcional, portanto, se apresenta em uma miríade de subterfúgios criativos que possibilitam realidades virtuais favoráveis à concessão de uma libido reprimida. Além disso, acaba por também registrar, na ficção, os artifícios reais urdidos na engenhosidade que só a busca do prazer propicia. A *confissão de Lúcio*, novela de Mário de Sá-Carneiro que será objeto de análise

deste trabalho, lança mão de estratégias, mais do que metalinguísticas, semióticas, para explorar, do sensorial ao fantástico, as possibilidades do homoerotismo e suas revoluções.

Partindo dessas ideias, pretende-se pensar em como essas múltiplas possibilidades da criação ficcional são exploradas pelo Esfinge Gorda nas muitas perversões realizadas nesta sua novela de 1914: a literatura não só transgredindo os limites da linguagem, mas também sendo um instrumento de viabilização ficcional do desejo homoafetivo e do reinvestimento da libido no processo do luto. Guiados principalmente por Georges Bataille, Octavio Paz, Sigmund Freud e Roland Barthes, buscaremos investigar como a forma e o conteúdo dessa obra dão conta de representar o desejo entre as personagens, seus véus e desvelamentos, seus segredos e confissões.

2. EROTISMO: INTERDITO E TRANSGRESSÃO

Primeiramente, seria interessante traçar um breve panorama das noções que orbitam o debate sobre erotismo, como sua distinção do puro ato sexual², ou mesmo as tensões entre os interditos e as transgressões. Como aponta Georges Bataille em *As lágrimas de Eros* (1984), a consciência da atividade sexual como ato reprodutivo é recente na história da humanidade. O prazer imediato está na sua origem, tendo sido utilizado como celebração da vida em face da inevitabilidade da morte, até ser absorvido pelo paganismo — dando sequência à tradição dos rituais agrários e dionisíacos — e demonizado pelo cristianismo.

A dicotomia sexo / erotismo foi levantada como aspecto distintivo entre os homens e os outros animais, que possuem o cio como instinto básico de

² Opto por não utilizar o termo “sexualidade”, empregado por Octavio Paz (1994), para que não se confunda com a noção de sexualidade a ser usada mais adiante neste texto, que é o conjunto de aspectos físicos e psicológicos que abrangem, entre outros, a identidade de gênero e a orientação sexual.

reprodução. A elaboração do ato sexual em exploração dos prazeres do corpo foi desenvolvida exclusivamente pelo ser humano, e tem sua origem suposta na consciência da finitude da vida — sentimento que também nos difere dos outros seres vivos. A tomada de consciência da morte gerou no homem o desejo de momentos de sublimação pelo prazer, a busca pelo ápice da experiência corporal enquanto ainda há corpo para se experimentar: numa diluição da morte final em “pequenas mortes” (BATAILLE, 1987, p. 66), o orgasmo seria essa perda momentânea do controle do corpo através do ápice do prazer.

Na obra *A dupla chama* (1994), Octavio Paz retoma essa dicotomia e estabelece uma comparação muito feliz e útil para nossa análise: o erotismo está para a “sexualidade” como a poesia está para a linguagem; por haver, nos dois casos, um desvio da finalidade natural e objetiva: a reprodução para a primeira e a comunicação para a segunda. Nos dois casos, a imaginação seria o motor desviante que viabiliza tanto o poema a não mais dizer, mas a ser; quanto o sexo a não mais reproduzir, mas a sentir (PAZ, 1994, p. 12-13). Tem-se, ao fim e ao cabo, “por virtude do muito imaginar”, atos com fins neles mesmos, estéreis, sem utilidade material.

Essa visão do erotismo como transbordamento da vida — aproximando-o, por isso, da morte — foi inscrita no âmbito do sagrado por muitos rituais religiosos. Seja como liturgia que partia da funcionalidade primária do sexo e “se abisma[va] em excessos de volúpia” (BATAILLE, 1984, p. 11), como as cerimônias agrárias de fertilidade; até chegar aos ritos mais radicalmente eróticos, portanto trágicos, como o culto de Dionisos. Esses rituais coletivos de fruição orgíaca se afastam da visão privada do erotismo que chegou até nós, e muito por causa de uma individualização a que as sociedades ocidentais foram submetidas pelas circunstâncias históricas, religiosas, políticas e de costumes. Esse processo dissociou o erotismo da religião, destituindo-lhe a aura do sagrado e enxergando-o, ao contrário, como uma depravação moral apegada

aos prazeres da carne, em detrimento da evolução do espírito. E nisso teve papel fundamental o cristianismo.

O sentido religioso é imprescindível para que se compreenda o erotismo inteiramente, e ainda mais para entender sua demonização (ou apropriação) pelo cristianismo. Ancorando-se numa visão neoplatônica — lida dentro de parâmetros não mais filosóficos, mas moralizantes —, os pais da Igreja Católica vincularam a castidade a uma elevação do espírito, um afastamento das efemeridades insignificantes do corpo em direção ao sagrado. O erotismo era agora condenado e tratado não mais como aproximação do divino, mas o seu avesso.

Vimos atrás como o objetivo da religião foi, no interior do mundo antigo e cada dia um pouco mais, a vida do além-túmulo, conferindo o valor supremo ao resultado último, retirando do momento esse valor. E o cristianismo insistiu. Ao prazer do momento não deixou mais que uma consciência de culpa em relação ao resultado último. Na perspectiva cristã, o erotismo comprometia, ou retardava pelo menos, o resultado final. (BATAILLE, 1984, p. 34).

O cristianismo impõe essa castração ao erotismo enquanto obstáculo à ascese espiritual. O casamento religioso passa a ser uma instituição de controle do sexo, que só deveria cumprir sua função reprodutora. Octavio Paz registra, ao lado do contrato de casamento, outras regras e instituições destinadas a domar o sexo, como o tabu do incesto, o celibato, até as legislações sobre os bordéis (PAZ, 1994, p. 18). Todas sob a tensão de duas forças contrárias: a abstinência e a permissão. Para essas duas forças, Bataille havia adotado uma diferente nomenclatura: o interdito e a transgressão.

Pensar nas forças que apertam e afrouxam a moral dos tempos em relação ao erotismo e à sexualidade humana é pensar na influência das religiões nos costumes e mesmo na política das sociedades ocidentais. O interdito a qualquer tipo de performance sexual que busque o prazer conduz a uma quase imediata vontade de transgressão. Essa transgressão do proibido, por sua vez,

devolve a magia ao erotismo individualizado, restitui seu lado demoníaco (em sua acepção etimológica *daemon*: gênio, manifestação do divino). A partir disso, essa vontade de uma maior permissibilidade também será bem utilizada pelo cristianismo, como se fosse uma nova tentação ao pecado, assim como a que vitimou Eva, por um demônio (agora sim, no sentido cristão da materialização do Mal).

O desejo de transgressão do interdito é um movimento natural, sem o qual o próprio interdito perde seu sentido de ser. O esperado para um objeto interdito é que ele seja transgredido em sequência, para que interdito e transgressão se retroalimentem e continuem a existir. O costume do erotismo restrito ao secreto, à esfera do particular, contribui para essa aura de mistério e pecado cometido no silêncio da alcova: “a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito.” (BATAILLE, 1987, p. 70-71)

Porém, toda vez que esse jogo erótico é usado por uma moralidade vigilante para exercer a sua gama de preconceitos em larga escala, toda essa magia torna a desabar. Domar o sexo, reger a abstinência e a permissão, é formar redes de controle moral sobre a vida sexual de homens e mulheres. Para além disso, tal discussão foi pautada quase sempre pela perspectiva dos relacionamentos heterossexuais, e muitas vezes conduzida de modo que essa configuração de sexualidade fosse tratada como *default*, como o único normal aceitável. Dentro de uma lógica cristã em que o sexo tem apenas a função inscrita em Gênesis do “crescei e multiplicai-vos”, os relacionamentos entre pessoas do mesmo gênero são, no mínimo, uma heresia, uma aberração da natureza humana.

Os interditos postos ao sentimento homossexual se mostram muito mais intensos, tanto no nível psicológico, pela inserção em uma cultura homofóbica

desde a infância, quanto no nível social e político, com proibições a direitos civis básicos e mesmo à liberdade de ser. As agressões físicas e psicológicas dentro e fora do ambiente domiciliar engrossam as paredes dos interditos ao homoerotismo se comparado ao “heteroerotismo” — a própria existência de um termo específico para designar o erotismo homossexual, enquanto o desejo heterossexual é referido apenas como “erotismo”, ratifica essa visão da heterossexualidade como o *default* do desejo humano. Sobre esse debate, conferir a definição de “heteronormatividade” estabelecida por Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003).

O controle moral da vida sexual e do direito de existir da população LGBTQIAPN+ como um todo não se limita, no entanto, aos ambientes clericais e às pessoas religiosas. O machismo, a misoginia e a homofobia abarcam um contingente de pessoas preconceituosas muito mais amplo do que os domínios das igrejas. Não é nosso objetivo aqui debater até que ponto essas discriminações foram criadas ou fomentadas pelas religiões, mas, sim, constatar que o conservadorismo e a intolerância penetraram no cotidiano da sociedade de tal modo, que a repressão sexual se manifesta, inclusive, internamente, na consciência de muitas lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, travestis, *queers*, intersexos, assexuais, pansexuais, não-binárias etc.

Dentro da concepção de sexualidade estritamente ligada ao sexo biológico e à reprodução, as identidades de gênero e orientações sexuais que performem um desvio à regra cisgênero heterossexual são vistas como falhas, anomalias que devem ser abolidas ou corrigidas. Essas forças internas e externas de desejo e de repressão se encontram na obra que analisaremos daqui pra frente. Para tanto, destacaremos em seu enredo e personagens as aplicações práticas das noções de erotismo, interditos e transgressões levantadas até aqui, qual tratamento a literatura lhes dá e qual o papel que desempenham nessa obra.

3. A CONFISSÃO DE LÚCIO: O LUTO E A FICÇÃO

A novela de Mário de Sá-Carneiro, publicada em 1914, é um “ensaio sobre a voluptuosidade”, como bem classifica Teresa Cerdeira no título de um dos capítulos de *A mão que escreve* (2014, p. 126-135). Muitos estudos exploram a via do homoerotismo e dos subterfúgios de viabilização do desejo homossexual interdito pela moral da época. Aqui, pretendo partir desses estudos para tentar dar um passo a mais no sentido da análise literária da novela de Sá-Carneiro, identificando as pistas dadas pelo narrador Lúcio da ficcionalidade de seu relato e as perversões eróticas da linguagem de que lança mão. Para tanto, além da análise da trama central, lançaremos luz aos momentos anteriores e posteriores da narrativa: na espécie de introdução antes do primeiro capítulo, a que o narrador chama “advertência”; e no capítulo 8, o encerramento da novela.

No supracitado capítulo, Cerdeira oferece uma linha de leitura interessante para se iniciar o debate que faremos nesta seção. A autora propõe que, para autorizar a transgressão do interdito sexual posto, ou tornar viável para a moral da época a relação afetiva entre os dois personagens masculinos, o duplo Ricardo / Marta pode ser entendido, entre outras vias: no limite do fantástico; no limite do psicanalítico; e no plano da pura criação ficcional (CERDEIRA, 2014, p. 132-133). Rafael Santana Gomes desenvolveu muito bem essa leitura em sua tese *Lições do Esfinge Gorda*, mostrando que as figuras fantasmáticas das personagens femininas viabilizam o desejo interdito entre os homens da trama:

Os personagens masculinos criados pelo Esfinge Gorda, muitos deles com vincadas tendências homossexuais, não aceitam a possibilidade da união afetivo-carnal entre dois corpos do mesmo gênero e manifestam uma ânsia pelo universo feminino, buscando saciar os seus desejos homoeróticos por meio de variadas metamorfoses psicosssexuais ora assumindo alegoricamente o corpo da mulher, ora invocando uma figura feminina imaginária que, interposta

fantasmaticamente entre os corpos masculinos que a desejam, permite o contato erótico simbólico entre os iguais. (GOMES, 2014, p. 213).

Pretendemos aqui não assumir ou descartar nenhuma das leituras, mas estabelecer uma via entre o psicanalítico e o ficcional, de modo a lançar mão de uma interpretação mais rente à linguagem e suas forças de representação e expressão. Dessa forma, partiremos dos aspectos psicanalíticos que, tanto a criação do duplo, quanto a elaboração do luto suscitam, analisando como essas questões são trabalhadas pelo narrador Lúcio, dez anos depois dos fatos narrados, verbalizando – e ficcionalizando – sua confissão de inocência.

No início da narrativa, a festa oferecida pela americana tem um caráter iniciático importante para fazer aflorar o erotismo entre os dois personagens masculinos Lúcio e Ricardo, e, mais ainda — e em decorrência desse desejo — para desenvolver o argumento da criação de Marta, a figura feminina que viabilizaria o desejo entre os dois. A criação de Marta é, com certeza, o tema mais abordado nos estudos sobre *A confissão de Lúcio*, e há um consenso de que se trata de um clássico caso de duplo criado por Ricardo.

O duplo se mostra na literatura, de Hoffman a Wilde, de Andersen a Maupassant, em alegorias como “a imagem no espelho e a sombra”, “o espírito protetor, a crença na alma e o temor da morte”. É lançado, muitas vezes, como um artifício para alcançar “todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegua”, além de realizar “todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis”. Em sua origem, o duplo foi “uma garantia contra o desaparecimento do Eu”, nascendo assim “no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário”, mas “com a superação dessa fase”, acaba por ter “seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte”. (FREUD, 2010, p. 352-353)

Ricardo de Loureiro cria um duplo feminino num ato radical de narcisismo (CERDEIRA, 2020, p. 176), já que, de uma só vez, daria conta de viabilizar tanto seu desejo de ser mulher, quanto o de possuir outros homens. Marta é, portanto, a sua obra-prima, o seu “triunfo inigualável”, seu “grandioso segredo” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 269). No entanto, a construção de Marta chega aos olhos do leitor da novela pelo relato de Lúcio e por sua forma construída através de memórias que, apesar de se dizerem absolutamente verdadeiras, são assumidamente inverossímeis em diversos momentos.

As cenas de desvanecimento de um dos duplos enquanto o outro experimenta sensações intensas são clássicos do duplo na literatura. Sá-Carneiro não deixa de explorá-las na *Confissão*, mas a forma da novela enquanto relato pessoal faz dessas situações chaves importantes da desconfiança na veracidade ou mesmo na lucidez do narrador. É o caso de quando Marta desaparece pouco a pouco das vistas de Lúcio, no momento em que Ricardo se comove fortemente com uma música tocada ao piano, e volta a materializar-se quando o poeta se recompõe de sua emoção:

— Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. (...) Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer – se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz...

Calou-se. Olhei...

Marta regressara. Erguia-se do *fauteuil* nesse instante... (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 235).

Seguindo este fio de Ariadne deixado por Teresa Cerdeira (2020, p. 176-178), outra cena em que esse esbatimento é descrito é aquela em que Ricardo conta a Lúcio sobre a perda de seu reflexo no espelho por alguns instantes, no mesmo dia e horário em que Lúcio e Marta enfim se entregavam um ao outro. Mais uma vez, no momento em que, agora, o duplo experiencia sensações intensas, o “Eu” esvai-se. Todavia, o parafuso da desconfiança no narrador dá mais uma volta nesse momento, pois esse diálogo não ocorreu senão numa

projeção da imaginação de Lúcio do que ele considera que Ricardo lhe deveria ter dito. Esse é um dos tantos momentos em que Lúcio se deixa ver como um autor de ficção, um fingidor da sua confissão, fato que não se apresentaria como um problema, se ele próprio enquanto narrador não tivesse assegurado, na sua introdução, que este relato não continha mais do que a pura verdade, “mesmo quando ela é inverossímil”:

Mas ponhamos termos aos devaneios. 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.

Uma coisa garanto porém: durante ela não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incharacterístico. Em casos como o que tento explanar, a luz só pode nascer de uma grande soma de fatos. E são apenas fatos que eu relatarei. (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 196).

Com efeito, o narrador faz desse “mau caminho” a sua trilha principal. A forma adotada por ele, aliada ao seu conteúdo cheio de imprecisões e cenas nubladas da memória, dão corpo a uma verdadeira confissão que se esconde por detrás da *mise-en-scène* de suspense policial. Para além de ser uma confissão de inocência — como a leitura imediata dá a ver — ou uma confissão de “falência de entendimento” da situação, que só confirma sua culpa — como sugere a leitura de Teresa Cerdeira em “Mário de Sá-Carneiro: ‘Elementar, meu caro Lúcio!’” (CERDEIRA, 2020, p. 186) —, o grande feito da novela é o fingimento da sua ficcionalidade. E essa manufatura de um discurso propositalmente dúbio servirá como o fechamento de um processo de superação da melancolia para a elaboração, enfim, de um luto produtivo.

Mas antes de adentrarmos de fato no viés psicanalítico desse luto, firmemos essa posição sobre a forma da novela, de modo a criar uma base para o argumento deste trabalho. A respeito do fingimento já por duas vezes

mencionado, referimo-nos mesmo ao fingimento pessoano, que, assim como a heteronímia, pode ser notado em menor escala nesta obra de Mário de Sá-Carneiro. O narrador da *Confissão* é um fingidor assim como o poeta da *Autopsicografia*. Essa visão dá conta de uma estratégia formal que lhe permite nublar os fatos com a justificativa da memória e da inverossimilhança que só a realidade é capaz de propiciar, e que a literatura revela por ser a própria perversão dos símbolos com que joga.

Saber que o escritor só atinge o “deveras” como um “fingidor” (Fernando Pessoa), só alcança a verdade através de uma técnica, é ter consciência da gravidade de seu ofício: um fazer que não é espontâneo, mas conquistado. O que se conquista pela forma não é um mero objeto ornamental, mas um objeto onde o real se dá a ver. O compromisso do escritor com o mundo passa por um compromisso com a forma: é o que Roland Barthes chamou de “responsabilidade da forma”. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 107).

A partir disso, é importante não perder de vista que Lúcio passa por duas perdas de uma só vez, com a morte de Ricardo e o desaparecimento de Marta: “devo confessar, após os acontecimentos em que me vira envolvido nessa época, ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 195). Sua apatia durante o julgamento e o cumprimento de sua pena podem ser interpretados como o estado de ânimo profundamente doloroso do luto e da melancolia, a que se referiu Sigmund Freud (2013), que cumpre a função do desapego gradual do objeto perdido.

Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, 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. (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 196).

Freud aponta que as semelhanças entre o luto e a melancolia são muitas, mas elas se distinguem num ponto crucial: “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 2013, p. 31). Esse rebaixamento da autoestima vindo de um sentimento de culpa torna o melancólico mais reativo em relação ao sentimento da perda, manifestando-se por “autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição” (FREUD, 2013, p. 29).

A prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo (...). O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido. (FREUD, 2013, p. 30).

Na obra de Sá-Carneiro, Lúcio não se expressa abertamente como culpado da morte do amigo, mas se descreve como um morto-vivo “sem desejos nem esperanças”: “Permaneci, mas já não me sou” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 274). Essas características de uma “vida devastada” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 196), além da menção ao suicídio como via a se considerar, podem ser atribuídas a um melancólico em processo de luto. O debruçar-se sobre os fatos passados ao lado da pessoa perdida, essa “adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo”, faz parte da dedicação exclusiva à elaboração do luto, e a criação ficcional de sua *Confissão* foi o modo encontrado por Lúcio para tanto.

Articulam-se aqui as seções deste trabalho, organizado de modo a construir com mais desenvoltura as noções de erotismo, linguagem e

psicanálise, para que, agora, no encadeamento das ideias, suas relações se mostrem mais coesas na construção de uma tese. A literatura é, portanto, o processo de elaboração da melancolia em luto em que se reinveste a quantidade de libido que era direcionada ao objeto desejado que se perdeu. Nesse momento, é interessante retomar a relação estabelecida por Octavio Paz e já citada na primeira seção deste trabalho: o erotismo é para o sexo o que a poesia é para a linguagem.

Ao lado desta colocação, pode-se pensar nas ideias de Roland Barthes a respeito da literatura como perversão, como “trapaça salutar” do fascismo da linguagem (BARTHES, 2013, p. 15-17), confirmando que o erotismo e a literatura são transgressões por natureza. Se a língua obriga a dizer, a visão de sexualidade vinculada ao sexo biológico obriga a apenas reproduzir. Ser livre, portanto, é não submeter nem ser submetido a nenhum jogo de poder, linguístico ou sexual. Assim como só pode haver liberdade fora da linguagem — portanto, na sua perversão: a literatura —, só pode haver liberdade sexual no erotismo: “Essa liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos.” (BARTHES, 2013, p. 26)

Nossa leitura se justifica por um trecho interessante que pouco chama a atenção na novela de Sá-Carneiro. Já em suas últimas considerações sobre a vida na prisão e sobre sua existência moribunda em liberdade, Lúcio confessa uma relação de identificação com um preso “louro, muito distinto, alto e elançado”, com quem passeava pela grande cerca quando conheceu o motivo do homem de estar ali: o assassinato de sua amante, “uma cantora francesa, célebre, que trouxera para Lisboa”. Lúcio reconhece no homem o mesmo sentimento que sentira e que o levava a arrastar-se para sempre como um morto-vivo:

Para ele como para mim, também a vida parara – ele vivera também o *momento culminante* a que aludi na minha advertência. Falávamos

por sinal muita vez desses instantes grandiosos, e ele então referia-se à possibilidade de fixar, *de guardar*, as horas mais belas da nossa vida – fulvas de amor ou de angústia – e assim poder vê-las, senti-las. Contara-me que fora essa a sua maior preocupação na vida – *a arte da sua vida*...

Escutando-o, o novelista acordava dentro de mim. Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto! (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 274).

O novelista Lúcio, o mesmo que negava estar escrevendo uma novela, mas os fatos, vê-se encantado pelo fato de sentir novamente os momentos culminantes de sua vida revisitando-os por meio da arte da literatura. Seu alheamento possibilitaria o fingimento do discurso de seus anos: “O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro”. A sua *Confissão* é a novela dos instantes gloriosos de um homem morto em vida, já sem alma nem espírito, só corpo, só intelecto, contada, fingida e deveras sentida como se fosse a novela da vida de um outro: “qualquer coisa de intermédio”³.

A permanência desse corpo desejante de corpos que já não lhe podem tocar permite a escrita de seu processo de assimilar e sentir cada toque como se fosse o primeiro, cada beijo na face como se fosse o último, cada boca sabendo a sangue como se fosse a próxima carícia brutal. Eis mais uma perversão pela linguagem: a transgressão erótica ao interdito da melancolia — e, por que não dizer, da própria morte. Ao ressignificar o processo de luto através da experimentação sensorial que é a literatura, o narrador Lúcio perverte o próprio medo da morte que levou o homem à procura de sublimações de prazer carnal, tornando ela mesma uma “*petite mort*”. A literatura, mais do que representação do real, é essa experimentação sensorial do logro magnífico da linguagem trapaceada. E é justamente por essa via que Lúcio inscreve a forma de sua novela enquanto elaboração de seu luto: reinvestir a libido direcionada a Ricardo / Marta para a criação ficcional da arte da sua vida.

³ Refiro-me aqui a um verso do emblemático poema “7”, de Mário de Sá-Carneiro.

É importante ressaltar que essa interpretação não pretende resgatar a tese da literatura como substituição ou representação fiel do real. Antes disso, a partir da leitura de Leyla Perrone-Moisés, busca estabelecer que o ato de escrever, como o ato de ler, ultrapassa a compreensão instrumentalizada da racionalidade científica ou filosófica de construção do real: “é uma inteligência sensível, que se opera em nossa mente como em nosso corpo, pelo poder de uma linguagem em que as palavras evocam objetos, mas são, ao mesmo tempo, objetos sensíveis e até mesmo sensuais” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 109).

Trazemos, portanto, essa leitura da elaboração do luto como um processo de revisitar eroticamente o vivido, para, junto das reflexões sobre o erotismo, pensarmos na literatura como instrumento da memória para sentir as palavras como quem sente a pele do outro. Os momentos da escrita e da leitura carregam a capacidade de sentir novamente, e, dentro do processo de remanejo da libido investida no corpo que se perdeu, é também encontrar na linguagem o reflexo ideal do corpo desejado. É desenhar as letras nas pontas dos dedos como quem percorre com o tato o corpo do outro; é repousar sobre a palavra “peito” como quem repousa sobre o peito da pessoa desejada. É o que Roland Barthes traz em “Declaração” de seus *Fragmentos de um discurso amoroso*:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é ‘eu te desejo’, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 1981, p. 64).

Ao revisitar toda sua história com Ricardo de Loureiro, desde a festa orgiaca da americana, quando se conheceram, passando por cada detalhe, sem

deixar escapar “um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incharacterístico” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 196) de suas interações com Marta, Lúcio Vaz prolonga esse roçar da pele da linguagem sobre cada momento. Indo mais além, adiciona densos véus de bruma cinzenta em suas lembranças, que tornam o desvelar dos fatos num jogo erótico de sugestão: abstinência e permissão, interdito e transgressão.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme nos diz a epígrafe escolhida para este trabalho, tanto como ficção, quanto como “estrutura diagramática”, o texto se apresenta como um corpo sensível. Mário de Sá-Carneiro apresentou essa consciência e provou sua aplicabilidade com os fatos ficcionais — ou ficções factuais — do narrador Lúcio. Pensar em uma narrativa sobre um desejo homossexual interdito, no início do século XX, em um dos países mais católicos da Europa, é um desafio não só moral, mas literário, uma vez que a esse desafio exigia uma forma tão revolucionária quanto o conteúdo que se lhe apresentava.

A estrutura de *A confissão de Lúcio* e a proposta de seu narrador possibilitam o entrecruzamento proposto por este trabalho entre erotismo, psicanálise e linguagem. Cria-se um relato pessoal narrativo que flutua, assumidamente, entre o inverossímil e o factual, revelando-se um trabalho de elaboração do luto que causou esse próprio relato. Nesse processo de luto, a literatura se propõe como o ardil erótico que mantém viva a libido que era investida nos objetos no centro da perda, a partir da materialidade corporal da própria linguagem em seu logro magnífico de ser mais sensorial que imitativa, mais teatro que instrumento (BARTHES, 2013, p. 17).

Através das perversões da linguagem, *A confissão de Lúcio* é um jogo literário de sugestão erótica ao leitor de olhar atento. O processo de escrita e revisitação do momento glorioso da vida de Lúcio Vaz é seu artifício de sentir

novamente, deleitosamente, as horas “fulvas de amor ou de angústia”, tão distantes do vazio melancólico que se tornou sua alma. O desenvolvimento desse luto é marcado pelas transgressões aos múltiplos interditos da moral, da sexualidade, da melancolia e da morte, oferecendo as peles da ficção ao roçar da memória do corpo.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. H. dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: & Etc, Série K, nº 12, 1984.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. A Confissão de Lúcio: um ensaio sobre a voluptuosidade. In: *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. Mário de Sá-Carneiro: “Elementar, meu caro Lúcio!”. In: *Formas de Ler*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GOMES, Rafael Santana. *Lições do Esfinge Gorda*. 2014. 315 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Mário de Sá-Carneiro: Antologia*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

Recebido em 16/12/2022.

Aceito em 17/04/2023.