

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ALEXANDER REZENDE LUZ

**IDENTIDADE E ALTERIDADE EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

UBERLÂNDIA

2010

ALEXANDER REZENDE LUZ

**IDENTIDADE E ALTERIDADE EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras - Mestrado em Teoria Literária – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de pesquisa: Poéticas do Texto Literário:
Cultura e Representação

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

UBERLÂNDIA

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Luz, Alexander Rezende, 1983-

L979i Identidade e alteridade em A confissão de Lúcio de Mario de Sá-Carneiro / Alexander Rezende Luz. - Uberlândia, 2010.

102 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Kalil.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - Teses. 2. Novela brasileira - História e crítica - Teses. I. Gama-Kalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)

ALEXANDER REZENDE LUZ

**IDENTIDADE E ALTERIDADE EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*, DE MÁRIO DE
SÁ-CARNEIRO**

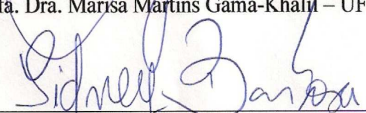
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras / Mestrado em Teoria Literária – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Area de Concentração: Teoria Literária

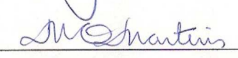
Banca Examinadora



Prof. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil – UFU (Orientadora)



Prof. Dr. Sidney Barbosa – UnB



Prof. Dra. Maria Cristina Martins – UFU

Uberlândia, 25 de janeiro de 2010.

À Camila Flávia,

Pela companhia, compreensão, carinho e incentivo, sem os quais a finalização deste trabalho teria sido impossível.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, pela confiança e compreensão. Obrigada por dividir o seu conhecimento, pela orientação, companheirismo e enorme paciência na elaboração dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Roberto Daud, pela sugestão da obra a ser trabalhada.

À Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra, pelas valiosas contribuições quando membro da banca de exame de qualificação.

À Universidade Federal de Uberlândia e Instituto de Letras e Linguística, pelo suporte e apoio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em Teoria Literária – UFU, pela base que me proporcionou melhor entendimento do meu objeto de pesquisa.

À Telemedicina do Hospital das Clínicas de Uberlândia, pelo suporte técnico que possibilitou a minha qualificação à distância.

Aos meus pais, Antônio (*in memorium*) e Jane, cujo esforço me trouxe até aqui. Não existem palavras que expressem a minha gratidão e o meu amor por eles.

Aos meus avós Benedito, Martha, Antônio (*in memorium*) e Francisca, pela compreensão e carinho.

Ao Anderson, meu irmão e companheiro, pelas muitas lições de otimismo e superação.

Aos amigos Plínio e Reny, pela amizade e pela atenção nesse período de realização do mestrado.

Aos meus professores do Programa *Euroculture* em Göttingen, Alemanha e Groningen, Holanda, pelas aulas e conversas que tanto me proporcionaram crescimento e o despertar de novas idéias.

*"A literatura deve ser realmente o lugar onde
podem surgir novas idéias que repensem o
mundo."*

Salman Rushdie

RESUMO

LUZ, Alexander Rezende. **Identidade e Alteridade em *A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro***. Uberlândia, 2010, 102 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

O duplo na literatura possibilita a reconfiguração para o leitor, da interação entre o Eu e o Outro, entre o conhecido e o desconhecido, entre o mesmo e o diferente. Na novela *A Confissão de Lúcio* (CL), não é de outro modo; nela, o duplo desafia os limites da identidade e da alteridade, principalmente no que diz respeito ao gênero. Embora seja, a nosso ver, o elemento central na novela, só bem recentemente a relação existente entre o duplo em CL e a identidade *Queer* começou a ser investigada mais sistematicamente. Entretanto, a pesquisa *Queer* de CL tem negligenciado refletir, entre outras coisas, sobre a alteridade e a duplicidade do olhar para o Outro na narrativa. Tentando preencher essa lacuna sem, no entanto, nos limitarmos a ela, neste trabalho nos propomos a explorar o duplo, na obra em questão, como metáfora da identidade e alteridade em três instâncias: na relação entre o leitor e a obra (capítulo 1), e na representação das relações inter (capítulo 2) e intrapessoais (capítulo 3) das personagens. Através desta pesquisa, descobrimos que a “duplicidade hesitante” ou “o si-mesmo-como-um-outro, recurso característico do duplo na literatura fantástica, se repete em diversos níveis na leitura da obra. Dupla é a identidade do leitor durante o ato de leitura, bem como o próprio texto que ao mesmo tempo apresenta e nega o que é narrado. Dupla também é a troca de olhares intradieética entre o Eu e o Outro, mais especificamente entre os dois protagonistas da obra. Lúcio e Ricardo negam enquanto paralela e ocultamente reconhecem no Outro aquilo que ora rejeitam e ora aceitam em si mesmos: sua bissexualidade. Por fim, observamos que o olhar para si mesmo é por sua vez dividido entre auto-alienação e autoconhecimento. A causa dos conflitos nesses olhares intradieéticos intra e interpessoais é uma política de opressão heterossexista que funciona sutilmente, levando ambos Lúcio e Ricardo a sofrer as consequências de uma homofobia internalizada.

PALAVRAS-CHAVE: *Confissão de Lúcio*, identidade, alteridade, duplo, *Queer*.

ABSTRACT

LUZ, Alexander Rezende. **Identity and Otherness in *A confissão de Lúcio* by Mario de Sá-Carneiro**. Uberlândia, 2010, 102 pages. Master thesis in Literary Theory – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

The double in literature allows the reconfiguration, for the reader, of the interaction between the Self and the Other, between the known and unknown, and between the same and the different. In the novella *A Confissão de Lúcio* (CL) it is not otherwise; the double pushes the limits of identity and otherness, especially regarding gender. Although this is, in our opinion, the central element of the novel, only very recently the relationship between CL and *Queer* identity began to be investigated more systematically. However, Queer research about CL has neglected to reflect, among other things, about otherness and the duplicity of the gaze towards the Other in the narrative. Trying to fill that gap, nevertheless without being limited to it, in this thesis we explore the double as a metaphor for identity and otherness in three instances: in the relationship between the reader and the novella (Chapter 1), and in the representation of interpersonal (Chapter 2) and intrapersonal (Chapter 3) character relationships. We discovered that the "hesitant duplicity" or "the self-as-another" which is a feature of the double in fantastic literature, is repeated at various levels throughout the reading of the book. Dual is the identity of the reader during the act of reading, as well as the text itself as it states and at the same time denies what is narrated. Dual is also the intradiegetic exchange of gazes between the Self and the Other, or more precisely between the two protagonists. Lúcio and Ricardo deny while secretly acknowledge in the Other what they sometimes reject and sometimes accept in themselves: their bisexuality. Finally, we note that the gaze towards themselves is divided between self-alienation and self-knowledge. The cause of these conflicts in intra and interpersonal intradiegetic gazes is a politics of heterosexist oppression that works subtly, leading both Lúcio and Ricardo to endure the consequences of an internalized homophobia.

KEYWORDS: *Confissão de Lúcio*, identity, otherness, double, *Queer*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A LEITURA DE <i>A CONFISSÃO DE LÚCIO</i> NA ESPIRAL DOS DUPLOS.....	22
1.1 Metáfora e literatura	25
1.2 O leitor e os duplos	37
2 ALTERIDADE E A TROCA DE OLHARES ENTRE EU E O OUTRO.....	48
2.1 Alteridade e olhar.....	52
2.2 Reconhecimento <i>Queer</i>	59
2.3 <i>Marta Drag</i>	65
3 IDENTIDADE E O OLHAR PARA SI MESMO.....	68
3.1 A confissão de Ricardo.....	73
3.2 Lúcio e a escrita de si.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

“A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova.”

Fernando Pessoa

Em *A Confissão de Lúcio*, há uma ocorrência um tanto quanto singular da temática do duplo, pois este se manifesta em um ser que, além de imaginário, é de um sexo oposto daquele que lhe deu origem. A narrativa em primeira pessoa começa cronologicamente do fim para o início. Lúcio havia passado dez anos na prisão por um crime que, segundo ele, não cometera. Após ganhar sua liberdade, Lúcio diz que irá tentar explicar porque é inocente, mesmo que isso possa parecer inverossímil.

À medida que relata os fatos que antecederam o crime, as lembranças se embaralham, perdem a nitidez e a ambiguidade toma conta da narrativa, produzindo no leitor um efeito contrário ao pretendido. O que o leitor acompanha é a reconstrução fragmentada do passado de Lúcio, ao lado de seu amigo íntimo Ricardo Loureiro e de Marta, uma mulher misteriosa que, às vezes, parece não ter existência própria. Ela é retratada como uma mulher belíssima, mas um mistério a envolve durante toda a parte da narrativa em que aparece. Apesar de ser esposa de seu melhor amigo, Ricardo Loureiro, é

por ela que Lúcio se apaixona. Os dois têm uma relação extraconjugal que, para Lúcio, parece óbvia demais para Ricardo não perceber. Este revela, em alguns momentos, ter certeza de que Ricardo sabe de sua deslealdade, mas acha muitíssimo estranho que este nada faça.

Próximo ao fim da narrativa, quando Lúcio o enfrenta indignado por não entender como ele, enquanto marido, podia aceitar passivamente a traição da esposa com o melhor amigo, Ricardo finalmente relata-lhe a verdade: ele "criara" Marta. "*Marta é como se fora a minha própria alma (...). Somos nós-dois...*" (SÁ-CARNEIRO, 1996, p.84). Dessa forma, no nível do narrador, Marta é Ricardo e Ricardo é Marta. O fato de serem ele e Lúcio do mesmo sexo tornava impossível, no seu ponto de vista, a concretização de uma relação amorosa e sexual. Marta configura-se, então, como a representação do ente feminino de Ricardo, para que este conseguisse, por meio dela, possuir Lúcio e vice-versa.

Ao final do livro, num momento de fúria que nem Lúcio consegue entender, Ricardo entra bruscamente em seu próprio quarto, vê Marta folheando um livro, saca um revólver e atira-lhe à queima roupa. Entretanto, eis que não é Marta quem cai morta, e sim Ricardo. Marta, por sua vez, desaparece deixando Lúcio sozinho com a inesperada vítima na confusa cena do crime. No tribunal, ninguém acredita na história contada por Lúcio. Ele mesmo, aliás, não se esforçou em fazer com que os jurados acreditassem em sua versão da história. Os dez anos de cadeia tornam-se, então, uma espécie de repouso e de reparação para sua alma atormentada.

O homoerotismo presente em *A Confissão de Lúcio* foi trabalhado também em algumas outras obras do mesmo período, como, por exemplo, nos escritos literários de Gautier, de Baudelaire e de Pierre Louÿs (1870-1925). Podemos considerar teoricamente que o comum aparecimento do homossexualismo nas obras decadentistas deveu-se, entre outros fatores, ao fato de que a opinião popular da época considerava tais práticas como "artificiais", enquadrando-se na preferência de tal movimento artístico por tudo que fosse não-natural. Um livro com muitas semelhanças com a narrativa de Sá-Carneiro é *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (2008), publicado na Inglaterra em 1890.

Na verdade, muito do sutil homoerotismo desse clássico da literatura inglesa do século XIX, perdeu-se entre a primeira e a segunda edição que se tornou definitiva (WILDE, 2008). A primeira versão foi publicada na Lippincott's Monthly Magazine de 20 de

Junho de 1890 (MIGHALL, 2003). Antes mesmo da publicação dessa versão, muitas mudanças foram feitas, algumas pelo próprio Wilde, outras por Stoddart, a dona da revista. Wilde, por exemplo, removeu todas as referências a um livro fictício chamado "Le Secret de Raoul", e seu autor também fictício, Catulle Sarrazin. Na verdade, nas edições subsequentes, o livro e seu autor continuam a existir na obra de Wilde embora sem um nome específico.

Na versão que se consolidou como final, a pedido dos editores, Wilde também tentou minimizar as cenas de caráter homoerótico da obra, ou trechos onde as ações das personagens pudessem ser, nesse sentido, "mal-interpretadas". Nessa versão de 1890, Basil, a personagem central do romance, diz a Henry sobre como ele venera Dorian e implora para que ele não leve embora a única pessoa que torna sua vida adorável. O foco das falas de Basil na edição de 1890 é sobre o amor, enquanto na edição de 1891 a preocupação gira em torno da arte. O personagem Basil é quase reconstruído – o que altera a interpretação de toda a obra – e passa a gostar de Dorian, não como pessoa, mas como inspiração para sua arte. Na nova edição, Basil considera Dorian como "a única pessoa que dá charme a minha arte: minha vida como artista depende dele" (WILDE, 2008, p. 13). É válido mencionarmos que essa admiração artística também existe no texto português entre Lúcio e Ricardo. Ricardo é, para Lúcio, o "grande" artista.

Enquanto na novela de Sá-Carneiro, as polêmicas questões relativas ao gênero e à sexualidade são reveladas gradativamente, mas de modo muito central na narrativa, as referências ao homoerotismo que permaneceram na segunda edição da obra de Wilde são muito discretas, quase imperceptíveis. Robert Mighall (2003), nas notas introdutórias de uma versão do livro *O retrato de Dorian Gray*, publicada em inglês pela editora Penguin, sugere que o nome "Dorian" tenha sido escolhido por Wilde como referência ao homossexualismo, em homenagem aos "Dorians", uma tribo grega que, como todas as partes da civilização helênica, tinham o homossexualismo como parte de sua cultura. Embora Dorian não mencione nenhum ato homossexual diretamente e os "pecados de Dorian" quase não sejam descritos, há um pouco de homoerotismo na competição entre Lord Henry e Basil pela atenção de Dorian.

Ambos Lord Henry e Basil elogiam a sua aparência e a conduta, chegando a dizer "enquanto eu viver, a personalidade de Dorian irá me dominar" (2008, p. 12). Basil

pergunta por que “a amizade de Dorian é tão fatal aos moços” (2008, p. 155), comentando sobre “a tristeza e vergonha” por que passa o pai de um desses jovens. Dorian só destrói esses homens quando fica íntimo deles. É válido observar, no entanto, que a única pessoa que Dorian afirma ter amado é uma mulher, Sibyl Vane, o que pode ser um sinal de panssexualidade ou bissexualidade também comum entre os gregos e que também é característica tanto de Ricardo quanto de Lúcio, como será exposto nos próximos capítulos.

No que diz respeito a explicitar o homoerotismo, Sá-Carneiro em *A Confissão de Lúcio* realiza aquilo que Wilde teve dificuldades de fazer anos antes devido à censura. Os protagonistas de cada história, ao manifestarem-se em um duplo, em suas respectivas obras, parecem estar em um processo de auto-descobrimto e transformação. Dorian vive o conflito de se entregar a desejos egoístas e maléficos, enquanto Ricardo precisa decidir o que fazer com seus desejos homossexuais. Suas decisões influem na constituição de suas identidades de modo não previsto por eles.

Assim como Édipo, que se encontra conforme descrito por Rosset (1988, p. 79), “por ter querido evitar-se”, também Ricardo têm um encontro doloroso consigo mesmo. Ao criar um duplo para não ser atormentado pela culpa e mal-estar decorrentes do conflito com sua identidade pessoal, essa personagem não esperava ser alcançada novamente pelo arrependimento.

Os diferentes aspectos da ilusão [...] reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real. (ROSSET, 1988, p. 105)

Nas duas obras, observa-se uma trajetória de mudança da noção de duplo ao longo do enredo. Em ambas as narrativas, o duplo é concebido como libertação, tanto para Ricardo em *A confissão de Lúcio*, quanto para Dorian em *O retrato de Dorian Gray*. O duplo seria, para eles, uma nova forma de expressar suas individualidades de maneira contraditória com as suas identidades sociais, tradicionalmente representadas até então. É percebido como uma conquista de uma liberdade mais ampla, não sujeita às regras sociais que escravizavam o EU representado “originalmente”. Ao fim da narrativa, há uma

mudança de perspectiva, quando a sede por liberdade passa a ser percebida como outro agente escravizante.

O reconhecimento de si implica exorcizar o duplo, porque este põe obstáculo para a existência do único. Não há eu que seja apenas eu, talvez seja essa a exigência do duplo. Essa recusa do único é uma das formas mais gerais da recusa da vida. Ao passo que a eliminação do duplo anuncia o retorno ao real. (ROSSET, 1988, p.82)

Mas o retorno ao real, pretendido por aquele que quer eliminar seu duplo, não é mais possível. Podemos dizer, com base na obra de Mário de Sá-carneiro que é objeto de estudo deste trabalho, que esses fragmentos do Eu possuem ligações entre si, constituindo um todo contraditório, porém de tal forma unificado que o fim de uma das partes mais importantes resulta necessariamente no desaparecimento de todas as outras. Dorian, que utilizava o quadro para viver uma vida dupla, depois de cometer inúmeras atrocidades, continuava atormentado por sua consciência e achou que destruindo o quadro “mataria o passado, e logo que aquilo morresse, ele estaria livre” (WILDE, 2008, p. 243). O que acontece, por fim, com a destruição da obra de arte, é o suicídio involuntário de Dorian. O mesmo acontece com Ricardo.

Em Rosset (1988, p. 83), lemos que “a perda do duplo, não é aqui libertação, mas efeito maléfico. O homem que perdeu seu reflexo não é um homem salvo, mas um homem perdido. Sozinho ele não é nada. Sem o duplo, não se garante mais em seu ser, ele deixa de existir”. A homossexualidade/bissexualidade é colocada em CL em franca posição de destaque. Embora tentem, Lúcio e Ricardo não conseguem nem reconhecer a identidade *Queer* em si mesmos, nem negá-la em absoluto. Ricardo diz que criara Marta para servir como uma espécie de ponto de conexão com Lúcio, mas admite ter criado o oposto disso, um obstáculo para a concretização de tal intento.

No entanto, há diferenças entre as duas narrativas. Se em *A confissão de Lúcio* as questões da diversidade de identidades de um mesmo sujeito – onde é exposto o problema do conflito da homossexualidade – juntamente com a constituição do Eu pela alteridade, são indiscutivelmente importantes; em *O retrato de Dorian Gray*, as reflexões sobre a arte e a beleza que caracterizaram tanto o decadentismo quanto o “movimento estético” também levam a uma nova identidade dos indivíduos. Além disso, o comportamento do

duplo-Marta é controlado conscientemente por Ricardo, enquanto o retrato de Dorian sofre mudanças devido às suas decisões, embora tais mudanças ocorram contra a sua vontade.

Dorian e Ricardo fingem experimentar a alteridade, mas sabem que, na verdade, a face que veem no duplo é a representação do mesmo, de suas identidades. Utilizando os termos empregados por Ricoeur (1994) e Lévinas (1997) sobre o assunto, pode-se dizer que o duplo é uma experiência de uma aparente “alteridade como interioridade”, e que todas as relações do Eu com o Outro que lhe são verdadeiramente estranhas se trata de uma experiência de “alteridade como exterioridade”. O primeiro caso refere-se, naturalmente, à convivência entre Ricardo e Marta, e entre Dorian Gray e o quadro. Sob a definição de “alteridade como exterioridade” seriam enquadradas as experiências de Ricardo – incluindo aquelas vivenciadas por meio de Marta – com Lúcio e a relação entre Dorian com todas as demais personagens.

O duplo é apenas um meio em *A Confissão de Lúcio* e ao mesmo tempo um meio e um efeito em *O retrato de Dorian Gray* – pois registra as alterações que o caráter de Dorian sofre com o passar do tempo – para que o Eu se manifeste e se constitua tal como realmente é. A identidade do Eu, portanto, constitui-se primeiramente pelo contato com os Outros.

Vale ressaltar que a presente pesquisa sobre *A Confissão de Lúcio* foi instigada inicialmente pela análise comparativa com *O retrato de Dorian Gray*, que nos conduziu a investigar mais a fundo as relações entre a temática do homoerotismo e a do duplo, relações essas desencadeadas por recursos literários que põem em cena o quão complexa é a questão da identidade e da alteridade. Nesse movimento comparatista, percebemos a relevância de focar unicamente *A Confissão de Lúcio*, uma vez que sua tessitura revela um espaço rico para a análise da questão do duplo.

Se, normalmente na literatura, o duplo desafia os limites do Eu e do Outro, do conhecido e do desconhecido, identidade e da alteridade; em *A Confissão de Lúcio* é a sexualidade, ou a identidade de gênero do *Self*, que se confunde com o Outro. Mas de que modo isso se dá em *A Confissão de Lúcio*? A seguir, mencionaremos as abordagens e conclusões de alguns trabalhos acadêmicos, em sua maioria recentes, sobre *A confissão de Lúcio*. Destacaremos a relevância desses trabalhos para o desenvolvimento da nossa

pesquisa e apontaremos lacunas a partir das quais posteriormente serão estabelecidos nossos objetivos e problemas de pesquisa.

Machado (1990) sintetiza as duas principais correntes de interpretação da obra *A Confissão de Lúcio* até a década de 1990. Uma que privilegia o sobrenatural e dá crédito à versão do narrador, e outra que considera Lúcio como um louco, (tese defendida por Antonio Quadros entre outros). Essas duas possibilidades de interpretação são dois extremos entre os quais existem praticamente infinitas posições intermediárias. Machado, a partir de uma leitura de Todorov (2004), afirma que é essa hesitação que caracteriza a obra como parte do gênero fantástico. Entretanto, apesar de ser um minucioso estudo da novela CL, o trabalho de Machado, se limita a apenas retornar aos pontos discutidos em pesquisas que o precederam.

Para ir além da pouco produtiva conclusão de que na obra o leitor encontra diversos caminhos interpretativos, trabalhos mais recentes sobre *A Confissão de Lúcio* tentaram contornar a hesitação proporcionada pelo fantástico. Tais trabalhos procuraram agregar mais valor a outras questões, algumas vezes optando por escolher o aprofundamento em uma única leitura, dentre tantas que são ignoradas ou pouco discutidas.

Alcaraz (2005), por exemplo, concebe Marta como sendo uma obra de arte do artista Ricardo, criada com o objetivo primeiro de transformar a “vida” em arte e expandir as percepções de seu criador. Já Biscaia (2006), admite a princípio a dificuldade de abordar uma obra tão polêmica. Mesmo assim, concentra seus esforços na “... leitura que acredita na existência real de Lúcio e Ricardo e, que considera Marta uma projeção do marido para poder possuir seu amigo” (BISCAIA, 2006, p. 58).

Embora não analise amplamente o assunto, Biscaia é um dos poucos críticos a identificar explicitamente em várias instâncias a homossexualidade de Ricardo e Lúcio. Isso não quer dizer que nada tenha sido escrito anteriormente sobre “o desejo de Ricardo de possuir Lúcio”, algo tão central para a trama, mas estranhamente isso era feito de forma vaga, evitando-se a associação óbvia com os termos “homossexual” e “homossexualidade”, “bissexualidade” etc. Essas palavras não aparecem sequer uma única vez nos trabalhos de Alcaraz (2005) e Machado (1990), por exemplo. Assim, até por cerca do final do século XX, frequentemente os desejos de Ricardo e Lúcio um pelo outro foram citados em trabalhos acadêmicos, mas poucas vezes discutidos diretamente. E isso se deveu, até certo

ponto, pela inexistência de um suporte teórico que viabilizasse a discussão de um tema considerado por muitos até hoje como “extremamente delicado”.

Por outro lado, não se pode negar que a crítica literária psicanalítica tenha abordado a questão do conflito identitário, relacionado ao desejo homossexual, nas personagens Ricardo e Lúcio. Todavia, o problema dessa abordagem é, na maioria dos casos, defender uma concepção de “*mimesis* biográfica” onde a ficcionalidade da obra é encarada como reflexo do inconsciente do escritor. A portuguesa Maria José de Lancastre (1992), por exemplo, segue essa corrente e entende o duplo em *A Confissão de Lúcio* como o desejo de mudar de sexo que Mário de Sá-Carneiro não pôde realizar.

Pode-se dizer então que, de certa forma, o suporte teórico apropriado para discutir a questão da homossexualidade na literatura não existia até meados da década de 1990, de quando são datados os principais textos de Judith Butler (1993, 1999) e Eve K. Sedgwick (1990) que fundamentam o que viria a se chamar *Teoria Queer*. Desde então, a pouca visibilidade do tema nas pesquisas sobre *A Confissão de Lúcio* está relacionada possivelmente ou com um certo preconceito, ou com a relativa pouca familiaridade do meio acadêmico brasileiro (e também português) com esse paradigma teórico.

Comentaremos agora, brevemente, sobre alguns trabalhos que privilegiam a discussão *Queer* em *A Confissão de Lúcio*. O português Eduardo Pitta (2003), em seu livro *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, praticamente inaugura a discussão *Queer* na literatura portuguesa, comentando sobre diversos autores, e dentre eles, Mário de Sá-Carneiro, embora não em profundidade. Pitta é o primeiro a tentar definir os contornos de um cânone da literatura de temática homossexual portuguesa, colocando *A Confissão de Lúcio*, como obra pioneira mais importante¹ (2003, p. 12). É somente a partir de então que identificamos uma pesquisa literária capaz de abordar a questão identitária em *A Confissão de Lúcio* sem evitar a questão da homossexualidade, e sem cair na explicação superficial do biografismo. Mesmo assim, trabalhos sobre a novela em questão que adotam uma abordagem *Queer* como parte central de suas pesquisas são,

¹ Pitta admite a existência de livros portugueses anteriores à *A Confissão de Lúcio* que exploram a questão homossexual, mas os considera menos importantes. Um exemplo é "O Barão de Lavos" de Abel Botelho de 1891. Esse livro faz parte de uma série a que Botelho deu o nome de "Patologia Social", nos termos propostos pelo Naturalismo, que criticava aquilo que considerava como "vícios" da sociedade da época.

até os dias de hoje, predominantemente de origem estrangeira². Dentre as dissertações brasileiras, é somente em segundo plano que se menciona a criação de Marta como um espaço de resistência às pressões da sociedade (ALCATRAZ, 2005), ou como resultado do problema identitário de auto-rejeição da homossexualidade (CANDIAN, 2007).

Ao contrário, Bladh (2007), da Universidade de Estocolmo, na Suécia, que traz a palavra *Queer* no título de sua pesquisa – “Confissão Queer” – concentra sua análise no discurso das personagens de *A Confissão de Lúcio*, que avalia estarem em conflito com o discurso hegemônico da heteronormatividade. Esse discurso tenta excluir do sujeito a possibilidade de não ser heterossexual.

Um aspecto importante da contribuição de Bladh é também considerar a alteridade feminina, ou seja, a mulher como “Outro” do homem. Enquanto em Alcaraz (2005) a representação da figura feminina em CL é vista positivamente; para Bladh (2007, p.2) “o lugar do sujeito feminino (...) revela-se estereotipado, irreal e limitado a função de álibi do relacionamento masculino proibido pela heteronormatividade.”

O americano Richard Vernon (2006) vai ainda mais fundo na discussão sobre a resistência à heteronormatividade. Para ele, o narrador Lúcio é, à primeira vista, transgressor da normatividade sócio-histórica porque apresenta no enredo a homossexualidade masculina e feminina. No entanto, o que há de transgressor na homossexualidade presente no livro é unicamente a sua presença.

[A homossexualidade] é exposta claramente como uma perversidade ao invés de uma alternativa válida. A maneira como é apresentada valida a associação, muito comum na virada do século, de homossexualidade como degeneração física e mental. O narrador também aparentemente confirma outras normas da mesma sociedade: mulher como objeto, algo a ser possuído, e a beleza como o traço feminino que torna a mulher tanto objeto do olhar (de admiração) quanto uma mercadoria valiosa.³ (VERNON, 2006, p. 37) [Tradução nossa]

² O artigo *Onde existir?: A (Im)Possibilidade Excessiva do Desejo Homoerótico na Ficção de Mário de Sá-Carneiro*. **Metamorfoses 6** (1.ª edição, 2005) «Outras obras», n.º 40. Do professor da Universidade de Minnesota **Fernando Arenas, é um destes exemplos.**

³ No original inglês: “[homosexuality]...is presented clearly as perversity rather than as a valid alternative. The manner of presentation supports the association, popular at the turn of the century, of homosexuality with mental and physical degeneration. The narrator also apparently confirms other norms

Argumentamos aqui que a constante da homossexualidade, no texto, como loucura ou perversidade, é menos uma representação preconceituosa do que uma dificuldade de o sujeito resistir ao discurso dominante. À primeira vista, crê-se que o texto seria mais ousado se retratasse um personagem que conseguisse obter mais sucesso na resistência à opressão heteronormativa. Por outro lado, tornar visíveis as barreiras e dificuldades que rodeiam o considerado “anormal”, não é necessariamente menos importante.

Assim, ao contrário de Machado (1990) e Pitta (2003), que permanecem na superfície do problema; Lancastre (1992) e Candian (2007), que se enveredam pelo biografismo; Biscaia (2006), que não estabelece claramente a relação de sua hipótese de trabalho com as demais existentes; e Alcaraz (2005), bem como tantos outros, que talvez involuntariamente promoveram a quase invisibilidade da homossexualidade na novela em questão; são Bladh (2007) e principalmente Vernon (2006) aqueles que propuseram, a nosso ver, a melhor – embora não ainda tão completa – alternativa metodológica para o estudo de *A Confissão de Lúcio* proposto nesta dissertação.

Bladh (2007) e Vernon (2006) exploram uma possibilidade de interpretação que se sustenta independentemente da hesitação por parte do leitor, tão característica do gênero fantástico. Não que eliminem a ambiguidade do texto, mas seja o “milagre” da duplicação de Ricardo entendido como algo a ser confiado, ou seja a narrativa, no todo ou em parte, tida por um delírio do narrador; o conflito com a heteronormatividade não deixará de existir na obra, merecendo em qualquer caso uma atenção especial por parte do pesquisador.

A proposta *Queer* tem o seu valor por apontar que as discussões referentes à homossexualidade em *A Confissão de Lúcio*, mesmo sendo fundamentais, eram quase sempre ignoradas. Por outro lado, se a discussão da heteronormatividade de Vernon e Bladh é metodologicamente melhor sucedida; isso não tira outros méritos das demais pesquisas. De acordo com o que foi apresentado acima, pode-se dizer que nos trabalhos

of the same society: woman as object, as something to be possessed, and beauty as the one exclusively feminine trait that makes a woman both object of the gaze and a valuable commodity.” Doravante, todas as citações presentes no texto, sejam de textos teóricos ou de ficção, escritos originariamente em inglês, serão traduzidas por mim e terão sua versão original apresentada sob a forma de nota de rodapé.

sobre *A Confissão de Lúcio*, *Queer* ou não-*Queer*, o duplo presente na obra é utilizado como base para as argumentações. Em ambos os casos, o duplo se torna voluntária ou involuntariamente uma metáfora, servindo como ponte entre o domínio do livro e o de determinados conceitos teóricos. Sendo o duplo uma simulação de um Eu-outro, isso é feito ora para valorizar um lado de uma dualidade, ora para enfatizar certa ambivalência. Assim, Machado (1990) trata o duplo como representando a hesitação fundamental do gênero fantástico entre o real e o sobrenatural; Quadros (1994) considera-o no binômio sanidade/loucura; Vernon identifica-o na transgressão que coexiste com a cumplicidade da narração no que diz respeito à heteronormatividade; Alcaraz (2005) se volta para a duplicidade das relações entre vida e arte etc.

Embora a teoria *Queer* tenha sido capaz de mostrar um aspecto muito importante que permanecia secundário nas análises sobre *A Confissão de Lúcio*, outros aspectos relevantes continuam menosprezados. Na tentativa de realizar uma análise de *A Confissão de Lúcio* que esteja inserida e ao mesmo tempo contribua nas discussões sobre identidade e alteridade de uma perspectiva não apenas limitada ao gênero, neste trabalho, procuraremos explorar o duplo, na obra em questão, como metáfora da identidade e alteridade, em três instâncias: na relação entre o leitor e a obra (capítulo 1), e na representação das relações interpessoais (capítulo 2) e intrapessoais (capítulo 3) das personagens.

Argumentamos que todas as dúvidas inerentes à leitura do fantástico não impedem uma leitura da obra que identifique o duplo como metáfora de certas questões relacionadas ao gênero *Queer* e também ao processo de reconhecimento ou negação da alteridade do Outro e da própria identidade de maneira geral. Além disso, considerando a noção de alteridade de forma mais ampla, verificamos que a própria experiência de leitura de ficção como um todo, e mais especialmente de literatura do gênero fantástico, induz o leitor a esses mesmos conflitos entre o reconhecimento e a negação de sua própria identidade e da alteridade apresentada pelo texto.

1 A LEITURA DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO* NA ESPIRAL DOS DUPLOS

“A literatura não é outra coisa além de um sonho dirigido.”

Jorge Luis Borges

Mário de Sá-Carneiro, um dos fundadores do Modernismo em Portugal através da revista de poemas intitulada “Orfeu”, revela em suas obras narrativas a influência principalmente do decadentismo e do simbolismo. Essas denominações possuem várias semelhanças, embora sejam movimentos distintos. O nome “decadência”, ou “decadentismo”, foi atribuído no fim do século XIX por críticos hostis a escritores que preferiam o artificial à visão da natureza dos românticos. Posteriormente esses mesmos escritores adotaram de bom grado a “ofensa”, passando a se intitular “decadentes”. Baju escreve o que Verlaine teria dito sobre o decadentismo:

O decadentismo, – diz ele - que é propriamente uma leitura que resplandece em tempo de decadência, não para seguir os passos de sua época, mas exatamente “às avessas”, para insurgir-se contra, para reagir pela delicadeza, pela elevação, pelo refinamento, se quisermos, de suas tendências, contra a insipidez e as torpezas, literárias ou não, ambientais – isso sem nenhum exclusivismo e com toda confraternidade confessável. (BAJU, 1989 apud MORETTO, 1980, p. 103)

A nosso ver, *A confissão de Lúcio* se enquadra nessa perspectiva decadentista de pessimismo e sofrimento psicológico, como forma de oposição à opressão heterossexista

que coloca o sujeito *Queer* em um não-lugar entre o ser e o não-ser bi-/homossexual. Essa situação conflituosa só pode levá-lo a um desfecho catastrófico. O sujeito da época, não encontra meios de subverter essa lógica perversa para auto-afirmar-se. Na literatura europeia desse período, esse cenário se repete em vários outros aspectos da existência. No livro *Decadence in Later Nineteenth Century England*, Thornton identifica o principal dilema em que está envolvido o sujeito decadentista.

O decadente é um homem preso entre dois pólos opostos e aparentemente incompatíveis: por um lado ele é arrastado pelo mundo, por suas necessidades e por uma atraente impressão, enquanto por outro lado ele anseia para o eterno, o ideal, o não-mudano. O jogo entre estes dois pólos forma o típico tema decadente e está na raiz de grande parte do estilo da época... A incompatibilidade entre os dois pólos dá origem às notas decadentes de desilusão, frustração, lassidão, ao mesmo tempo em que gera uma auto-paródia característica. (THORNTON, 1979, p. 26) ⁴
[Tradução nossa]

Em Portugal, o decadentismo atinge o seu auge entre 1892 e 1902, com as revistas *Os Nefelibatas* e *Revista d'hoje*. Já o movimento simbolista encontra sua base no manifesto *Le Symbolisme* de Jean Moréas, que o publica no jornal *Le Figaro*. O que o caracteriza, segundo Moréas (Moreas *apud* Balakian, 1985) são as metáforas estranhas e o vocabulário novo. Outro aspecto abordado nesse texto fundador, diz respeito ao “romance simbólico”. Este “apenas deve procurar no que é objetivo um simples ponto de partida extremamente sucinto” (Moreas *apud* Balakian, 1985, p. 15), o que corrobora a escolha do gênero fantástico por Sá-Carneiro no enredamento de CL.

O Simbolismo em Portugal liga-se às atividades das revistas *Os Insubmissos* e *Boêmia Nova*, que também expunham produções decadentes. Tradicionalmente considera-se que o Simbolismo em Portugal tenha tido início com a Publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro, em 1890. Outros importantes simbolistas portugueses foram Camilo Pessanha e Antônio Nobre.

⁴ "The Decadent is a man caught between two opposite and apparently incompatible pulls: on the one hand he is drawn by the world, its necessities, and the attractive impression he receives from it, while on the other hand he yearns towards the eternal, the ideal, and the unworldly. The play between these two poles forms the typical Decadent subject matter and is at the root of much of the period's manner... The incompatibility of the two poles gives rise to the characteristic Decadent notes of disillusion, frustration, and lassitude at the same time as the equally characteristic self-mockery"

A narrativa de *A Confissão de Lúcio* oscila entre essas duas orientações: a decadente e a simbolista. Do lado decadente prevalece uma temática pessimista que questiona a normatividade e a dificuldade do sujeito em ser anti-normativo, enquanto no aspecto simbolista há uma consciência do papel que as figuras — símbolo metáfora, imagem — e o ritmo desempenham na linguagem. Moréas (*apud* Balakian, 1985, p. 40) apresenta uma ideia próxima a isso, embora sob uma forma aparentemente enigmática, ao dizer que a poesia simbolista procura “vestir a ideia de uma forma sensível”.

Simbolismo, Decadentismo, Modernismo e outros movimentos, são os primeiros estágios do que veio a ser chamado posteriormente de a “crise da representação”. Essa crise implica principalmente uma ruptura com a busca pela essência das coisas. Nos estudos sobre linguagem, é unânime a crença na arbitrariedade da significação das palavras pela ausência de relação imediata entre as palavras e as coisas. Desse modo, não sendo plausível atribuir-se um sentido legitimamente alegórico, ou seja, direto e evidente para a obra, nem de acordo com o horizonte da obra – em termos gadamerianos – e tão pouco de acordo com o horizonte do leitor contemporâneo, é por meio da compreensão do duplo e da obra como um todo, enquanto metáforas vivas⁵ que nos permitirá explorar a identidade e a alteridade na obra. Como se pode perceber, neste capítulo daremos prioridade para a exposição de um suporte teórico que torne admissível a ligação entre decadentismo e simbolismo com as teorias contemporâneas sobre os temas estudados, o que poderá abrir caminho para outros estudos semelhantes ou até mesmo para abordagens teórico-críticas mais completas.

1.1 METÁFORA E LITERATURA

Quase tudo na obra de Sá-Carneiro remete a uma “forma sensível” específica, a de um duplo em que se é, e ao mesmo tempo não se é algo. Até mesmo a própria novela nega ser uma novela, e o que foi intitulado uma confissão, em suas páginas, é dito ser um atestado de inocência (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 17). Essa dualidade parece ser uma característica comum ao romance tanto decadentista quanto modernista. Neles há uma

⁵ Esses conceitos serão explicados mais adiante neste capítulo.

ambivalência onde a referência à vida e ao real coexiste com a ruptura dessa mesma referencialidade.

Podemos pensar o romancista modernista como estando entre estes dois pólos, almejando conseguir na ficção a pluralidade e a relatividade da vida conforme a experienciamos, e ao mesmo tempo realçando o esforço criativo de sua arte.⁶ (PARSONS, 2006, p. 22) (Tradução nossa)

Desse modo, faltava para a presente pesquisa encontrar uma alternativa teórica viável que, em primeiro lugar, considerasse alguma espécie de relação indireta entre o literário e o “real”, tornando possível uma discussão sobre os conceitos de identidade e alteridade, os quais na conotação que utilizo mais frequentemente são aplicáveis a princípio apenas para subjetividades humanas, não para entidades e ambientes ficcionais.

É importante observar que essa necessidade de estabelecer algum tipo de vínculo entre conceitos do “real” e conceitos do universo do “literário” é algo que está presente em praticamente qualquer abordagem da teoria literária – a única exceção seria talvez aquela defendida pelos estudos eminentemente estruturalistas. Assim, os estudos literários sejam de vertente marxista, psicanalítica, feminista, pós-colonialista, e mesmo abordagens desconstrutivistas – com sua seleção de binarismos para serem posteriormente desconstruídos – todos, de algum modo, constroem em suas premissas básicas os meios que tornam possíveis a aplicação de conceitos não-literários das discussões do “real” na discussão do literário.

Como pretendemos discutir o duplo como metáfora ou símbolo, em nosso caso, nosso suporte teórico precisa levar em consideração a ambivalência referencial do romance, além de comportar a concepção de transcendência simbólica sem cair na ingenuidade romântica – critérios que não se aplicam a nenhuma das correntes mencionadas acima. Acredito ter encontrado uma abordagem apropriada aos problemas mencionados, principalmente nos escritos de Wolfgang Iser e de Paul Ricoeur.

⁶ p. 22 We might think of the modern novelist as lying between these two poles, aiming to render in fiction the plurality and relativity of life as we experience it, at the same time as drawing attention to the creative effort of his/her art. (PARSONS, 2006, p. 22)

Embora esses autores sejam mais frequentemente classificados com rótulos distintos – *Teoria da Recepção* para Iser (1993a; 1993b), e *Hermenêutica* para Ricoeur (1976; 1986) –, o trabalho de ambos pode ser interpretado como uma reflexão sobre as relações entre *mimesis* e ruptura, leitor e obra. Além disso, ambos são propositores de uma fenomenologia da leitura de ficção.

Para eles, nem a obra contém a verdade exclusiva a ser descoberta, nem o leitor é possuidor de todo o sentido; é a interação entre obra e leitor que realmente importa. Embora a relação de cada leitor com uma determinada obra seja única, tanto Iser quanto Ricoeur dedicaram-se a identificar similaridades entre todos os atos de leitura de ficção. Nesse fato, evidencia-se o caráter fenomenológico de suas propostas.

A fenomenologia começa no início do século XX com o filósofo Edmund Husserl. Trata-se de uma tentativa teórica de superar a separação entre sujeito e objeto, concentrando-se na realidade fenomênica das coisas, em outras palavras, o modo como se apresentam à consciência. Culler (2000), em seu livro de introdução à teoria literária, ressalta que embora haja representantes da corrente fenomenológica aplicada à teoria literária, tais como Georges Poulet e J. Hillis Miller, que defendem que o que está manifesto na obra é a consciência do autor, há uma outra vertente mais importante da qual participa, por exemplo, a teoria da recepção de Wolfgang Iser. Nessa vertente o papel do leitor é enfatizado e a obra é mais do que a simples materialidade do livro; é aquilo que se manifesta para a consciência e, portanto, só existe para o leitor a partir da experiência da leitura.⁷

Ao investigarmos uma obra literária como *A confissão de Lúcio*, o primeiro problema que enfrentamos é como relacionarmos-nos com esse “Eu” que narra? O que sabemos sobre Lúcio? Em primeiro lugar, sabemos que sendo narrado em primeira pessoa, o livro é um relato autobiográfico de uma personagem ficcional. Ele é um narrador-personagem, e isso altera sensivelmente a confiabilidade que o leitor pode atribuir ao narrador paradoxalmente em dois sentidos opostos. De um lado, o leitor toma conhecimento de uma história contada por alguém que diz tê-la vivenciado. Esta é a forma

⁷ For the reader, the work is what is given to consciousness; one can argue that the work is not something objective, existing independently of any experience of it, but is the experience of the reader. (CULLER, 2000, p. 60)

mais direta de adentrar-se no universo ficcional e é também a mais propícia para que ele se identifique de algum modo, ou sinta empatia pelas personagens envolvidas no enredo. Por outro lado, nada impede que o leitor, desconfiado, mantenha uma certa distância do universo ficcional, o que também não deixa de ser um outro efeito da narração em primeira pessoa.

Na literatura como um todo, conceitos como verdadeiro ou falso só são úteis e possíveis de serem usados se empregados para verificar a validade de afirmações, relacionando-as às regras de coerência interna ao próprio texto. Embora o leitor dependa de regras explicitamente dadas pelo texto sobre o funcionamento do mundo ficcional do qual é co-criador através da leitura, segundo a opinião de Goodman (1978), o texto ficcional não pode deixar explícitas todas as leis que determinam o seu funcionamento. Nesse caso, as leis do mundo “real” seriam aplicáveis a todos os casos que não estejam especificados na narrativa do mundo ficcional. A isto, chama-se “princípio do distanciamento mínimo”. Assim, segundo Goodman, a não ser que seja explicitamente contradito na narrativa, podemos supor, por exemplo, que as personagens enxergam com os olhos, que os narizes não têm vida autônoma, ou que as pessoas ao levarem um tiro sentirão dor ao invés de desaparecerem do ar.

As observações de Goodman têm o mérito de não ignorarem que o mundo ficcional, embora tenha suas próprias regras, não é original de modo absoluto. O estudo de CL nos mostrou, contudo, que sua teoria do distanciamento mínimo não funciona em textos fantásticos em primeira pessoa. Vejamos a razão:

[...] no texto, só o atribuído ao autor escapa à prova de verdade; a palavra dos personagens, pelo contrário, pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano. A novela policial, por exemplo, joga constantemente com os falsos testemunhos dos personagens. O problema se torna mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz “eu”. Em quanto narrador, seu discurso não deve ser submetido à prova de verdade; mas em quanto personagem, pode mentir. (GOODMAN, 1978)

Um narrador-personagem tal qual Lúcio, é, assim, o mais adequado para a condução de uma história fantástica. Se a história fosse contada por um narrador-observador, “estaríamos no terreno do maravilhoso, já que não haveria motivo para duvidar

de suas palavras [...]. O fantástico nos põe ante um dilema: acreditar ou não acreditar?” Por isso, o olhar do leitor para o texto é um olhar ambíguo, hesitante. A hesitação, de acordo com Todorov (2004), é condição fundamental para a implantação do fantástico.

O paradoxo confiança/dúvida é desencadeado e incentivado pelo próprio narrador tanto pela forma, quanto pelo conteúdo do que é narrado: “[...] só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil. A minha confissão é um mero documento.” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p.18). Sua atestada “preocupação” em dizer a verdade não está relacionada a uma proposta de realismo ficcional, muito pelo contrário como se nota pela expressão “verdade inverossímil”. Reforçando e ampliando, através do fantástico, a contradição inerente à narrativa em primeira pessoa, Lúcio testa até que ponto o leitor é capaz de abrir mão de seus (pré)conceitos enquanto durar o ato de leitura. O elemento fantástico da obra cria indícios de que no todo – ou talvez em parte – a história não passe de invenção de Lúcio. De maneira geral, cabe ao leitor decidir se deve acreditar em Lúcio ou até que ponto deve fazê-lo.

O mundo do texto é, para o leitor, equivalente à sua interpretação, assim como para o sujeito o real equivale à sua percepção. A essa equivalência dá-se o nome de “redução fenomenológica” (EAGLETON, 1983:48). Tal redução é completamente justificável, pois a fenomenologia não tem como objetivo utópico o real por si só, sem o auxílio das ficções heurísticas – em outras palavras, criações que colaboram para o descobrimento, ou entendimento –, que são as representações. O mesmo se dá na fenomenologia enquanto corrente de teoria literária. Não se pode ter a ilusão de buscar o verdadeiro e único significado do texto. É preciso nos contentar com o modelo de mundo (representação) do texto que fomos capazes de gerar na limitação do nosso horizonte interpretativo. A interpretação da obra é o resultado do diálogo entre os discursos presentes nas limitações do texto e os discursos presentes nas limitações do leitor.

Segundo Gadamer (1997), a compreensão do mundo e a interpretação de textos são atividades equivalentes e fazem parte daquilo que nos constitui como seres humanos. Ainda segundo Gadamer (1997), ambos os processos se dão pela fusão do horizonte do intérprete com o horizonte do objeto a ser interpretado. Assim, a interpretação apesar de ser, a princípio, determinada pelo horizonte de compreensão, acaba por se tornar um diálogo com o texto, ao invés de uma imposição de valores. O horizonte do texto também

influencia o horizonte do leitor. Um ciclo de influências mútuas se inicia (EAGLETON 1983, p. 58).

Mas antes de aprofundar esta análise, é preciso abordar um nível mais fundamental, o horizonte de compreensão do sujeito no mundo. Ele pode ser entendido como um modelo de descrição do real em constante transformação. Entenda-se esse último termo como o real da redução fenomenológica, ou seja, considerado enquanto *qualia*, conjunto de fenômenos da experiência humana (HERMAN 2009, p. 158).

A conscientização sobre a *qualia* é mediada pela linguagem e pelos vários discursos. O horizonte de compreensão do sujeito é a tentativa de conciliação entre vários sub-modelos do real. Há muita tensão entre os diversos modos de representação da experiência humana e não há uma escala de valores prontos para ordená-los. Cabe a cada um estabelecer prioridades e criar uma hierarquia seletiva para que certas características, que julgemos apropriadas dos discursos que competem entre si, sejam utilizadas para interpretar um evento específico. Esses discursos, que Lyotard chamou de meta-narrativas, são oferecidos pela nossa cultura, pela nossa educação, pelo estudo da ciência, pela história tradicional, pelos meios de comunicação, pela arte, pela religião, pela filosofia. Todos tentam re-descrever a experiência humana e acabam por mudar nossa percepção sobre as coisas usando de estratégias diversas.

Esses modelos, obviamente, não existiam por si sós na natureza. São criações ideológicas e servem a interesses que se chocam nas relações de poder. Por outro lado, também são ficções heurísticas, aplicações da imaginação para que se possa, ou ao menos se tente, melhor compreender a realidade, traçando parâmetros para organizá-la e compreendê-la de um modo novo (SIMMS 2003, p. 74). Nesse sentido, esses modelos se equiparam às metáforas. No capítulo intitulado *Modelo e metáfora* do livro *Metáfora Viva*, o argumento central de Ricoeur é que “a metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica, quanto à relação com o real” (RICOEUR, 2003, p. 283). Os sistemas de representação – modelos, científicos ou não – são, para Ricoeur, metáforas do real.

As metáforas, segundo Richards (RICOEUR, 2003, p. 245), são formadas por dois elementos: o tenor e o veículo. O tenor é aquilo que recebe atributos na metáfora, e o veículo é a parte que oferece suas características ao tenor. O que Ricoeur propõe é que a

metáfora – assim como os modelos ou representações sobre o real – não seja vista como uma simples substituição, mas como uma transferência entre domínios distintos para criar um significado novo. Em sua origem etimológica, do grego *metaphorá*, encontra-se justamente essa idéia de mudança, transposição.

[...] o que acontece em uma enunciação metafórica é comparável ao que Gilbert Ryle chama de ‘erro categórico’ que consiste na ‘apresentação de fatos como pertencentes a uma categoria, em termos que seriam adequados a uma outra.’ De fato, a definição de metáfora não difere radicalmente disso, a metáfora consiste em falar de uma coisa em termos relacionados a uma outra que lhe é semelhante de algum modo. [...] a metáfora é um erro categórico planejado. [...] Em outras palavras, o poder da metáfora seria destruir uma categorização antiga, de modo a estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas de seus antecessores. [Tradução nossa].(RICOEUR 2003, p. 233)⁸

Tomemos uma metáfora poética qualquer, “eternidades juvenis”, por exemplo. Temos primeiro uma impossibilidade literal, pois uma “eternidade” não envelhece e portanto, também não pode ser considerada “juvenil”. Nessa perspectiva, o enunciado nega a si mesmo.

Mas essa é apenas a primeira fase, ou melhor, a contrapartida negativa de uma estratégia positiva. Dentro da perspectiva da impertinência semântica, a auto-destruição do significado é meramente o outro lado de uma inovação no significado no âmbito da sentença, uma inovação alcançada pela modificação do sentido literal das palavras. É esta inovação no sentido que constitui a metáfora viva. [Tradução nossa] (RICOEUR, 2003, p. 272)⁹

⁸ “(...) what takes place in the metaphorical statement is comparable to what Gilbert Ryle calls ‘category mistake,’ which consists in the ‘presentation of facts belonging to one category in the idioms appropriate to another.’ Indeed, the definition of metaphor does not differ radically from this; metaphor consists in speaking of one thing in terms of another that resembles it. (...) metaphor is a planned category mistake. (...) In other words, the power of metaphor would be to break an old categorization, in order to establish new logical frontiers on the ruins of their forerunners.”

⁹ “But this is only the first phase, or rather the negative counterpart, of a positive strategy. Within the perspective of semantic impertinence, the self-destruction of meaning is merely the other side of an innovation in meaning at the level of the entire statement, an innovation obtained through the ‘twist’ of the literal meaning of the words. It is this innovation in meaning that constitutes living metaphor.” (RICOEUR, 2003, p. 272)

Após a negação do sentido literal, ocorre uma redescritção das concepções sobre o real, aqui representado pelo conceito de “eternidade”, através da criação de um vínculo entre duas ideias até então totalmente distintas.

O mesmo parece ser, a princípio, o caso em toda a linguagem humana, como propunha Richards na década de 1930, e mais recentemente Lakoff (2003) em seu livro *Metaphors we live by*. Seguindo essa premissa, observa-se que o verbo “ser” em um enunciado qualquer, como em “Isto é um cachimbo”, opera nos mesmos dois níveis da metáfora apresentada anteriormente. Em um sentido literal, a enunciação indica uma impossibilidade, pois não se pode confundir o significante – a palavra “cachimbo” – com aquilo a que ela se refere, da mesma forma que não se pode crer que um retrato seja literalmente a pessoa nele representada.¹⁰

Em outro nível, estamos equiparando um objeto com um signo arbitrário. O resultado é uma descrição do real, indicando que o sujeito deve considerar o objeto tal como se estivesse diretamente relacionado com o nome que lhe foi dado. O mesmo se dá com a metáfora.

No entanto, Ricoeur (2003, p. 115) faz uma diferenciação fundamental: há metáforas vivas e mortas. As metáforas, após serem usadas continuamente por muito tempo e por muitas pessoas, perdem sua capacidade de fazer surgir novas interpretações e dão lugar a uma interpretação dominante que se consolidou. Perdem sua principal característica e, portanto, também o seu valor. Muitas vezes, os falantes da língua chegam a esquecer que se tratam de metáforas, e por isso Ricoeur as chama de “metáforas mortas”. Da mesma forma, a linguagem, em seu uso trivial, como na frase “isto é um cachimbo”, não tem a função criativa de re-descrever o real, apenas repete e reforça uma descrição já antiga. Enfim, o erro categórico intencional, que possibilita o surgimento do novo, não é uma característica de toda a linguagem, nem de toda metáfora, apenas das metáforas vivas.

Derrida (1982), em seu famoso artigo “White Mythology”, argumenta que a metáfora é muito mais do que um recurso retórico, sendo a própria essência da linguagem. Afirma, no entanto, que mesmo uma filosofia da metáfora seria inevitavelmente metafórica

¹⁰ Esta ideia está presente no famoso quadro de Magritte “Isto não é um cachimbo”, que é discutido por Foucault (1989).

fazendo da linguagem um sistema fechado em si mesmo (SIMMS, 2003, p 76). Ricoeur (2003) se opõe a esse pensamento, apontando que Derrida considerou apenas metáforas mortas, que de fato se caracterizam pela repetição do que já existe na linguagem. É pela metáfora viva que o ser humano se liberta da prisão estruturalista e pós-estruturalista da linguagem, e encontra o único real possível, o real metafórico da redução fenomenológica¹¹ (SIMMS, 2003, p. 71). Enquanto a hipótese de Sapir-Whorf é de que nosso pensamento é limitado pelas concepções empregadas pela nossa linguagem humana (ou mais especificamente pelas classificações inerentes ao nosso idioma), a metáfora proporciona o surgimento de uma nova compreensão sobre as coisas pela seleção e combinação inesperada de elementos, encontrando semelhanças no que parecia totalmente desconexo. Ou como assinala Ricoeur (2003, p. 29): “Ora, a função da metáfora é instruir por uma aproximação súbita entre coisas que parecem distantes”.

O “novo” surge por processos metafóricos. É pela metáfora que o pensamento conceitual é forçado a pensar mais.¹² Todavia, elas só são importantes porque forçam o leitor a interpretá-las. “A metáfora é a parte da linguagem que nos convida a fazer hermenêutica” (SIMMS, 2003, p. 73).¹³ Os processos interpretativos e, portanto, hermenêuticos, são metáforas vivas. Isso fica mais claro quando estudamos as consequências de considerar a obra literária como metáfora.

Podemos comparar a metáfora viva à obra como um todo, porque a obra também é um evento de criação, de fazer surgir o novo. Na metáfora local, isso se dá através de sua explicação. No livro propriamente literário, o novo surge quando da sua interpretação.

A metáfora, diz Monroe Beardsley, é ‘um poema em miniatura’. Então, a relação entre o significado literal e o significado figurativo em uma metáfora é como uma versão simplificada e limitada a uma única frase da

¹¹ The main point of Ricoeur’s detour through the theories of Richards, Black and Beardsley is to promote a view of man’s relation to language which is optimistic, in that it sees language as a liberating force which expands the horizon of human well-being, rather than being a ‘prison house’ as some have claimed it to be. Language is alive and a force for life. Literature becomes the vehicle for this human attainment, and thus the pinnacle of human achievement. (SIMMS, 2003, p. 71)

¹² Metaphor ‘forces conceptual thought to *think more*’ (RICOEUR 1977, p. 303).

¹³ “Metaphor is that part of language which invites us to do hermeneutics.” (SIMMS, 2003, p. 73)

complexa interação de significações que caracterizam a obra literária como um todo. (RICOEUR, 1976, p. 46)¹⁴ [Tradução nossa]

As duas etapas descritas há pouco, na apreciação da metáfora, também estão presentes no plano da obra literária como um todo, embora em interações mais complexas. A primeira fase é a da negação ou impossibilidade. Se a imaginação é necessária ao surgimento de todas as representações ou discursos sobre o real, quase todos ocultam sua ficcionalidade – o fato de que são criações da mente humana – para que possam competir pelo título de “a melhor representação”, ou até mesmo para criar a ilusão de serem capazes de substituir o “real”. O discurso artístico – em especial o de caráter literário –, fruto da atividade criativa por excelência, diferentemente de todos os outros discursos, não se envolve nessa competição e admite prontamente sua ficcionalidade. A linguagem poética, ou a ficcional propriamente dita, deixa implícita a indicação de que, a priori, o mundo que está apresentando não deve ser considerado nos mesmos termos de um relato histórico ou de uma descrição científica. A literatura, em um primeiro momento, nega ter como referente o domínio da compreensão humana ordinária: o real. Suspende, portanto, a descrição ostensiva da ação humana (RICOEUR, 2003, p. 105).

O texto ficcional está impossibilitado de representar o real ostensivamente, mesmo em um texto dito realista, pois este não contém ambições historiográficas autênticas, apenas *finje* fazê-lo. Esse estágio corresponde à negação de seu aspecto literal enquanto discurso sobre o real, ao mesmo tempo em que afirma a apresentação do discurso literário em um domínio que lhe é próprio e paralelo ao real.

Assim, a aparição de um fantasma em Hamlet corresponde a uma concepção hipotética da peça. Não se está argumentando a favor da existência real de fantasmas – mesmo assim, existe um fantasma em Hamlet! Começar a ler é aceitar esta ficção [...]. Neste sentido, o que a

¹⁴ Metaphor, says Monroe Beardsley, is “a poem in miniature”. Hence the relation between the literal meaning and the figurative meaning in a metaphor is like an abridged version within a single sentence of the complex interplay of significations that characterize the literary work as a whole. (RICOEUR, 1976, p. 46)

literatura apresenta é literal; diz o que diz e nada mais.” (RICOEUR, 2003, p. 267)¹⁵ [Tradução nossa]

Para Ricoeur, a textualidade do texto é sinônimo de certa autonomia. O texto oferece ao leitor seu próprio mundo: “O que precisa ser interpretado em um texto é um *mundo proposto* no qual posso habitar e onde posso projetar uma das minhas possibilidades. A isso chamo o mundo do texto.” (RICOEUR apud SIMMS, 2003, p. 43).¹⁶

Dessa forma, a arte não precisa adequar-se ou adaptar-se às concepções tradicionais dos discursos sobre o real, pode tentar reinventá-las por completo. As limitações do texto são parâmetros que criam uma matriz de possibilidades antes impensadas. Cabe ao leitor executar a resolução dessa fórmula completando os espaços vazios (indeterminações segundo Ingarden e Iser) com suas concepções de mundo antigas ou reformuladas. “A inovação semântica da metáfora, quando esta se configura em linguagem narrativa dentro do enredo ficcional, evoca o caráter polissêmico desse enredo que, heurísticamente, representa um mundo habitável (DE PAULA, 2008)”.

Através da leitura de ficção estendemos nossa presença para um domínio além do “real”. Goodman (1978) mostra, em seu livro *Ways of Worldmaking*, que embora não seja o único meio de fazê-lo – ex.: ao mentir também estamos vivendo em dois mundos –, os mundos da ficção são os únicos que são concebidos para serem interpretados como algo que não si mesmos. Uma obra de ficção apresenta a existência de acontecimentos, ao mesmo tempo em que a própria definição do gênero ficção nega a existência dos mesmos; ainda que algum trecho do livro diga textualmente o contrário.

¹⁵ Thus, the appearance of the ghost in *Hamlet* corresponds to the hypothetical conception of the play. No claim is made concerning the reality of ghosts – yet there must be a ghost in *Hamlet*! To begin reading is to accept this fiction; any paraphrase that approximates a description of something misconstrues the rules of the game. In this sense, meaning in literature is literal; it says what it says and nothing else (RICOEUR, 2003:267).

¹⁶ What must be interpreted in a text is a *proposed world* which I could inhabit and wherein I could project one of my own most possibilities. That is what I call the world of the text, (...) (SIMMS 2003, p. 43). [Tradução nossa]

Um exemplo disso é a insistência do narrador Lúcio em afirmar a veracidade dos acontecimentos por ele descritos. O leitor pode ficar em dúvida se o *Vorstellung*¹⁷ a ser criado por ele durante a leitura deve conceber a narração total ou parcialmente como um delírio, ou se inclui, nessa sua representação pessoal da narrativa, os eventos como são relatados; contudo, o leitor, minimamente ciente do gênero do livro, não cogita interpretar a obra como sendo um diário real. A obra não pode ser confundida com história, autobiografia ou *faction*, que são gêneros que deliberadamente pretendem reconstruir total ou parcialmente "A" narrativa daquilo que chamamos realidade, ao invés de construir "UM" mundo que não existe (*Vorstellung*).

Vorstellung e *Muthos* são, respectivamente de Iser e Ricoeur, os seus conceitos mais representativos. O primeiro refere-se ao papel do leitor de ficção: entrar no mundo da ficção (*Vorstellung*); enquanto o segundo indica a função do texto ficcional: apresentar uma estrutura narrativa (*Muthos*).

Trabalhos acadêmicos contemporâneos sobre ficção comumente observam que o conceito de *mimesis*, como pensado na Grécia antiga, não é suficiente como modelo para resolver o problema da relação entre vida “real” e arte. A esse respeito, Iser (1993b) chama a atenção para o fato de que a ficção, embora dependente, não deriva da realidade. Todavia, o termo *mimesis* ainda sobrevive, agora, porém, “sob um novo disfarce, como base interpretativa da narratividade em geral”. Ricoeur (2003) desloca o significado do conceito substancialmente descrevendo-o como um processo dividido em três estágios.

Ao invés de imitação, o que é central para a *mimesis* de Ricoeur (1984) é a ideia de configuração. Esse é o significado do segundo estágio, *Mimesis 2*, *muthos* ou *emplotment*. Nas suas próprias palavras, “ela abre o reino do *como se fosse verdade*”. Isso é feito não pela simples enumeração de uma série de eventos, mas ligando-os, pelo menos vagamente. Nada impede que ações contraditórias co-existam dentro de uma narrativa mas, ainda assim, deve haver uma razão pela qual elas façam parte do mesmo texto.

A configuração do texto, ou do “mundo” ficcional que este propõe, só pode acontecer através do leitor. Em um trabalho modernista ou pós-modernista, o leitor tem mais trabalho a fazer já que há mais “lacunas” a serem preenchidas. Iser explica que,

¹⁷ A tradução literal de *Vorstellung* seria “apresentação”.

independentemente do tipo de narrativa ficcional, e contrastando com o fato de que nossa perspectiva está sempre mudando, sempre lemos procurando coerência. À medida que preenchemos as lacunas do texto durante a leitura, é que se torna possível construir uma interpretação. Essa interpretação é adaptada ou completamente substituída por outra, quando novos fatos ou informações são apresentados ao longo de todo o enredo. Isso automaticamente testará a consistência do “mundo” que o leitor esteve construindo durante sua leitura. A isto, Iser (1993a) chama “construção de consistência”.

Segundo Ricoeur (2003), o processo de configuração, ou *muthos*, só pode vir a ser porque foi precedido pela *Mimesis I* ou prefiguração. Esse estágio pode ser definido como o conjunto básico de conhecimentos (semântico, simbólico e temporal) que um leitor deve ter antecipadamente, a fim de iniciar a criação de uma eventual interpretação de um texto.

Através do contato com o texto, o leitor faz surgir em sua imaginação um mundo que antes não existia. O *muthos* de Ricoeur é, segundo Iser, o *Vorstellung* derivado do processo de “construção de consistência”. *Vorstellung* não tem fácil tradução, mas pode-se dizer que significa uma visualização de algo que não existe na realidade, um dos significados de representação. Então, durante a leitura de uma narrativa literária, o leitor fica situado simultaneamente em dois mundos diferentes: a “realidade” de sua própria vida, que não deixa de ser uma narrativa, e aquela do livro que está lendo. Ler ficção é, portanto, uma performance durante a qual ao mesmo tempo somos nós e um Outro (RICOEUR, 1976, 1986; ISER, 1993a). Ser “eu-mesmo como um outro” – expressão que coincidentemente serve de título para um livro de Ricoeur (1994) e para uma novela de Sá-Carneiro (1985) – é o mesmo que simular ou emular a alteridade, assim como fazem os duplos. Nesse ponto, essa concepção de literatura torna-se muito útil para esta pesquisa.

1.2 O LEITOR E OS DUPLOS

A literatura ficcional não é uma mentira; mas sim um “jogo de faz de conta”. Isto não quer dizer que exista no livro um mundo pré-existente, com o qual o leitor só entra em contato passivamente. É o leitor quem constrói para si o mundo ficcional a partir daquilo que lhe é apresentado. As lacunas, como defende Iser, são o que possibilitam as várias interpretações de um texto. No entanto, não existe texto algum feito só de lacunas, sem “afirmações”. Embora possa manipular as lacunas do texto do modo como quiser, o leitor não pode ignorar aquilo que o texto afirma. A existência das personagens, suas características mais evidentes, o espaço e o tempo onde o enredo se desenrola etc; na maioria dos textos literários, são afirmações que normalmente não são postas em dúvida pelos críticos. É a partir das afirmações do texto que o leitor identifica as leis de funcionamento do mundo ficcional.

No entanto, no caso de textos fantásticos, e/ou em primeira pessoa, o problema que surge, no processo de leitura, é que não é tão fácil distinguir entre “afirmações” e “lacunas”. Nesses casos, além da negação comum a toda a literatura (Iser), há ainda uma segunda negação. No fantástico, como no texto em primeira pessoa de maneira geral, o narrador, às vezes involuntariamente, hesita e causa hesitação; afirma, ao mesmo tempo em que dá margem para que o leitor duvide daquilo que apresenta.

Em um primeiro momento, ficamos quase que obrigados, como parte do “contrato” tácito entre o leitor e o texto ficcional, a identificar afirmações. São elas que propiciam a aceitação do mundo do enredo, até certo ponto, tal qual ele é apresentado. Porém, nada impede que, em um segundo momento, essas afirmações sejam postas em dúvida e até mesmo substituídas ou descartadas.

A esse respeito, pode-se enfatizar o fato de que em *A Confissão de Lúcio*, o relato de Lúcio não é muito consistente. “E o meu esquecimento era tão grande que, a bem dizer, eu não tinha a sensação de haver esquecido esses episódios: parecia-me impossível recordá-los, como impossível é recordarmo-nos de coisas que nunca sucederam” (1996, p. 60). Fica claro nesse ou em vários outros trechos que sua memória não é confiável e que a diferença entre o que lhe aconteceu e o que lhe poderia ter sucedido não é tão evidente.

Nesse caso, o fantástico deixa de ser aquilo que constitui o espaço de vivência, ou o que poderíamos chamar de a “realidade” existencial do narrador, para ser entendido como uma recriação, realizada por ele mesmo, desta sua realidade.

Segundo Lúcio relata, a vontade de ele escrever sobre a própria vida surge quando escuta um preso falar sobre o assassinato que cometera: “Escutando-o, o novelista acordava dentro de mim. Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto!” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p.70). Essa vontade de escrever sobre si relembrando o passado é também de reescrita dessas supostas experiências. A identidade – mesmo ficcional –, estando sempre em constante transformação, faz com que o sujeito se posicione também sempre de outro modo – mesmo que minimamente diferente – em relação a si mesmo e aos outros. A cada vez que o Eu volta seu olhar para outra dimensão temporal que não o presente, altera seu passado e seu futuro. Embora não possamos precisar com exatidão o que mudou em Lúcio, ele não é mais o mesmo, e, assim sendo, não olha para o passado e nem para o futuro com os mesmos olhos. Nesse caso, a experiência da leitura e da escrita se apresenta não como uma forma de organização do mundo ou como uma possibilidade de sentido para a experiência pessoal, mas “de abandono das seguranças do mundo administrado, incluindo as que constituem a própria identidade do leitor, como uma entrega a um outro mundo que inquieta, interrompe e transforma o primeiro” (LARROSA, 1998, p. 15).

Comentando sobre seu ofício de escritor, Ricardo considera que seus livros “traduzem emoções que na realidade sentiu” e, portanto, seriam em certo sentido autobiográficas. A ênfase de Lúcio, no início da narrativa, em dizer que iria contar os fatos, mesmo que esses parecessem inverossímeis, indica que o narrador também aquiesce essa ideia. Ricardo insiste nessa impossibilidade de se diferenciar a literatura ficcional da autobiográfica, ao dizer sobre a verdade presente em sua escrita, mesmo que fantástica:

Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, quando elas nascem, já venham literalizadas... (1996, p 20)

A vida e a literatura parecem, na opinião dos protagonistas, espaços contíguos cujos limites não são facilmente distinguíveis. No entanto, para o fantástico existir, há que se permitir no mundo ficcional, coisas estranhas à realidade costumeira, tais como narizes independentes – como no famoso conto de Gógol – e pessoas que desaparecem, como no caso da novela de Sá- Carneiro.

Nem todo o texto que possui elementos sobrenaturais pode ser considerado fantástico. Esse critério é muito amplo e teria que abarcar a literatura de Homero, Shakespeare, Cervantes e muitos outros. Para Todorov (2004, p. 39), o mais central do gênero fantástico é a vacilação entre o estranho e o maravilhoso, ou “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”. No entendimento de Todorov, essa hesitação é incompatível com leitura poéticas ou alegóricas da obra. Por leitura poética, refere-se a uma que “considere cada frase como uma pura combinação semântica” (TODOROV, 2004, p. 68).

Em relação à alegoria, Todorov, mostra que ao considerar o fantástico como alegórico, seria inevitável ver toda a literatura como alegórica. Para evitar tal resultado, e embora identifique a presença da alegoria em três graus diferentes (alegoria indireta, ilusória e vacilante) dentro dos limites daquilo que considera ser o gênero fantástico, ele reduz a literatura alegórica a apenas textos que se assemelham a fábulas. “Em caso contrário, [...] não haveria nenhum texto literário que não fosse alegórico, pois o próprio da literatura é ser interpretada e re-interpretada incansavelmente por seus leitores” (2004, p. 81).

Colocando de lado interpretações alegóricas, Todorov não vê outra alternativa a não ser relacionar o fantástico obrigatoriamente a um “sentido literal”, o que é contrário a sua opinião, enunciada em outro trecho, de que o texto não possui um sentido que lhe seja imanente.

Quando Todorov receia associar a literatura fantástica, e a literatura como um todo à alegoria e a metáfora, é porque só as concebe, na terminologia de Ricoeur, enquanto “metáforas mortas”. Para Todorov, o que se deve evitar é enxergar “a obra literária como a tradução de um pensamento preexistente”. Esse é o caso das “metáforas mortas”. Ricoeur, joga luz sobre a questão, com sua proposta de relacionar a literatura com “metáforas vivas”, que funcionam como portas que dão acesso a interpretações múltiplas, quiçá,

infinitas. Na prática, Todorov adota, em várias ocasiões, ideias semelhantes às de Ricoeur embora utilize termos diferentes, dando o nome de “tema” e “imagem”, ao que chamamos nesta dissertação de metáfora e alegoria.

[...]pode falar-se de uma polissemia da imagem. Tomemos por exemplo o tema (ou a imagem) do duplo. Embora é certo que aparece em numerosos textos fantásticos, em cada obra particular o duplo tem um sentido diferente, que depende das relações que este tema mantém com outros. (TODOROV, 2004, p. 153)

O termo duplo, com o sentido de duplicidade num mesmo homem, surge apenas no Romantismo alemão. Chamado em 1876 por Jean-Paul Richter de *doppelgänger* (COSTA, 2006, p.5), na língua germânica, tem como tradução o *duplo* ou *segundo eu*, ou em sentido literal *aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada*. O caso de duplo que analisamos nesta pesquisa provavelmente não existiria tal qual foi escrito não fosse um longo histórico de duplos que perpassa as narrativas de várias épocas.

Na antiguidade grega, encontramos o exemplo mais importante, o mito de Narciso. O mito é sobre um jovem muito belo que era desejado por deusas, ninfas e jovens de toda a Grécia. Sua beleza, ao mesmo em tempo que orgulhava sua mãe, causava-lhe angústia por não saber quanto tempo poderia viver um ser tão belo. O fato de ser desejado por várias divindades e desprezá-las fez com que estas pedissem a Nêmesis que lhe condenasse a amar um amor impossível. Certo dia, Narciso seguia para uma caçada e em determinado momento se distanciou de seus companheiros. Sentindo muita sede, ele se aproximou de uma fonte, e se viu pela primeira vez refletido na água. Não se reconhecendo, apaixonou-se por sua imagem e atirou-se na água, transformando-se em uma flor, dando cumprimento à punição estipulada por Nêmesis (AGOSTINI, 2007). Há aqui um *si-mesmo-como-um-Outro*, utilizando a expressão de Ricoeur, duplicado a partir de um ser “original”. Narciso se apaixona pela beleza que existe em si próprio, embora não saiba. Ele pensa experimentar a alteridade, quando, na verdade, a face que vê é a representação do mesmo, ou seja, de sua identidade.

É claro que outros mitos gregos também esboçam dualidades de um mesmo ser, como aqueles que envolvem seres metade-homem, metade-animal, tal qual o minotauro e o centauro. Na China multi-milênar, o Taoísmo prega que a realidade é fluida e está em

constante mutação oscilando gradualmente entre apenas dois pólos, Yin (passivo), e Yang (ativo) conforme ilustrado pelo diagrama *Taijitu*¹⁸. Mas esses dualismos, tanto o do centauro quanto o do *Taijitu*, em que há oposição e complementação de um mesmo, não se caracterizam propriamente como duplos, pois as metades envolvidas não têm uma independência relativa, uma separação de seus duplos. É essa separação que faz com que o Eu observado seja exterior ao Eu que observa. É a possibilidade dessa exteriorização que faz com que o “Eu-mim-mesmo” possa ter contato com o “Eu-como-um-Outro”.

O duplo geralmente pressupõe um falso “Outro”, conforme demonstrado em *A confissão de Lúcio*, *O Retrato de Dorian Gray* e no mito de Narciso; casos em que o duplo é um “outro-de-si-mesmo”. O outro de si mesmo – alter-ego – é um duplo, mas não se trata de uma alteridade legítima; não é verdadeiramente um estranho, apenas pretende ser um.

Entendemos sem dificuldade a unicidade e identidade das coisas que nos cercam. O mesmo não acontece com o eu, que nunca vi nem nunca verei nem no espelho. O espelho não mostra o eu; não mostra nem mesmo meu corpo, mas uma superfície com ilusão de meu corpo, mostra então, um Outro, um duplo “autêntico”, ou seja, *uma ilusão de cópia de si*. (ROSSET, 1988, p. 78) [Grifos nossos]

Por isso, complemento a expressão ricoueriana “alteridade como interioridade” com o adjetivo “aparente”, não por questionar a “interioridade”, ou seja, o fato de que no duplo o sujeito vê a si-mesmo, mas por considerar que o emprego da palavra “alteridade” só se aplique ao Outro e jamais ao “si-mesmo-como-um-outro”. Defendendo argumento semelhante, escreve Lévinas:

Eu é idêntico até em suas alterações, ainda que noutra sentido. Com efeito, o eu que pensa se escuta pensar ou se espanta de suas profundidades e, para si, é outro. Descobre assim a famosa ingenuidade de seu pensamento que pensa diante de si, como se andasse diante de si. Ele se escuta pensar e se surpreende dogmático, estranho para si. Mas o

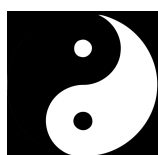


Diagrama *Taijitu*.

Eu é o Mesmo diante desta alteridade, confunde-se consigo. (LÉVINAS, 1961 apud COSTA, 2000, p.113)

Lévinas, de modo geral, não se debruçou sobre as questões da literatura. Assim, considera a princípio equivocada a possibilidade de um face-a-face que não seja uma experiência de alteridade, como acontece algumas vezes na literatura. Um exemplo é o face-a-face entre Ricardo e Marta (do livro *A confissão de Lúcio*), em que o *Outro* que Ricardo vê é apenas uma manifestação de *si-mesmo*. Por outro lado Lévinas (1997), quase paradoxalmente, oferece as ferramentas para entender tal situação quando descreve a ingenuidade do “ver a si-mesmo como um outro” no plano da imaginação. Se a aparente “alteridade como interioridade” é o Eu que se volta para si mesmo, então este é o movimento pelo qual o sujeito toma consciência de uma ou quantas mais facetas de si – sua(s) identidade(s) – for capaz de identificar. De acordo com os exemplos dados, poderíamos definir o duplo como o *Outro* que é um ser por si só apenas aparentemente, ou seja, sua independência é apenas relativa, e cuja alteridade é, portanto, ilusória.

Voltando à contestação da terminologia proposta por Ricoeur (1994), destacamos que, antes de Lévinas, Sócrates e Platão já possuíam uma filosofia que negava a alteridade do duplo como interioridade, ou seja, a duplicação do mesmo. Negação essa que significava a própria impossibilidade do duplo. Afirmavam que “a essência é não duplicável. [...] mesmo a melhor reprodução não é o Mesmo, já que o que caracteriza qualquer coisa no mundo é sua unicidade.” (ROSSET, 1988, p. 20)

A impossibilidade do duplo como um *Outro* absolutamente independente, defendida por Platão e Lévinas, é reforçada pelo final dos enredos de *O retrato de Dorian Gray* e de *Confissão de Lúcio*, onde a tentativa de assassinato do duplo resulta na morte daquele que o originou. O desfecho está, então, de acordo com a proposta teórica aqui apresentada. Marta é uma simulação da alteridade cujas diferenças de Ricardo se manifestam devido à ilusão de totalidade e independência causada pelo duplo.

No caso específico de *A confissão de Lúcio*, essa independência aparente dos duplos que se mantém ao longo de quase todo o enredo, somente é desmontada em seus momentos finais. O mesmo acontece em outras narrativas sobre o duplo. Esse eu-

fantasmático existe como uma forma de exercício para a revelação daquilo que já existia no Eu, mas que não se tinha plena consciência.

Entre o EU e o eu-fantasmático o real não está do lado do eu mas do fantasma. Não é o outro que me duplica, sou eu quem duplica o outro. A angústia surge de não ser quem se pensava ser. E o pior erro é tentar matar aquilo que se acha seu duplo. Considerando a impossibilidade platônica do duplo, esse outro ser seria semelhante, porém autônomo, em outras palavras, um Outro, que pode morrer enquanto eu sobrevivo. Não é o que acontece. Tentando matá-lo, mata-se a si próprio porque ele É si próprio, não é um duplo, um outro de si. (ROSSET, 1988, p. 78)

O duplo faz-se necessário apenas enquanto mediador na relação entre o Eu e o Outro, não enquanto Outro propriamente dito – o que seria ingênuo – pois a experiência legítima da alteridade é insubstituível. Por isso, considerando que o duplo em *A Confissão de Lúcio* é uma imagem ou metáfora fundamental, um ótimo intermediário entre a obra e a discussão teórica, e “não é o eu nem o outro”, parafraseando a poesia de Sá-Carneiro, sendo portanto, mediador entre a identidade e alteridade numa dimensão mais abrangente, proponho a análise de *A Confissão de Lúcio* como matriz de uma espiral de duplos, que se resumem à repetição em diferentes níveis, das relações entre identidade e alteridade, ou seja, entre o Eu e o Outro, o estranho e o familiar.

A engenhosidade do texto de Sá-Carneiro é tamanha que o número de duplos que podem ser identificados na obra parece interminável. O próprio livro *A confissão de Lúcio* possui em si mesmo um duplo. Enquanto escreve seus relatos, Lúcio descreve o progresso de uma peça, intitulada “A chama”, que escreveu paralelamente aos eventos principais que são narrados. “Mas, juntamente com a ideia lúcida que descrevi, sugerira-se-me durante a leitura outra ideia muito estrambólica. Fora isto: pareceu-me vagamente que eu era o meu drama - a coisa artificial - e o meu drama a realidade” (1996, p. 65). Quando decide por revelar-se mais ousado, mudando o final da peça, todos os envolvidos o criticam, o que o leva a destruir o texto original. A impossibilidade de reescrever essa narrativa conforme desejara ecoa na maneira como *A Confissão de Lúcio* é escrita.

Nessa espiral de duplos, quanto mais o leitor investigue a obra, ao invés de chegar a uma síntese, ou a uma visão panorâmica da obra, mais sua atividade interpretativa vai se tornando complexa e imprevisível.

Já podemos listar agora algumas das facetas da espiral do duplo. O duplo é o motivo central de *A Confissão de Lúcio*; duplo também é o enredo da narrativa com suas duas partes que se opõem; duplo é o gênero fantástico que faz o leitor vacilar entre explicações sobrenaturais e outras céticas; dupla é a ficção de maneira geral, pois afirma ao mesmo tempo em que nega a existência dos seus acontecimentos; e duplo é o ato de leitura de ficção, já que faz com que o leitor habite simultaneamente dois mundos: um real e um virtual. Não só o último, como também todos os demais exemplos acima são pertinentes à interação entre o leitor e o texto, e, portanto, entre sua identidade – aquilo que ele é e/ou lhe é familiar – e a alteridade do texto, aquilo que é para ele um Outro, o estranho. Os duplos originários das relações entre a identidade e a alteridade das personagens da narrativa serão objeto de estudo dos próximos capítulos.

Pelo que foi exposto acima, pode-se inferir que a ficção por si só, e especialmente esta do gênero fantástico, desafia o que consideramos ser a realidade. “Ela é um insight sobre a artificialidade e efemeridade dos nossos modos de fazer mundos”¹⁹. Essa hipótese iseriana, corresponde perfeitamente com o conceito de refiguração de Ricoeur, que é “a interseção do mundo do texto e o mundo do ouvinte ou leitor” (RICOEUR, 1984, p. 71). Nossa compreensão do mundo em que vivemos muda após lermos uma narrativa ficcional, mas como isso é possível?

Segundo Iser, como leitores, estamos temporariamente a viver a dualidade de uma subjetividade fragmentada, porque levamos a narrativa para fazer parte de nós mesmos. Durante a leitura, sobre um fundo virtual reside nossa própria subjetividade, que é trazida à frente sempre que o desconhecido precisa ser entendido (ISER, 1975).

A conscientização sobre a ficcionalidade do texto, implícita nesse tipo de leitura, liberta o leitor de ter uma perspectiva tendenciosa repleta de ceticismo e desconfiança sobre o modo como a narrativa está sendo apresentada. Como resultado, as obras mais distantes da realidade são, muitas vezes, mais susceptíveis de afetar a opinião do leitor sobre o que podemos chamar “a realidade do mundo”, e “a realidade do self”.

¹⁹ “(...) is an insight into the provisionality and artificiality of our ways of world making.” – Wolfgang Iser (1993a).

O leitor, então, desloca-se constantemente entre o imaginário e o real perpetuamente "encenando" a si mesmo no mundo da ficção. Isso leva inevitavelmente a uma posterior comparação entre mundos. A ficcionalidade não impede que o texto tenha significado para o leitor no mundo real, em vez disso, é através dela que ele constrói mundos alternativos que permitem falar de coisas que não têm espaço nas concepções habituais de mundo real. Ricoeur (1976, 1986, 2003) complementa esse pensamento propondo que, ao nos expormos ao texto, acabamos por nos apropriar da obra e, ao mesmo tempo, alcançamos uma melhor compreensão de nós mesmos.

Vorstellung e *muthos* unem-se na terceira fase da *mimesis*, ou seja, na refiguração, e em termos iserianos, na negatividade. Esse último termo pode ser brevemente descrito como a estrutura não-escrita de um texto, que torna possível o questionamento da realidade manifesta. Tanto a Refiguração quanto a Negatividade fornecem uma ligação entre o leitor e o texto.

A literatura produz efeitos no leitor e nisso reside a principal interseção entre ficção e realidade. Iser (1993a, 1993b) argumenta que a possibilidade literária de reorganizar qualquer tipo de convenção humana também significa ofertar a chance ao leitor de questioná-las. A essas convenções o autor dá o nome de *repertório*.

O repertório, assim como a noção freudiana de estranho, apresenta tanto um aspecto familiar quanto um desconhecido.

Quando a literatura *despragmatiza o familiar*, alimenta a indeterminação do discurso, provocando uma *resposta (significance)* do receptor. Iser acrescenta que é justamente na *despragmatização do familiar* que reside o *caráter pragmático* (funcional) da literatura. De fato, a *resposta (significance)* do leitor advém do fato de ter vivenciado algo até então desconhecido, quer dizer, ter passado pela *experiência* ou *efeito estético* do significado (*meaning*), em decorrência de seu envolvimento com a tarefa de articulação das informações das *perspectivas* para constituir o código regulador de relação das personagens. (BORBA, 1999, p. 29)

A indeterminação na obra permite um(a) efeito-resposta estética. É assim que a literatura nos diz algo sobre a realidade, mesmo que indiretamente.²⁰

O contato do self – acostumado ao familiar – com a alteridade do Outro, o estranho, aquilo até então desconhecido, gera um Si-mesmo-fantasmagórico, um duplo, ou seja, um intermediário entre o self e o outro. A alteridade, o novo, não é recebido em seus próprios termos, mas nos termos do Self, do já conhecido, do Mesmo. Por isso, como ensina Lévinas (1997), depende do Eu proporcionar uma abertura para a alteridade. O sujeito, consciente ou inconscientemente, é quem decide se aceita ou rejeita o Outro.

A alteridade do Outro, do mundo, ou do livro, todavia, nunca pode ser conhecida em sua totalidade. Aquilo que o self é capaz de perceber não é o Outro por-si-mesmo, mas uma representação que pode ser modificada com o tempo. Apesar dessa impossibilidade, o sujeito, hermenêutico em sua própria existência, segundo Gadamer (*apud* Eagleton 1983), não desiste de compreender ou pensar sobre si próprio, sobre o mundo em que vive, e também sobre os mundos criados na leitura das obras ficcionais. No círculo hermenêutico, uma nova concepção sobre determinada parte influencia na interpretação do todo do mesmo modo como uma nova interpretação sobre o Todo determina como as partes serão percebidas.

Dessa forma, a atividade de compreensão humana não busca a verdade última inatingível, mas a melhor explicação possível para os dados que atualmente possuímos. O pesquisador em literatura, por exemplo, não pode almejar oferecer a melhor interpretação possível de determinada obra, porque embora a obra seja limitada, os fatores externos que podem influir na percepção de cada parte são infinitos, e, portanto, são obviamente dados que não estão ao seu alcance pessoal.

Conforme a hipótese de Ricoeur (2003), se o novo (a nova compreensão sobre algo) sempre surge no mundo é porque o ser humano estabelece novas ligações entre áreas distintas do conhecimento através do que ele chama de “metáfora viva”. Assim sendo, a literatura, com suas lacunas e dúvidas que provoca no leitor, serve como uma matriz para

²⁰ “Literature, which Iser identifies with fiction, is not to be seen as an opposition to reality; rather, it is, “a means of telling us something about reality” (HOLUB, 1984, p. 85).

novas possibilidades não só no ficcional, mas também para a compreensão do real. O gênero fantástico, em especial, talvez seja o mais apto a suscitar no leitor uma reflexão sobre as normas e padrões de suas concepções sobre o real. Conseqüentemente, esperamos que a discussão acerca da identidade e da alteridade venha a fornecer mecanismos para uma melhor compreensão de *A Confissão de Lúcio*, do mesmo modo que a discussão sobre a obra venha a gerar novos questionamentos acerca da identidade e da alteridade.

Como mencionado anteriormente, a obra literária em si, assim como acontece com o mundo “real”, são ambos objetivamente inacessíveis ao leitor. Assim, ele não pode estabelecer uma relação direta entre ambos, mas pode fazê-lo indiretamente se partir da sua percepção da alteridade da obra e de seus modelos artificiais da alteridade do mundo, no que chamamos de reconfiguração ou mimesis 3.

Muthos e vorstellung criam um duplo da obra que se modifica constantemente para o leitor. Porém, é na reconfiguração que infinitos duplos dos modelos de mundo do leitor podem ser encontrados. Devido ao efeito cíclico hermenêutico, novos modelos sobre a obra geram novos modelos do real e vice-versa, infinitamente ou enquanto o leitor persistir refletindo sobre ela. A obra vai se desdobrando para o leitor, e a cada desdobramento ela “despragmatiza o familiar” um pouco mais. Contudo, o efeito no leitor dessa reconfiguração do familiar será proporcional a sua capacidade de percepção desses desdobramentos e da sua disposição para analisar suas causas e conseqüências.

Neste capítulo, exploramos como o duplo presente em *A Confissão de Lúcio* pode ser interpretado como uma metáfora da relação meta-teórica entre a identidade do leitor e a alteridade do mundo e da obra. No capítulo dois (2) estudaremos as representações do Outro na rede intersubjetiva ficcional de *A Confissão de Lúcio*; e no capítulo três (3), as representações da identidade do self ficcional em *A Confissão de Lúcio*. No capítulo quatro (4) as principais conclusões serão apresentadas.

2. ALTERIDADE E A TROCA DE OLHARES

ENTRE O EU E O OUTRO

“Do que vale olhar sem ver?”
Johan Wolfgang Von Goethe

Neste capítulo, exploraremos as relações entre as personagens da obra *A Confissão de Lúcio*, discutindo a alteridade, ora em oposição à identidade individual, ora em oposição a identidades coletivas. Propomos que, em *A Confissão de Lúcio*, as relações entre o Eu e o Outro têm um caráter dúplice de reconhecimento e negação. Argumentaremos que a aceitação do Outro em *A Confissão de Lúcio* está relacionada à aceitação de si, do mesmo modo que a rejeição do Outro é causada ou causadora da rejeição de si.

O “Outro” é um conceito filosófico que indica diferença, oposição ao mesmo. Associado a esse termo ambíguo, está a noção de “alteridade”, que se origina do latim *alteritas*, e pode ser definida como “o estado de ser outro ou diferente; [...] outridade.”²¹ A distinção entre o Eu e o Outro é uma ferramenta primordial para que os sujeitos sejam capazes de organizar as percepções do mundo a sua volta. Esse dialogismo está presente

²¹ “Alterity is derived from the Latin, *alteritas*, meaning the state of being other or different: [...] otherness”. ASHCROFT (2001).

desde as primeiras fases do desenvolvimento infantil, como mostrou Lacan (1996) ao escrever sobre a “fase do espelho”.

Embora a noção de algo ou alguém que é o Outro de determinado indivíduo seja normalmente considerada de uma perspectiva positiva, pois o Outro ajuda o Eu a se constituir, quando falamos de imagens coletivas do Outro, frequentemente verifica-se o oposto. As categorias sociais ou culturais são vistas por muitos acadêmicos como meios de exclusão e marginalização de grupos. As pesquisas sobre alteridade e identidades coletivas, como as de gênero, passaram a se inter-relacionar mais notadamente quando Simone De Beauvoir, partindo de uma interpretação do Outro hegeliano, descreveu como a mulher é historicamente vista como o Outro do homem. A partir daí, a concepção de Outro se referindo a grupos identitários específicos e minoritários, sejam eles de gênero, raça, nacionalidade, crença etc., se tornou comum nos meios acadêmicos, principalmente nos estudos literários, dando origem a outras correntes teóricas, entre elas o pós-colonialismo, que investigam de que maneira as obras literárias participam na construção da imagem do Outro. Todavia, com base no que será apresentado, esperamos deixar claro que, para nós, o termo não é essencialmente negativo necessariamente, referindo-se apenas a ideias de exclusão e preconceito. Pelo contrário, nossa opinião é a de que o não reconhecimento da alteridade do Outro pode gerar situações prejudiciais.

Em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov investiga diversas obras, sob a ótica das questões relativas à identidade e à alteridade. Ele divide o fantástico em dois grupos temáticos: os “temas do eu”, e os “temas do você”, que, segundo ele, normalmente aparecem em obras distintas. Para Todorov, essa divisão “se manifesta de maneira particularmente clara na literatura fantástica” (2004, p.81), mas vale também para a literatura como um todo. “A literatura fantástica é como um terreno estreito, mas privilegiado a partir do qual podem deduzir-se hipóteses referentes à literatura em geral.” (2004, p. 81). Todorov explica que os temas do eu envolvem a “relação entre o homem e o mundo”, e o seu “sistema de percepção e consciência”; enquanto “os temas do você” estariam “na relação do homem com seu desejo e, por isso mesmo, com seu inconsciente”(2004, p. 73).

Todorov argumenta que o desejo pelo Outro se manifesta em quatro formas principais: o amor normal, o estranho social, o amor-de-mais-de-dois e o sadismo. O que

ele chama de amor normal é um relacionamento heterossexual, mais precisamente de um homem por uma mulher e não o contrário, o que comprova a teoria de Mulvey (1976) sobre o olhar masculino.²² Já o estranho social é o ponto mais controverso. Os “temas do outro” são definidos como práticas sexuais que são rejeitadas pelas normas sociais e incluem, e, portanto, equiparam a homossexualidade, o incesto, a necrofilia etc. É no mínimo curioso o fato de o sadismo ser definido como uma categoria à parte e não como um “estranho social”, enquanto o homossexualismo é comparado com práticas como a necrofilia. De modo menos polêmico, Todorov, em suas observações sobre a literatura fantástica internacional como um todo, ressalta que a homossexualidade, assim como acontece em *A Confissão de Lúcio*, vem quase sempre velada, em uma ambiguidade relativa ao sexo da pessoa amada.

Já o “amor de mais de dois” tem como sua forma mais usual o triângulo amoroso. O exemplo citado por Todorov a esse respeito, o livro *Manuscrito de Saragoça*, é interessante porque envolve também a homossexualidade. Emina, uma das personagens, no relato que faz de sua juventude, fala sem cessar do que chama “nossas inclinações”, da “desgraça de viver a uma sem a outra”, do “desejo de casar-se com o mesmo homem para não ter que separar-se” (TODOROV 2004, p 70). Podemos acrescentar que esse plano de casamento a três é uma versão feminina do triângulo de Sedgwick²³, na qual uma relação heterossexual só acontece para permitir um envolvimento homossexual secundário.

A análise dos temas do eu e do outro de Todorov, presentes em seus textos da década de 70, tem seu méritos e equívocos, e por isso não devem ser nem exaltadas incondicionalmente, nem ignoradas por completo. Se, por um lado, é interessante colocar o Eu e o Outro no centro das discussões literárias, para fazê-lo é necessário fazer certas ressalvas quanto ao procedimento por ele adotado. Em suas definições, Todorov dá prioridade ao primeiro termo, o Eu. Assim, se o desejo pelo outro é importante para Todorov nessa fase de sua carreira, não é porque pretenda estudar a outridade, mas porque “o desejo [...] expõe o problema da estrutura da personalidade, de sua organização interna [do eu]” (TODOROV,2004, p.73).

²² Esse assunto será abordado mais adiante neste capítulo.

²³ Maiores explicações sobre o triângulo de Sedgwick são dadas no próximo capítulo.

Talvez na tentativa de incluir as teorias psicanalíticas, a nosso ver, Todorov disponha incorretamente o Eu e o consciente, em oposição ao Outro e o inconsciente. Da maneira como é colocada, não se trata de uma relação mútua e intersubjetiva entre o Eu e o Outro, mas uma via de mão única. Em *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov não considera o Outro em sua alteridade que lhe é própria, sendo encarado apenas como objeto do desejo. Mesmo nos temas do Outro, é o *Eu* quem tem “uma forte ação sobre o mundo circundante”. Esquece que o Outro também é um sujeito que tem uma identidade e que também participa do discurso enunciando.

Todavia, posteriormente em outros textos, o próprio Todorov retira sua ênfase no Eu, transferindo-a para a relação entre o Eu e o Outro, expandindo essa discussão em diversos textos, como, por exemplo, no livro *A conquista da América: a questão do Outro* (1983). Entretanto, para os objetivos desta dissertação são de especial interesse os textos *Living alone together* (TODOROV, 1996a) e *The gaze and the fray* (TODOROV, 1996b) (“Vivendo sozinhos em conjunto” e “O olhar e a disputa”²⁴), também de sua autoria. Neles, Todorov explicitamente (em *The gaze and the fray*) diz lidar com um conceito de alteridade que não está voltado para diferenças coletivas “físicas ou culturais” (referencia). É a diferença de posição entre os sujeitos de um mesmo grupo que lhe interessa. Mesmo sem mencionar a questão do gênero nesses textos, a terminologia sugerida por ele abre um caminho para tal que nos será muito útil.

²⁴

Tradução livre nossa. Esses textos não foram ainda traduzidos e publicados em Português.

2.1 ALTERIDADE E OLHAR

Em *Living alone together*, Todorov destaca uma “revolução” no pensamento filosófico do século XVIII, sobretudo marcado pelo individualismo, quando Rousseau formula a ideia de que o homem é um ser que precisa de outros. Nessa relação do Eu com os outros, Rousseau faz uma distinção entre os sentimentos de *amour de soi* e *amour-propre*. O primeiro termo carrega uma conotação positiva, relacionando-se ao instinto de auto-preservação, indispensável pra sobrevivência de qualquer criatura. Já o segundo vocábulo é marcado negativamente; é, para ele, como um egoísmo sádico agravado, pois é um sentimento que “não busca satisfação para benefício próprio mas somente em prejuízo de outrem.” (TODOROV, 1996a, p. 3).

Há ainda um terceiro conceito, aliás, mais importante, e que se opõe àqueles dois. Trata-se da ideia de “consideração”. É por causa dela que a relação com o Outro tem efeitos na identidade. Segundo Rousseau e Todorov, em sociedade, o ser humano tem necessidade de atrair o olhar do outro. Isso se dá, não necessariamente, para envaidecê-lo, mas porque só pode interagir com o outro se primeiro for percebido.

Em *A Confissão de Lúcio*, a consideração que Lúcio tem por Ricardo é desde o princípio infinitamente maior do que a que tem por Marta. Isso fica evidente se compararmos a lembrança que Lúcio guarda do face-a-face original, o momento em que entrou em contato com a alteridade dessas personagens pela primeira vez.

Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi 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. (1996, p.43).

A comparação com “um mundo de sonhos”, não se dá no sentido de glorificar o momento, mas tão somente para colocar uma dúvida para o leitor se aquilo realmente ocorreu ou se ocorreu do modo como o narrador diz lembrar. Em diversos outros trechos, a

existência de Marta é posta em dúvida. No contexto da obra como um todo, duvidar da identidade ou da autonomia de Marta é o mesmo que, de certa forma, atribuí-la a Ricardo, dando-lhe o reconhecimento por sua personalidade “feminina”. Por enquanto, isso não é o mais importante em nossa análise. Voltando à questão do reconhecimento, o breve comentário de Lúcio sobre como conheceu Marta parece ser ainda menos especial quando comparado ao encontro com Ricardo:

Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido — mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de Loureiro. Assim sucede com efeito. Referimos certos acontecimentos da nossa vida a outros mais fundamentais — e muitas vezes, em torno de um beijo, circula todo um mundo, toda uma humanidade. De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro — desse encontro que marcou o princípio da minha vida? Ah! Sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado... (1996, p. 30)

Lúcio classifica aquele momento como sendo nada mais nada menos do que o “início de sua vida”. A julgar por essa comparação, ele certamente gosta e dá mais valor a Ricardo do que a Marta. Ele enfatiza isso em outras ocasiões: “Pela primeira vez eu encontrara efetivamente alguém que sabia descer um pouco 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.” (1996, p.31)

Além da afinidade psicológica, a percepção visual, e conseqüentemente, a aparência das pessoas, também tem um papel fundamental no processo do Eu abrir-se para a alteridade. Lúcio em certos momentos vacila em afirmar a beleza de Ricardo: “Aliás, ainda hoje ignoro se o meu amigo era ou não era formoso” (1996, p. 39); e em outros, sua empatia por ele parece fazê-lo enxergar algo além das formas materiais: “E, numa transfiguração — todo aureolado pelo brilho intenso, melodioso, dos seus olhos portugueses —, Ricardo de Loureiro erguia-se realmente belo, esse instante...”; “o seu perfil, por vezes, também era agradável... sob certas luzes... em certos espelhos...” (1996, p.39).

Obviamente, a visão não é o único sentido que nos coloca em contato com o Outro, mas, dentre as percepções corporais, é a que tem maior impacto. As conseqüências de enxergar o Outro vão muito além do plano estético. Ao ver e ser visto por outro ser

humano, o indivíduo estende e reforça sua identidade. É assim que ele se insere no meio social, tornando possível, por exemplo, exercer sua faculdade de colocar suas afeições em seres que lhes são alheios. É por isso que Todorov, ecoando a opinião de diversos pensadores tais como Hegel, Rousseau, Ricoeur e Lévinas, afirma que “ser levado em consideração pelo outro é “o desejo mais ardente da natureza humana” (1996b, p.5). O que Rousseau chama de “consideração” equipara-se ao que outros autores, a partir de Hegel, chamam de “reconhecimento” (*Anerkennung*), e que, nesse sentido, só pode vir do olhar dos Outros. O olhar (em inglês “*the gaze*”) representa o contato da identidade do Eu com a alteridade do outro; é o início de uma relação intersubjetiva, também sintetizada no “face-a-face” apresentado por Lévinas.

No primeiro capítulo desta dissertação, abordamos, de certa forma, as questões relacionadas ao olhar do leitor para a obra literária em questão. Nos capítulos 2 e 3, nos movemos em outro plano, o do olhar intradieгético, ou seja, interior à narrativa. As teorizações sobre esse tipo de olhar se iniciaram nos trabalhos acadêmicos sobre cinema, mas, principalmente nos últimos anos, têm sido adaptados para também serem utilizados nos estudos literários. Laura Mulvey (1976), por exemplo, argumenta que o sexismo - machismo ou feminismo²⁵ - não habita somente no conteúdo de um texto, mas na maneira como é apresentado, e no modo como organiza o que poderíamos chamar de perspectiva e campo “visual” do leitor.

Na literatura e no cinema, frequentemente a obra de arte coloca seu espectador na perspectiva de um homem heterossexual. Mulvey nomeia esse fenômeno como *male gaze*, ou em uma tradução livre: o “olhar masculino”. Esse tipo de olhar impede, ou pelo menos dificulta a agência²⁶ da mulher, que como personagem na narrativa é relegada à posição de objeto. Ela não é quem olha, mas quase sempre quem é observada, via de regra, devido a sua beleza física. Além disso, a mulher, enquanto leitora, não tendo seu próprio espaço, é forçada a se colocar no lugar de um leitor masculino. O *male gaze* é uma forma de falso reconhecimento, pois se o Eu que narra vê o Outro, não é para dar-lhe seu espaço,

²⁵ A palavra “feminismo”, aqui, não se refere ao movimento feminista como um todo, mas somente à argumentação de que o sexo feminino é superior ao masculino.

²⁶ Agência entendida como capacidade de agir livremente. Termo presente nos textos de Homi Bhabha entre outros autores.

reconhecer seus direitos, ou responsabilizar-se por ele através da empatia. O Outro é apenas aquele que sacia desejos estéticos daquele que o vê.

Das mulheres, duas eram loiras, pequeninas, de pele de rosas e leite; de corpos harmoniosos, sensuais — idênticas a tantas inglesas adoráveis. Mas a outra, em verdade, era qualquer coisa de sonhadamente, de misteriosamente belo. Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada — e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante (1996, p. 20).

O trecho acima é uma pequena amostra de como a beleza feminina é ao mesmo tempo idolatrada e invejada pelos protagonistas da novela de Sá-Carneiro. Em um pequeno espaço, Lúcio lista mais de dez adjetivos que ilustram o impacto visual da presença de duas mulheres.

Em contrapartida, essa forma de submissão pode ser subvertida pela mulher. Segundo Vernon (2006), reconhecendo a sua indispensabilidade para o olhar masculino, a mulher descobre um poder: o poder de ser objeto do olhar. Isso é melhor exemplificado pela cena com a mulher americana. No palco, ela é como uma obra de arte visual viva. Sua existência se resume a sua beleza estética, e assim é descrita: "Por entre as malhas do tecido, olhando bem, divisava-se a pele nua; e o bico de um seio despontava numa agudeza áurea..." (1996, p. 26)

Neste ponto, os seus convidados estão prestes a esvaírem-se "num espasmo derradeiro da alma..." (1996, p.37). No final do show, o efeito que ela é capaz de produzir sobre os observadores é claro: "Mulheres debatiam-se em ataques de histerismo, homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes" (1996, p.41). Porém, para Vernon, a única maneira como essa posição de poder pode ser obtida é através da característica da beleza feminina. A americana é ao mesmo tempo resultado de uma coisificação e manipuladora dos sentidos do espectador. Discordamos de Vernon nesse e em outros aspectos. De um certo ângulo, sua necessidade de ser olhada pelo Outro e o desejo de que esse Outro enxergue além das aparências lhe coloca em uma posição similar à de Ricardo-Marta. A capacidade de manipular espectadores não fará com que a americana ganhe reconhecimento e respeito, assim como a criação de Marta não seria garantia, em tese, de que Lúcio se apaixonaria por Ricardo, indo além das aparências de Marta. A americana

poderá tentar e conseguir ser admirada, mas o olhar de admiração não garante os benefícios da consideração.

Além da Americana, podemos dizer que a única personagem feminina é Marta. Ela é descrita como tendo "Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro" (1996, p. 43). No caso de Marta, entretanto, suas qualidades que são elogiadas, físicas ou não, não são suas por si só, mas uma extensão das características de Ricardo. Isso mesmo antes de Lúcio descobrir, segundo diz, a resposta para o mistério que o atormentava. "Marta misturava-se por vezes nas nossas discussões, e evidenciava-se de uma larga cultura, de uma finíssima inteligência. Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário, integrava-se sempre com a dele, reforçando, aumentando em pequenos detalhes as suas teorias." (1996, p. 44).

Como Ricardo e Lúcio vivem conflitos identitários no que se refere a seus gêneros – o que será destacado no próximo capítulo – não se pode crer que a narrativa seja guiada por um "olhar masculino", como na teoria de Mulvey. Além disso, se por um lado há descrições sobre a beleza feminina, há outros em que a beleza masculina se torna objeto de observação.

O primeiro parágrafo do Capítulo 1 oferece a introdução de Gervásio, companheiro constante de Lúcio antes de conhecer Ricardo. Ele é descrito como tendo um "corpo de unhas quebradas", que "tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado" e "ascetismo amarelo." Sua presença é "perturbante" e seus cabelos "evocavam... só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos sutis" (1996, p.19-20). O "feminilismo opiado" novamente conota um poder "feminino" para controlar os sentidos. Ele é adorado pelas mulheres: "Todo ele encantava as mulheres. Tanta rapariguinha que o seguia de olhos fascinados quando o artista, sobranceiro e esguio, investigava os cafes . . . Mas esse olhar, no fundo, era mais o que as mulheres lançam a uma criatura do seu sexo, formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias" (1996, p.20).

Embora Gervásio seja o alvo do olhar, é a sua qualidade feminina de beleza que é coisificada e provoca o olhar, como na fantasia de Ricardo de se tornar uma mulher. A diferença aqui é que Gervásio não precisa se tornar uma mulher para experimentar esse "trunfo". Aqui, novamente, apenas como com as mulheres no parque e aquelas outras

entre os espectadores da festa, as mulheres também podem ser sujeitos do olhar, mas seu olhar é sempre dirigido à beleza feminina, mesmo quando dirigida a um homem.

O único outro personagem masculino a quem é dedicada uma descrição mais detalhada é Sergio Warginsky, um adido de descendência russa, e um do círculo de amigos que frequenta a casa de Ricardo, em Lisboa:

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Alto e elançado. . . . 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. (1996, p.44)

Na mesma cena, comenta Lúcio: “A mim, pelo contrário, Warginsky só me irritava sobretudo – talvez pela sua beleza excessiva....” (1996, p. 44). Ambos, Gervásio e Sergio, são dotados de beleza “essencialmente” feminina que, na sua forma masculina provoca irritação e inquietação. Em *A Confissão de Lúcio*, a "subjetividade do espectador" – o narrador – é enfatizada por sua falta de confiabilidade e suas descrições de homens como irritantes e inquietantes devem ser lidas como irritantes e inquietantes para o narrador. As figuras de Gervásio e Sergio são perturbadoras porque eles combinam o que o narrador vê como o traço de beleza feminina em uma forma masculina - ele não sabe de que forma se identificar com esses personagens aparentemente mistos, híbridos.

Durante [uma] conversa com Lúcio, Ricardo explica a ele que seu maior triunfo na vida foi em uma tarde de abril quando duas moças ficaram admirando-o em um parque, e uma delas lhe diz que ele é "um lindo rapaz" (65). Ricardo explica que nunca mais poderá encontrar a garota novamente porque "na minha alegria envaidecida, nem sequer me lembrara de ver o seu rosto" (65). O triunfo de Ricardo consiste em trocar a posição de sujeito do olhar para seu objeto. (VERNON, 2006, p. 41)

Há, então, a sobreposição de dois tipos de olhares em *A Confissão de Lúcio*: um olhar hetero ou masculino, e um olhar *Queer*. O resultado dessa sobreposição é a desestabilização de ambos. O leitor não é forçado em momento algum a ser guiado através do enredo por um olhar necessária e exclusivamente hetero ou *Queer*. Ambos coexistem

como opções disponíveis ao leitor, embora, ao final da narrativa, ele seja convidado a repensar as relações de gênero entre as personagens.

2.2 RECONHECIMENTO *QUEER*

O termo *Queer*, originário do inglês, remetia primeiramente àquilo que é anormal. A homossexualidade, vista por muitos como aberração, não demorou a ser qualificada por esse adjetivo, chegando até mesmo a transformá-lo em um substantivo que lhe é sinônimo. Contudo, nas últimas duas ou três décadas, uma importante mudança ocorreu. Um movimento social e acadêmico eminentemente anti-hetero-normativo, iniciado nos Estados Unidos, e que assumiu com o tempo uma dimensão internacional, decidiu reapropriar-se do termo. Ao adotá-lo como uma forma de reafirmar sua própria identidade de gênero, esse grupo de pessoas conseguiu estabelecer uma nova conotação neutra, ou até mesmo positiva para a palavra *Queer*, embora o sentido pejorativo ainda continue existindo no meio social. Na última década, ou em um período aproximado, esse vocábulo ganhou mais um significado, sendo agora comum usá-lo para abarcar uma pluralidade de gêneros também conhecidos como LGBT – lésbicas, gays, bissexuais e transexuais.

No fim do século XIX e início do século XX, época em que se passa o enredo, as práticas sexuais ou identidades de gênero associadas a tudo aquilo contrário à norma heterossexual, ou seja, tudo o que hoje chamamos *Queer*, era visto com desprezo ou receio; mesmo por aqueles que manifestavam desejos semelhantes, como é o caso de Lúcio. Quando Gervásio conta a Lúcio que tem estreitado relações com a americana, e que ela é uma sáfica, ou lésbica, a primeira reação de Lúcio é negar que isso seja verdade, para, depois da confirmação do amigo, relegar o assunto ao silêncio e ao esquecimento. Esse comportamento de Lúcio simboliza o que o sujeito *Queer* deveria esperar da sociedade em que vivia: repressão e rejeição.

O americano Vernon é pioneiro – talvez o único – nas pesquisas sobre a alteridade de gênero em *A Confissão de Lúcio*, partindo da análise do olhar das personagens. Para ele, a alucinação de Lúcio – caso Marta assim seja interpretada – é primeiramente visual: “O livro é ambíguo não só no plano da narrativa, mas também no plano visual, e no da sexualidade” (VERNON, 2006, p. 41). Todavia, Vernon, em seus comentários sobre o visual, concentra-se mais no papel de Marta enquanto mulher objeto do olhar, ignorando as questões suscitadas pela perspectiva *Queer*. É Bladh (2009) quem, de acordo como nosso conhecimento sobre a bibliografia de pesquisas realizadas sobre o tema, dá uma

contribuição mais significativa para o entendimento do que há de *Queer* em *A Confissão de Lúcio*. Ela, por sua vez, tangencia os problemas da visibilidade do Outro. Assim, o que se faz necessário realizar, e o que pretendo elaborar a seguir, é uma interpretação de *A Confissão de Lúcio*, que, unindo a teoria sobre o olhar de reconhecimento do Outro com a abordagem *Queer*, explique a alteridade de gênero na novela de Sá-Carneiro. A fundamentação teórica implícita a essas discussões sobre a relação entre gênero e olhar nas obras de ficção está no reconhecimento do Outro. Mas o que significa reconhecer o Outro?

As teorias contemporâneas sobre o “Outro” remontam quase sempre a interpretações distintas dos escritos de Hegel (1770-1831). Para ele, o conhecimento de si depende do reconhecimento, da experiência interpessoal de ser reconhecida por outros seres humanos. Só assim os sujeitos podem formar e afirmar suas identidades (REPA, 2007). Há, no entanto, duas correntes interpretativas principais sobre sua teoria do reconhecimento da alteridade.²⁷ A mais conhecida é a de Kojève, que reduz esse reconhecimento à imagem da relação senhor-escravo, presente na famosa “Fenomenologia do Espírito”.

A alegoria do senhor e do escravo se inicia com o encontro do Eu com o Outro. O Eu exige reconhecimento do Outro, e vice-versa. Reconhecer o Outro, é admiti-lo como sendo um semelhante a si, que tem existência própria ocupando, um lugar distinto no espaço. O reconhecimento da alteridade implica, portanto, o respeito aos direitos e necessidades do Outro. É o princípio de uma relação ética, em que o sujeito, por ter se colocado no lugar do Outro, só pensa em fazer a ele o que gostaria que lhe fosse feito.

No entanto, no caso da alegoria do Senhor-escravo de Hegel, os sujeitos não alcançam esse respeito mútuo por não concordarem quanto ao reconhecimento um do outro. Para que um deles consiga obter o reconhecimento, o outro precisa perder a luta, como se ambos acreditassem que só seria possível conquistar o respeito pela força. Segundo Kojève, a dialética do senhor e do escravo é uma luta por reconhecimento que termina ou com a dominação ou com a morte do Outro. A morte representa, a nosso ver, a ausência, o afastamento daquele que não quer mais tentar relacionar-se com quem não lhe

²⁷ Embora a questão do Outro venha sendo discutida há vários séculos, o vocábulo “alteridade” propriamente dito não existia na época de Hegel, tendo apenas se popularizado no século XX principalmente através da obra de Lévinas.

respeita. O escravo é aquele que para evitar a morte desiste de exigir o reconhecimento do Outro, cedendo reconhecer ele próprio, em contrapartida, a alteridade daquele que lhe oprime. Já o senhor é quem resiste abrir-se ao Outro em qualquer hipótese. Caso ambos os sujeitos não se reconheçam, e, portanto, não se respeitem, e ainda assim continuem a tentar um relacionamento, é sinal que a luta ainda não acabou.

A alegoria de Hegel possui muitas semelhanças com a relação entre Ricardo e Lúcio presente na versão do narrador. Nela, Ricardo subjuga Lúcio, não exatamente pela força, mas pela inventividade. Com a criação de um duplo, tenta resolver um paradoxo existente em seu íntimo devido a dois desejos opostos: o desejo homoerótico por Lúcio, e o desejo de ser reconhecido por ele e por outros enquanto heterossexual.

Através de Marta, Ricardo pensa estar se colocando em uma posição vantajosa, pois consegue ter um envolvimento com um homem, satisfazendo assim seu desejo homossexual, ao mesmo tempo em que crê estar impondo aos outros – principalmente a Lúcio – e a si mesmo, o reconhecimento de sua identidade de gênero como sendo heterossexual, já que não é seu corpo masculino que se envolve com Lúcio. Obriga Lúcio, em tese, a aceitá-lo não como é, mas como gostaria de ser visto. Se assim o faz é por um misto de *amour de soi*, ou instinto de preservação, e *amour-propre*, ou egoísmo sádico. Se, por um lado, o duplo que cria faz com que não precise expor-se à rejeição de Lúcio e ao “ridículo” social de ser execrado pelas suas escolhas sexuais; por outro, Ricardo só consegue obter aquilo que deseja, por desconsiderar os direitos de Lúcio enquanto sujeito que lhe é semelhante – entre esses direitos, o de não ser enganado –, não o reconhecendo em sua alteridade.

A posição de superioridade de Ricardo, nesse caso de “escravidão”, deve-se ao fato de essa personagem pensar que consegue o que quer sexualmente de Lúcio, porque ilude seus olhos e demais sentidos através de Marta. O que argumentamos é que essa suposição não está correta. A análise sobre a aceitação do Outro no texto de Sá-Carneiro torna-se ainda mais interessante quando percebemos que a situação de Lúcio, até certo ponto, é bem semelhante à de Ricardo. Lúcio, mesmo querendo ser reconhecido como heterossexual, também tem desejos homossexuais.

Por diversos motivos que serão expostos no capítulo sobre identidade desta dissertação, parece ser mais plausível crer que Lúcio não seja vítima da ilusão criada por

Ricardo como pode parecer à primeira vista. Em diversas ocasiões, a “realidade” por trás do mistério de Marta lhe é revelada. Se Lúcio mantinha uma aparente ingenuidade sobre o assunto, era porque se envolvera com Ricardo-Marta a tal ponto que reconhecer-lhe a bissexualidade era o mesmo que admitir a sua própria. Como tinha enormes dificuldades em aceitar-se como tal, ao reconhecer Ricardo-Marta como sujeito heterossexual, Lúcio está mais preocupado em tentar impor uma imagem exclusivamente heterossexual de si mesmo do que em aceitar a representação identitária apresentada por Ricardo. Nisso consiste a segunda relação Senhor-escravo presente na obra. Lúcio também é, desse modo, “senhor” de Ricardo.

Observamos, então, dois movimentos contrários, mas que se misturam nas relações intersubjetivas entre essas personagens. De um lado, Lúcio não aceita o aspecto *Queer* de Ricardo porque mascara seus próprios desejos homossexuais na forma de uma falsa heterossexualidade. Nesse caso, a dificuldade de Lúcio em aceitar o Outro está diretamente relacionada à dificuldade em aceitar a si próprio. De outro lado, Ricardo tenta forçar o reconhecimento de uma identidade de gênero exclusivamente heterossexual, que é inexistente, como consequência de Lúcio fazer o mesmo com ele, embora Ricardo não tenha consciência disso. Para Ricardo, é a dificuldade em ser aceito pelo Outro o fator principal que leva à sua auto-rejeição.

Em um misto de amor-próprio e egoísmo sádico, os protagonistas travam uma luta silenciosa entre si, como se essa fosse a única opção. Não percebem que, na relação com o Outro, a rivalidade pode dividir espaço com situações de complementaridade e contiguidade, gerando o respeito do Eu para com o Outro como demonstrado por Todorov. O olhar, que caracteriza o contato e reconhecimento entre sujeitos, não é necessariamente luta. Essa hipótese de Todorov coloca-se como alternativa ao mundo hobbesiano de Hegel-Kojève. “O olhar pode ser a melhor coisa no mundo, o apoio que faz com que a criança se torne ela mesma, ou o pior, quando eu me regozijo com a infelicidade alheia, dando vazão a um voyeurismo sádico (TODOROV, 1996a, p. 12)”. Williams (1997) segue um caminho argumentativo semelhante para concluir que, para Hegel, a relação senhor-escravo é uma forma específica de reconhecimento, não a única. Pelo contrário, a relação senhor-escravo é deficiente porque institucionaliza a violência.

Embora convirjam em alguns pontos, Lúcio e Ricardo assumem posições assimétricas. Ambos tentam impor ao outro a aceitação de uma representação falsa de si mesmo. Ainda que Ricardo tenha morrido pensando ser “aquele que enganou e abusou do Outro”, a situação de Lúcio é bem mais culpável. Por ser incapaz de aceitar a verdade sobre si mesmo, como fica claro em nosso capítulo sobre identidade, ele permite que a tragédia da vida de Ricardo se desencadeie. Lúcio sabia dos conflitos identitários vividos por Ricardo, mas o reverso não é verdadeiro. Ricardo sofria justamente por achar-se diferente, o único a passar por semelhantes dificuldades intrapessoais: “— A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas complicações. Vive. Nem pensa... Só eu não deixo de pensar... O meu mundo interior ampliou-se — volveu-se infinito, e hora a hora se excede! (1996, p. 38)”. Lúcio tem a chance de resolver seu problema e o do amigo. A partir do momento em que vencesse seus próprios preconceitos e se auto-afirmasse homossexual, bissexual ou *Queer*²⁸, não haveria motivos para negar a Ricardo o mesmo direito, que se referindo a outrem poderíamos chamar, como faz Lévinas, de hospitalidade, ou a capacidade de abrir-se para aceitar, recebê-lo. Assim, Marta não teria necessidade de ser criada ou continuar existindo. Desse modo, Lúcio teria colaborado para pôr fim à auto-alienação vivida por Ricardo. Não é o que acontece.

Lúcio se acomoda à solução encontrada por Ricardo, que lhe parece confortável, isentando-se da responsabilidade pelo Outro que paradoxalmente idolatra. Nessa linha de raciocínio, Lúcio é indiretamente responsável pela criação de Marta, sendo, de certa forma, seu co-criador. Por causa da assimetria mencionada entre os protagonistas, Ricardo apenas aparentemente possui uma posição privilegiada. É Lúcio quem tem mais poder na relação entre os dois. A criação do duplo feminino só é desencadeada por Ricardo devido à relação de Senhor-escravo iniciada e mantida por Lúcio.

A situação toma um caminho inesperado para Lúcio quando os conflitos vivenciados por Ricardo não diminuem, mas, pelo contrário, intensificam-se; o que é notado primeiramente na mudança de comportamento de Marta.

²⁸ Embora o termo não estivesse disponível na época da narrativa com o sentido que tem hoje, o utilizamos para representar à infinidade de identidades de gênero possível além do binômio homem-mulher.

Com efeito um dia comecei observando uma certa mudança na atitude de Marta — nos seus gestos, no seu rosto: um vago constrangimento, um alheamento singular, devidos sem dúvida a qualquer preocupação. Ao mesmo tempo reparei que já não se me entregava com a mesma intensidade.[...] E, desde aí, principiou a não me aparecer amiudadas vezes — ou chegando fora das horas habituais, entrando e logo saindo, sem se me entregar. (1996, p. 60)

A mudança decadente de Ricardo-Marta pode ser comparada ao declínio vivido por Gervásio. É possível interpretar como um sinal da homossexualidade de Gervásio o fato de ele admitir ter afeições por pederastas e lésbicas. Nesse caso, poderíamos hipotetizar ser esse o motivo de sua degeneração mental que levou a seu suicídio. Assim, a pressão social vivenciada pelos homossexuais é tão grande que se trata, para muitos, de uma questão de vida ou de morte.

A confissão de Lúcio propriamente dita é implícita e pode ser tomada como sendo, baseando-nos no que foi até agora exposto, a admissão pública embora um tanto oculta de sua bissexualidade ou de sua falta de coragem de assumi-la. Falta de coragem essa que criou uma situação absolutamente artificial entre ele e Ricardo e que, agravando a homofobia internalizada em Ricardo, causa sua morte. O medo que Lúcio sente de olhar para si mesmo, no mínimo, colabora para a morte de Ricardo.

2.3 MARTA DRAG

No estudo sobre gêneros, Judith Butler é uma das maiores influências. Principalmente em seu livro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Butler argumenta que todos os gêneros são produzidos culturalmente pela repetição de certos atos (performance), não havendo gêneros naturais. Com base nisso, reconstrói a divisão tradicional que separava as pessoas, pelo gênero, em dois tipos de performance. De um lado, observa-se uma performance que busca ocultar sua ficcionalidade para naturalizar seu gênero e impor o binarismo da “heterossexualidade compulsória”. De outro lado, há performances de gênero que são como um pastiche, não apenas identificando-se espontaneamente como não-naturais, mas também revelando a artificialidade de todas as identidades de gênero. A esse grupo, dá-se o nome de *drag*²⁹, em outras palavras, pessoas que, independentemente de sua sexualidade, transvestem-se em estereótipos exagerados do sexo oposto ao seu sexo biológico. Segundo Butler,:

O *drag* subverte inteiramente a distinção entre espaço psíquico interior e exterior e zomba de modo eficaz tanto do modelo expressivo de gênero quanto da noção de uma verdadeira identidade de gênero. [...] A paródia de gênero revela que a identidade original, com base na qual o gênero se modela, é uma imitação sem origem (Butler 1999, 174-5).³⁰

Em *A Confissão de Lúcio*, Sá-Carneiro consegue ir muito à frente de seu tempo ao expor a artificialidade não só do *drag*, mas também dos gêneros considerados então como “normais”. Os dois protagonistas da novela lutam para preservar a ficcionalidade de suas identidades de gênero heterossexual, negando o reconhecimento a si mesmos e ao Outro, o que resulta em consequências nefastas. Paradoxalmente, ao mesmo tempo, negam e também afirmam esse seu lado *Queer* através de Marta. Mesmo que toda a atividade sexual

²⁹ O termo *drag* muitas vezes, vem seguido da complementação “Queen” para indicar homens vestidos de mulher, e, embora menos frequente, “King” para indicar mulheres vestidas de homem.

³⁰ ‘Drag fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity. [...] gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin’ (Butler 1999, 174–5).

no livro esteja confinada à Marta, o desejo homossexual de Lúcio fica claramente evidenciado. Seja Marta uma criação ou uma extensão da alma de Ricardo, ou um fantasma da loucura de Lúcio, a beleza de Marta e sua objetividade pura, parecem ser a perfeita legitimação para o desejo homossexual de Lúcio e Ricardo.

Marta não deixa de ser uma versão de Ricardo transvestido de mulher, seu lado *drag*. Essa é uma afirmação do texto, já que é próprio Ricardo que assim se revela nas páginas finais do livro. Contudo, se continuarmos a dar credibilidade à narração de Lúcio, percebemos que isso não se dá literalmente.

Se nos excedermos na redução do universo ficcional a um molde do real, pode parecer impossível que Ricardo seja Marta. Todavia, respeitando os limites impostos pelo jogo de “faz de conta” que é a leitura de literatura, juntamente com aquilo que é apresentado em *A Confissão de Lúcio*, a interpretação na qual uma pessoa pode ocupar dois lugares, ou mais especificamente dois corpos, no espaço é perfeitamente possível.

Nada obstante, como fizemos no capítulo anterior, há outro aspecto a ser levado em conta. Sendo narrado em primeira pessoa, o livro é um relato autobiográfico de uma personagem ficcional. A hesitação do narrador, que tem reflexos no leitor, deixa clara a existência de duas realidades intradieéticas: uma “realidade” existencial de Lúcio anterior ao ato de narrar que desenvolve; e uma “realidade”, ou espaço de vivência que surge a partir do momento que inicia a narrativa. A primeira está oculta e implícita; a segunda, por ser a narrativa propriamente dita, é, portanto, visível. Se colocamos a palavra “realidade” entre aspas é para indicar que não nos referimos a espaços de certezas pré-existentes, mas a lugares em que o Eu constrói a narrativa de si mesmo. A primeira, parcialmente oculta aos olhos do leitor, associa-se à representação que Lúcio faz de si para consigo mesmo; enquanto a segunda é o repensar consciente desta identidade causado pela necessidade de expô-la a outrem.

As várias interpretações da obra se diferenciam por apresentarem distâncias diferentes entre as duas realidades intradieéticas. O leitor pode suspender mais ou menos a realidade visível do fantástico para visualizar uma outra realidade que a antecede. Quanto menor a distância que o leitor atribui a esses dois planos, mais confiável é o narrador, ou de modo inverso, quanto maior a distância, menos confiável ele é.

Todavia, não é possível adotar a noção de *drag* para entender Marta, sem antes adaptá-la para o contexto da obra. Primeiramente, há de ser observada a presença de inúmeros diálogos entre as três personagens – Ricardo, Lúcio e Marta – ao longo da narrativa. Em outros momentos, Marta e Ricardo estão por diversas vezes em lugares distintos. Assim, considerar que Ricardo assumia simultaneamente duas personalidades em seu próprio corpo não faria sentido, ou então seria pelo menos esdrúxulo que Lúcio ficasse tão surpreso com a revelação final de Ricardo. Enfim, nessa hipótese, todo o mistério – tão importante na narrativa – seria convertido em cenas cômicas, pois Lúcio estaria constantemente vendo Ricardo literalmente interpretar – em seu próprio corpo – duas personagens na sua frente como em um pastiche de dupla personalidade. Ricardo não se transveste de mulher no seu corpo masculino. Ele assume, ou pelo menos assim nos é relatado, uma aparência feminina em um corpo exterior ao seu. Ricardo e também Lúcio – caso levemos em consideração sua culpabilidade como fizemos anteriormente – negam a identidade *Queer* em seu próprio corpo enquanto a afirmam no corpo de um duplo. Nos dois casos, realizam uma *performance*.

O duplo em *A Confissão de Lúcio* torna visível a oscilação dos protagonistas entre a identidade masculina que lhes foi atribuída socialmente e da qual não conseguem se desvencilhar, e a identidade *drag*, que é sua própria criação, mas que têm receio de assumir. Ao contrário do *drag* descrito por Butler, a característica *drag* em Marta serve para externalizar a identidade *Queer*, evidenciando-a apenas para si, não para os Outros. Demonstrar o *drag* em público, até mesmo para a pessoa amada, é inconcebível na mente de Ricardo e Lúcio devido a seu temor da opressão heterossexista.

3. IDENTIDADE E O OLHAR PARA SI MESMO

“Quando fui colocado na prisão algumas pessoas me aconselharam a tentar esquecer quem eu era. Foi um péssimo conselho. Somente ao perceber quem sou eu foi que encontrei algum tipo de conforto. [...] Negar a própria experiência [...] é nada menos do que uma negação da alma”.

Oscar Wilde

O vocábulo *identidade*, em latim *identitat* ou *identitas*, provavelmente se originou de *identidem*, a contração de “*idem et idem*”, que literalmente significa “o mesmo e o mesmo” (HARPER). Seria então, segundo a linha etimológica, aquilo que se repete, mesmo que em circunstâncias diversas, e que torna possível o reconhecimento de algo. Mas e a identidade de uma personagem ficcional? Neste capítulo, discutiremos as representações que as personagens constroem de si mesmas, principalmente no que concerne à duplicidade nessas representações. Analisaremos as personagens Lúcio e Ricardo que, por serem protagonistas, são aquelas que mais falam sobre si, e, portanto, oferecem material mais adequado para uma interpretação minuciosa.

Embora limitados ao seu universo, os sujeitos das obras ficcionais, agem e pensam, e, portanto, são seres hermenêuticos assim como os sujeitos convencionais. A vida de ambos não seria nada se não fossem capazes de interpretar, dar sentido a si mesmos e ao

mundo que habitam. É a partir dessas interpretações particulares que desenvolvem suas preferências, opiniões e comportamentos. No entanto, como uma personagem que passa por transformações reconhece em si algo que permanece único apesar de todas as transformações?

Nesse aspecto, o problema da identidade no plano da ficção, não é muito distinto dos questionamentos filosóficos e psicológicos sobre o mesmo tema. Acrescentando-se o aspecto discursivo, podemos inquirir, por exemplo, como o sujeito – ficcional ou não – pode conhecer a si mesmo se é constituído por um fluxo contínuo e infinito de discursos, posições e formas-sujeitos? De fato, parece impossível compreender toda a extensão dos discursos que nos constituem e acompanhar as mudanças ininterruptas que eles provocam em nosso ser. Além do mais, seria também necessário que fôssemos observadores absolutamente imparciais de nós mesmos, o que é uma utopia. Como se isso não bastasse, não apenas os discursos, mas também outros elementos teóricos contribuíram para o descentramento da noção de identidade ao longo do século XX; tais como o inconsciente freudiano, e a instabilidade dos signos demonstrada por Saussure e mais profundamente por Derrida (HALL, 2000, p.55). Tanto faz chamemos aqui aquilo a que nos referimos de *Eu*, *Self*, *sujeito*, ou *identidade*. O que importa é que essas entidades, que até boa parte do século XIX eram auto-evidentes, sofreram posteriormente um processo de pulverização ou dissolução. Daí concluímos que poderíamos falar em dois tipos de verdade sobre o Eu: uma inalcançável, e outra possível, porém construída apenas discursivamente. A escolha não é das mais agradáveis. De um lado, temos o nada e, do outro, uma ficção, um simulacro. Colocados frente a frente com o nada, apegamos-nos com o que temos tão intensamente, que nem nos damos conta da ficcionalidade da imagem que fazemos de nós mesmos.

Para Nietzsche, isso não é algo necessariamente ruim. Ele vê o “eu” como uma “ficção necessária à vida”, sem a qual nem os indivíduos se sustentariam em sua relação com o mundo e com a sociedade, nem o ser humano teria se desenvolvido tal como se desenvolveu ao longo da história. Por isso, logo depois de criticar a noção cristã de alma, ele nos surpreende com a afirmação de que ela não deve em absoluto ser abandonada, mas antes refeita, recriada: “Está aberto o caminho para novas versões e refinamentos da hipótese da alma: [...] alma como pluralidade do sujeito” (NIETZSCHE *apud* MATTOS, 2008, p. 15).

Uma tentativa extremamente relevante de reconstruir a noção de identidade é por meio do conceito de “identidade narrativa” proposto por Ricoeur (LEVY, 2008). Para esse filósofo francês, o que faz com que os diversos momentos vividos, ou os vários EUs que se sucedem, façam parte de uma “unidade”, que é sua narrativização. Ao narrativizar sua própria vida, o sujeito costura sua História; ou o que lhe aconteceu; com sua ficção, aquilo que *acha* que aconteceu ou que *prefere* acreditar que lhe tenha acontecido. Essa “costura” se estabelece de modo tão intrínseco no ser que não é possível distinguir uma ou outra coisa. Além disso, as vivências do presente comumente alteram a interpretação que o sujeito faz sobre seu passado, levando-o assim a mudar sua narrativa de si mesmo constantemente.

O que Ricoeur apresenta não se trata, portanto, de um retorno ao Eu fixo e centrado e em si mesmo do iluminismo. Para Ricoeur, o sujeito oscila entre estabilizar sua identidade, e subvertê-la: “A identidade narrativa acontece na dialética entre ordem e desordem” (1995, p. 12). Assim, em vez de falar da identidade como coisa acabada, deveríamos vê-la como um processo em andamento. Fica claro também que a identidade não é completamente imposta, nem tão pouco é uma criação *ex nihilo*. À medida que o sujeito toma ciência parcial das manifestações do seu próprio *Self*, dentro de suas limitações sócio-históricas, precisa optar, consciente ou inconscientemente, por quais características deseja incluir, ou excluir da imagem que faz de si mesmo.

Nessa perspectiva, a dissolução do sujeito não significa que o sujeito tenha perdido a capacidade de reconhecer a si próprio. Agora, ele apenas está mais ciente de que a imagem de si mesmo não é auto-evidente, mas construída, e que pode reconhecer várias identidades diferentes coexistindo dentro de sua identidade narrativa, sem deixar de ser ele mesmo. Como a expressão “alma como pluralidade do sujeito” de Nietzsche sugere, a melhor representação possível que o sujeito pode fazer de si depende de quão capaz ele é de abrir espaço para o reconhecimento da multiplicidade da própria experiência de vida, na confecção da “ficção necessária”, que é sua identidade.

Entretanto, o reconhecimento da diversidade em si próprio, não é tão simples como possa parecer à primeira vista. A personagem Ricardo, por exemplo, afasta-se da lógica ideal da inclusão do diferente, cogitando dividir-se em dois, mesmo antes do aparecimento de Marta. “Nesse, contudo, nunca eu me figurava. Mas noutra qualquer. Outro qualquer,

porém, só podia dar-se por meu intermédio. E por meu intermédio — era bem claro — não se podia, não se devia dar” (1996, p 32). Por que Ricardo quer ser um Outro?

Na intenção de responder a essa pergunta, vejamos como as propostas de Ricoeur, a nosso ver, se complementam com as do filósofo inglês Shaftesbury (1671-1713). Shaftesbury, no que tange à identidade, defende que as mudanças do *Self* são originadas de uma divisão temporária de si, que possibilita que ele seja sujeito e objeto de um processo interpretativo. Essa divisão se dá através da “prática do solilóquio”. Como o nome indica, o solilóquio é um diálogo no qual somos os nossos próprios interlocutores. É uma etapa necessária na tentativa do *self* de superar suas limitações, abrindo espaço para o novo. Segundo o filósofo, é assumindo nossas diferenças e conversando conosco que começamos a entender o que somos. Cabe ao sujeito, refletir de modo a decidir manter, excluir ou alterar, os elementos da identidade narrativa que estiverem sendo analisados (NASCIMENTO, 2007).

Para Shaftesbury, a mudança faz parte da nossa identidade. Ela é dada pelo fato de podermos assumir diversas opiniões, ideias e perspectivas ao longo do tempo. “Se chamo de *eu* aquele que fui há alguns anos e esse que sou hoje, é porque posso me afastar destas duas *personagens*, assumir a postura de observador atento e, assim, estabelecer os laços que unem o primeiro ao segundo” (SHAFTESBURY *apud* NASCIMENTO, 2007, p. 45). O filósofo aponta que o solilóquio realiza-se sempre, pois a ameaça às nossas identidades é constante, só terminando quando morremos. Estaríamos incessantemente reformulando nossa identidade.

Ao desenvolver seu raciocínio acerca do que entende por essa conversa interna e em que medida ela atua na formação de nossa identidade, Shaftesbury sugere, simbolicamente, a existência de três tipos de solilóquio: a cirurgia, o teatro e o espelho. O primeiro é uma dissecação de si onde o próprio indivíduo deve abrir e examinar o que há em seu *interior* (NASCIMENTO, 2007, p. 45). Naquilo que chama “teatro”, Shaftesbury se refere a um palco imaginário onde, por meio de um monólogo, desfilam todas as nossas personagens, ou seja, as várias facetas de nós mesmos. A terceira, ou “espelho de bolso”, é o exercício de hipotetizar como seria ver o comportamento de si de uma perspectiva exterior ao Eu.

Nos três exemplos reconhecemos a ideia de divisão. Há sempre a presença de duas partes: uma que observa e outra que é analisada. O duplo ou fragmento causado pelo solilóquio, destarte, é a parte de um processo de identificação da diversidade em si mesmo; o primeiro passo para que o diferente seja reconhecido como pertencente ao Eu, ao invés de estranho a ele. Seria esse o caso de Ricardo e seu misterioso duplo?

3.1 A CONFISSÃO DE RICARDO

A princípio, o duplo Marta, descrito em *A Confissão de Lúcio*, pode, sim, ser classificado como oriundo da atividade de solilóquio, uma vez que possui semelhanças com os três tipos de solilóquio descritos por Shaftesbury. Primeiro, ela pode ser vista como o resultado de uma espécie de “cirurgia”, em que Ricardo foi ao mesmo tempo cirurgião e paciente, tendo realizado uma biópsia em sua própria identidade, a partir da qual surge Marta. Em uma segunda hipótese, menos metafórica e mais próxima ao que é apresentado pelo narrador, Marta seria uma personagem que representa uma faceta de seu criador. Por último, Marta não deixa de ser também um espelho, através do qual Ricardo pode ver a si mesmo, envolvendo-se com Lúcio, embora transvestido de mulher.

Baseando-nos em Shaftesbury e em Ricoeur, podemos afirmar que as mudanças na narrativa sobre si mesmo são consequência do sujeito ter se colocado – consciente ou inconscientemente – como objeto da cognição, através do que Shaftesbury chama de *solilóquio*. O conhecimento sobre si é sempre relativo e limitado aos sistemas de ficções heurísticas, ou representações da experiência, bem como aos discursos neles implícitos, aos quais o sujeito dá prioridade.

Para representar a si mesmo, o sujeito precisa reduzir sua complexidade talvez infinita, em uma forma limitada e transitória. Com esse intuito, o solilóquio, em qualquer de suas formas, envolve a seleção de certos aspectos do *Self*. No fim do capítulo dois, a narração de Lúcio expõe Ricardo como tendo escolhido a questão de sua própria sexualidade ou gênero, para tema de seu solilóquio.

De modo precursor às discussões em torno dos conflitos identitários relacionados ao gênero, Ricardo afirma ser “uma incoerência”, porque seu “próprio corpo é uma incoerência”. (1996, p 35). Por esse motivo, ele sofre a tal ponto com a fragmentação de si que chega a dizer – assim como o heterônimo de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, no poema “Apontamento” – que um dia fatalmente sua alma se partiria e voaria em estilhaços. Essa fragmentação e esses conflitos, como já foi dito, não significam necessariamente algo negativo *a priori*, pois se enfrentados ao invés de ignorados, podem abrir caminho para uma posterior aceitação da multiplicidade identitária. Contudo, como veremos, não é isso que acontece.

Após se conhecerem, a amizade entre Lúcio e Ricardo se estreita rapidamente. Ricardo em pouco tempo decide compartilhar essas suas reflexões pessoais, confessando-lhe algo muito importante e que nunca havia dito a ninguém:

—[...] meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez necessária para entrever a minha. É já muito. Desejaria que fosse mais; mas é já muito. Por isso hoje eu vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida...

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

— É isto só: — disse — não posso ser amigo de ninguém... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afetos — já lhe contei —, apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! [...] Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura eqüivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.

"Ah! a minha dor é enorme [...]. 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! [...]

"Entretanto estes desejos materiais — ainda lhe não disse tudo — não julgue que os sinto na minha carne; sinto-os na minha alma. Só com a minha alma poderia matar as minhas ânsias enternecidas. Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar — e assim satisfazer, isto é, retribuir sentindo as minhas amizades. Eis tudo... (1996, p 40-41)

Há, aqui, alguns pontos importantes para a análise. Se Ricardo começa a contar seu segredo primeiro demonstrando o quanto Lúcio é para ele uma pessoa querida, e, posteriormente, dizendo que sente um desejo de “morder na boca”, e de possuir sexualmente seus afetos, sejam eles homens ou mulheres, fica implícito que está revelando sua bissexualidade e ao mesmo tempo declarando seu amor e/ou desejo por Lúcio. Suas intenções são de um relacionamento homossexual que vá além do contato físico, pois deixa claro que só com a sua alma poderia saciar suas ânsias. Ao relatar sua dificuldade em distinguir amizades de relacionamentos afetivos mais íntimos, Ricardo também expõe um de seus dilemas: tentar relacionar-se eroticamente com Lúcio e correr o risco de perder sua

companhia para sempre, ou esforçar-se para ignorar seus sentimentos homoeróticos, e mantê-lo como amigo.

A decisão de Ricardo de expor seus conflitos não foi motivada exclusivamente pela vontade de compartilhar representações que fazia de si próprio. Ao verbalizar seus pensamentos a um terceiro, dava prosseguimento ao solilóquio, transformando essas representações de si em texto-narrativa para que pudesse melhor interpretar-se.

No entanto, o processo de autoconhecimento, nos termos aqui propostos, desafia a manutenção da identidade narrativa existente no que diz respeito ao gênero, por esta configurar-se centrada em torno da heterossexualidade masculina. Certa feita, Ricardo chega a comentar sobre seu desejo de ser mulher: “E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher – ao menos, para isto: para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençol de linho. (1996, p.40)”

Assim, a contradição que passou a ser evidente entre a imagem de si e sua experiência de vida colocou Ricardo em uma situação complexa. Suas constantes reclamações de infelicidade e confusão mental se devem a isso. Precisava tomar uma decisão e até onde chega nossa compreensão sobre o texto, suas opções mais evidentes eram: 1) mudar ou ampliar sua identidade narrativa, admitindo-se homossexual, ou bissexual, na vida pública e/ou privada; 2) e, no caso de optar por preservar sua identidade de gênero exclusivamente heterossexual, tentar neutralizar seus desejos por Lúcio.

Ricardo parece preferir a segunda opção. Após sua séria revelação, nenhum dos dois amigos deseja discutir o assunto. Ricardo comporta-se como se não lhe interessasse saber a reação de Lúcio sobre o que ouvira. Chega até mesmo a pedir que Lúcio não dissesse nada sobre o assunto, em um silêncio que tenta minimizar as declarações sobre sua sexualidade e seu desejo por aquele que narra a história. Aparentemente arrependido do que disse, Ricardo parece querer transformar sua confissão em apenas um devaneio momentâneo e de pouco valor.

É possível que a viagem de Ricardo de volta a Portugal, quando fica afastado por um ano, tenha sido uma tentativa bem radical de esquecer Lúcio. No entanto, trata-se evidentemente de um experimento frustrado. Ricardo cria então uma problemática terceira

opção: viver a homossexualidade ou bissexualidade, todavia, fingindo para si mesmo não fazê-lo.

De acordo com a narrativa da novela, Ricardo não consegue conceber que seus desejos por Lúcio façam parte de sua própria “identidade narrativa”. Ele parece não ser capaz de encontrar um lugar no “texto de sua identidade” – texto, no sentido mais amplo da palavra –, para que a homossexualidade ou a bissexualidade façam sentido ao lado de suas memórias e valores de sua vida pregressa.

Por falta de coragem de enfrentar a possível rejeição de Lúcio e/ou da sociedade, Ricardo cria um duplo, através do qual pode envolver-se com Lúcio sem que ele saiba tratar-se de um relacionamento homossexual mascarado de heterossexualidade. A criação de Marta, bem como o fato de que após sua confissão no capítulo dois, Ricardo não faz referência alguma ao assunto da sexualidade novamente, funcionam como mecanismos para interromper e ignorar a difícil atividade de solilóquio sobre a questão do gênero. Somente no final da história Ricardo retoma a questão: “Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir... Ela é só minha! É só minha! Só para ti a procurei... Mas não consinto que nos separe... Verás... Verás!...” (1996, p. 75). Embora esse seja um momento de revelação, ainda assim é Marta que se coloca no centro das atenções, não Ricardo por si mesmo.

Como foi examinado, partindo do conceito de solilóquio shaftesberiano, a divisão de Ricardo em dois se inicia antes mesmo da criação de Marta, aproximadamente no momento em que seus conflitos identitários são trazidos à tona pela primeira vez em diálogos com Lúcio. Nesse ponto no tempo narrado, surge para o leitor a necessidade urgente de Ricardo lidar com um aspecto de si, que era por ele menosprezado voluntariamente: seus desejos homossexuais. Esse seu olhar introspectivo para a questão do gênero, também chamado por nós de “solilóquio”, parecia ter a princípio sua continuidade materializada em Marta. Porém, uma análise dos motivos que estavam por trás da invenção do duplo feminino de Ricardo, mostrou-nos que ele, na verdade, se distancia da prática do solilóquio. Para melhor entender o significado desse distanciamento, é forçoso compreender primeiro a dimensão social das representações identitárias.

Até aqui, temos nos referido à identidade pessoal. Há, todavia, identidades coletivas. As narrativas individuais têm diversas intersecções entre si. Essas intersecções dão origem a narrativas de grupos. Esses grupos são frequentemente “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), ou seja, formadas por pessoas que não se conhecem necessariamente. Tais grupos ou identidades coletivas são formados por critérios distintos como países de origem, raça, gênero, profissão e muitos outros.

Por identidade coletiva, entendemos a imagem que um grupo constrói de si mesmo e com a qual seus membros se identificam. [A identidade coletiva] não existe por si própria, mas somente de acordo com os indivíduos que se inscrevem a ela. Sua força – ou fraqueza – depende de quão viva está nos pensamentos e ações dos membros do grupo, e de até que ponto é capaz de motivar seus pensamentos e ações. (ASSMAN *apud* HEER, 2008, p. 7).³¹ [Tradução nossa]

Embora sejam as identidades individuais que dão origem a uma determinada identidade coletiva, a partir do momento em que essa última passa a existir discursivamente, a representação coletiva passa a ter um papel determinante para a identidade individual e vice-versa. O sujeito utiliza-se dessas categorias coletivas pré-determinadas para descrever a si mesmo. Como cada característica do sujeito corresponde à sua inscrição em uma identidade coletiva diferente³², a identidade narrativa individual, por estar inserida em sociedade, é o resultado da maneira pela qual o sujeito relaciona, organiza e interpreta suas diversas identificações coletivas.

No que concerne ao gênero, segundo Foucault, até o século XIX, a ‘identidade homossexual’ não existia. Ele argumenta, no livro *A História da sexualidade* (1984), que, em épocas anteriores, o contato sexual entre indivíduos do mesmo sexo era estigmatizado enquanto ato. Porém, há pouco mais de um século, o foco teria passado para o fato de o indivíduo SER homossexual.

³¹ ‘By a collective or we-identity, we mean the image that a group builds up of itself and with which its members identify. Collective identity is a matter of identification on the part of the participating individuals. It does not exist “in itself”, but only ever to the extent that specific individuals subscribe to it. It is as strong – or as weak – as it is alive in the thoughts and actions of the group members, and able to motivate their thoughts and actions’ (ASSMAN *apud* HEER, 2008, p. 7).

³² Ex.: mulher, branca, heterossexual, professora, mãe, idosa etc., são características que correspondem a grupos identitários distintos, mas que podem coexistir em um mesmo sujeito.

A incompatibilidade entre representações identitárias de gênero, motivo pelo qual Ricardo sofre, é relativamente uma “novidade” para o sujeito decadentista. Se a sociedade coibia os sujeitos dos séculos XIX e início do XX a admitirem-se homossexuais – segundo Foucault, uma categoria identitária recém-criada –, a situação era ainda mais difícil para os sujeitos com interesse em ambos os sexos, como parece ser o caso de Ricardo, uma vez que a bissexualidade, enquanto possível identidade, nem mesmo existia discursivamente.

A criação de um duplo por parte de Ricardo é um atestado de fracasso em abrir-se para o contato com o desconhecido sobre si mesmo que veio à tona durante a narrativa, a partir do contato com um Outro, mais especificamente, Lúcio. Ricardo expulsa do Eu si-mesmo seu desejo por Lúcio, conseguindo mesmo transvesti-lo de heterossexualidade; todavia, não consegue distanciar-se dele. Marta, aquela que é aparentemente uma outra pessoa, é apenas um mecanismo de que Ricardo se utiliza na tentativa de superar a homofobia de sua própria homossexualidade.

Ao criar um Eu-fantasmagórico, ou seja, que representa uma pretensa alteridade, Ricardo não só fica dispensado de admitir sua bissexualidade e, pelo contrário, abstém-se de assumi-la. Nessa interpretação da história, a criação de Marta teria a função de fornecer a Ricardo um meio para extravasar seus desejos sem que isso lhe causasse, a seu ver, conflitos identitários. No entanto, após algum tempo, ele se dá conta de que seu plano estava gerando um efeito contrário: seus conflitos foram tomando uma proporção insustentável.

A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas complicações. Vive. Nem pensa... Só eu não deixo de pensar... O meu mundo interior ampliou-se – volve-se infinito, e hora a hora se excede! É horrível. Ah! Lúcio, Lúcio! Tenho medo – medo de soçobrar, de me extinguir no meu mundo interior, de desaparecer da vida, perdido nele... (1996, p.40)

Ao evitar o embate de ideias, o diálogo sincero consigo mesmo por meio do solilóquio, ao invés de facilitador para reescrever sua “identidade narrativa”, Marta torna-se um mecanismo de auto-alienação. Ela, enquanto manifestação do desejo homossexual de Ricardo é o Eu não-natural, enquanto de modo essencialista, sua identidade tida como verdadeira e heterossexual continua a ser “Ricardo”. Marta é um Eu-Outro, um alter-ego, um estranho para o Eu-si-mesmo de Ricardo. Ele não a cria para olhar para ela, o que

significaria de certo modo olhar para si, como quem se olha no espelho. A alienação de Ricardo consiste em querer ser visto, não em olhar para outrem ou para si mesmo. Marta existe para intermediar esse propósito.

Radel (1994) identifica este uso do duplo para a auto-alienação em relação à questões de gênero, em diversas obras do escritor contemporâneo norte-americano Edmund White. Nelas, White expõe os efeitos perniciosos da homofobia na cultura norte-americana. Segundo Radel, a consequência mais devastadora da doutrinação homofóbica no discurso social é ser capaz de criar uma “homofobia internalizada” que, em várias personagens de White, resulta no ódio a si mesmo. Coincidentemente, assim como acontece com Ricardo, essas personagens se dividem entre o Eu-essencial – heterossexual – e um Eu-outro que elas concebem como separado e inconciliável com o Eu-essencial (RADEL, 1994, p. 176). Essa alienação de si-mesmo enfraquece tanto a identidade homossexual pessoal quanto coletiva. Nas obras analisadas por Radel e na própria *A Confissão de Lúcio*, a principal causa da auto-alienação não é a existência de problemas psicológicos nas personagens, mas a política da opressão heterossexista.

Desse modo, a crítica de Vernon (2006, p. 47), de que em *A Confissão de Lúcio* “o narrador confirma a perversidade e a negatividade das práticas sexuais não-normativas, sendo, desse modo, bem tradicional”³³, deixa de perceber que aquilo que há de conservador nas falas e atitudes de Lúcio e de Ricardo, e que os faz hesitar em definir sua identidade narrativa no que diz respeito ao gênero, revela o resultado de “pressões políticas da cultura como um todo” (RADEL, 1994, p 176). É essa “política de opressão heterossexista” que é o maior obstáculo para a realização do solilóquio sobre gênero, como pretendia Ricardo. A opressão em questão funciona de modo muito perigoso e eficaz, pois as tradições sociais centradas na heteronormatividade instalam-se no sujeito, que sente a necessidade de redefinir sua identidade de gênero um mecanismo que pode levá-lo a sua auto-destruição. Esse mecanismo é a homofobia internalizada, que pode manifestar-se como auto-alienação e ódio a si mesmo. São esses os fatores que levam à morte de Ricardo.

A nosso ver, no que diz respeito às questões da identidade, *A Confissão de Lúcio* realiza o grande feito de expor, de modo pioneiro, a complexidade que envolve a

³³ Texto original: “[...]narrator confirms the perversity and negativity of non-normative sexual practice and is in this way quite traditional.” (VERNON, 2006, p. 47)

“homofobia internalizada”. Além disso, a proposta de *A Confissão de Lúcio* não é ultrapassada ou conservadora, como fica implícito na crítica de Vernon, pois caminhos semelhantes continuam sendo explorados por escritores e teóricos *Queer*, como White e Radel.

O fato de que o duplo gerado pela auto-alienação cria um triângulo amoroso é discutido por uma das fundadoras das pesquisas *Queer* em literatura, Eve Sedgwick (EDWARDS, 2008). Ela reformula a argumentação de René Girard (1976) de que, em várias narrativas literárias em que há um triângulo amoroso entre dois homens e uma mulher, a relação entre os protagonistas masculinos é tão intensa e importante quanto sua relação com a mulher amada. O que Girard havia feito foi enumerar vários casos na literatura de diversos países em que a mulher objeto de desejo foi escolhida pelas personagens masculinas não por causa de sua beleza ou qualquer outra característica, mas pelo fato de já serem desejadas por um outro homem.

Sedgwick (1985) vai mais longe em seu livro *Between Men*, onde, analisando a literatura inglesa do século XIX, afirma que a rígida estrutura social de então obrigava que homens que se interessassem por outros homens manifestassem esse desejo indiretamente via triângulo amoroso, simulando uma heterossexualidade inexistente. Em um texto posterior, Sedgwick resume o foco do livro *Between Men* como sendo “os efeitos da opressão em homens e mulheres por parte de um sistema cultural no qual o desejo de homem para homem se tornou amplamente inteligível primeiramente por ser canalizado por um desejo em realidade inexistente, envolvendo uma mulher” (SEDGWICK, 1990, p. 15)³⁴.

A narrativa de *A confissão de Lúcio* se adequa perfeitamente à hipótese de Sedgwick, uma vez que a presença do fantástico deixa-a ainda mais evidente. O triângulo amoroso deixa Lúcio incomodado, mas não por ser o amante da esposa de seu melhor amigo, porém segundo ele, pela “indignidade” e “baixeza” de Ricardo (ver CL, fim do capítulo VI) de ter conhecimento da traição e não se importar. Imediatamente após expor essa sua opinião, Lúcio tem a lembrança da “confissão que Ricardo [lhe] fizera uma noite,

³⁴ [The book] focused on the oppressive effects on women and men of a cultural system in which male-male desire became widely intelligible primarily by being routed through nonexistent desire involving a woman (SEDGWICK, 1990, p. 15)

há tantos anos...” (1996, p.70) em que ele havia lhe declarado indiretamente seu amor. Parece ser esse o verdadeiro motivo que o incomoda. A “indignidade” e “baixeza” que atribui a Ricardo, sendo devidas ao seu desejo homossexual, acabam também sendo atribuídas a si próprio, uma vez que consciente ou inconscientemente Lúcio participa de uma relação com outro homem. Assim como no triângulo amoroso discutido por Sedgwick, essa relação se realiza de fato, através de Marta, e por isso é motivo de conflito para Lúcio. Ele, destarte, também é vítima da homofobia internalizada e age com consonância.

3.2 LÚCIO E A ESCRITA DE SI

Levando-se em consideração a importância da linguagem na constituição do sujeito, é na escrita – e por consequência também mais especificamente na literatura – que o ato de organizar idéias ou memórias fica mais notável. Todavia, o texto de *A confissão de Lúcio* apesar de ser uma autobiografia fictícia, não é um diário e, portanto, o autor não escreve apenas para si mesmo. Ele inevitavelmente tem em mente um “leitor implícito” (ISER, 1974). A escrita de si, nesse caso, é menos uma representação de como o narrador interpreta a si mesmo, do que o modo como quer ser interpretado pelos outros.

Quando Lúcio diz: “Desses fatos quem quiser que tire suas conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente” (1996, p. 17); ele reduz o “conhecimento de si” a apenas uma análise da realidade histórica objetiva, que desafia a lógica e o entendimento. Tentando excluir toda a discussão sobre subjetividade, diz nunca ter tentado entender os fatos que apresenta, como se, ao invés de um ser hermenêutico, fosse qual um computador ou uma gaveta, que armazenam informações sem a necessidade de interpretá-los.

Ao contrário, refletir sobre a espécie de identidade que um sujeito adquire graças à mediação da função narrativa leva-nos a ter de analisar a natureza de duas classes de narração: a narrativa histórica de um lado e a ficcional de outro, e, sobretudo, a analisar que tipo de relação e cruzamento pode haver entre as duas. E foi, justamente, ao se questionar sobre a possibilidade de existir uma experiência fundamental que pudesse integrar essas duas ordens narrativas, história e ficção, que Paul Ricoeur, no posfácio do terceiro e último volume de sua obra *Tempo e narrativa*, coloca a ideia de que a identidade que um sujeito adquire mediante a narrativa de suas histórias é o lugar onde melhor encontramos realizada a fusão entre ficção e história:

O conhecimento de si é uma interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, dentre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, essa mediação narrativa abarca em si tanto a história como a ficção, fazendo da história de uma vida, uma história ficcional, ou se preferirmos uma ficção histórica, comparáveis àquelas biografias dos grandes homens nas quais encontramos uma mistura de história e ficção. (RICOEUR apud LEVY, 2008, p. 55)

Se história e ficção se encontram no conhecimento de si propiciado pela “identidade narrativa”, o mesmo acontece na escrita autobiográfica, que não deixa de ser uma “materialização” da identidade narrativa do sujeito que escreve. No entanto, as oscilações entre as tentativas do sujeito de estabilizar e de subverter sua identidade – situações opostas, mas que fazem parte do processo de construção de qualquer identidade narrativa, mesmo que o sujeito se apegue apenas às imagens temporariamente solidificadas – acabam sendo expostas nas entrelinhas e nas profundezas do texto.

Por mais que seja a vontade do narrador conduzir os leitores através de sua perspectiva dos acontecimentos e das personagens, nada impede que os leitores concebam interpretações não planejadas por ele. O que o narrador determina de fato são apenas os limites do que será ou não apresentado. Até mesmo isso poderia ser usado para desconstruir ou reconstruir o texto, caso o leitor refletisse, por exemplo, sobre a importância do que deixou de ser mencionado.

Em *A confissão de Lúcio*, utilizando uma escrita que mistura um tom autobiográfico – que dá a falsa impressão de revelação e transparência –, com uma narrativização mais propriamente literária – que leva ao resultado oposto – tem-se uma representação de um sujeito que, apesar de ficcional, tenta unificar suas experiências através da narrativa de si, e acaba expondo involuntariamente suas contradições, assim como seria de se esperar de um sujeito convencional.

Na narrativa, Lúcio expõe os motivos pelos quais se diz inocente do complicado assassinato. O texto contém uma série de cenas que Lúcio considera essenciais para que o leitor possa entender sua situação; nelas, o narrador constrói a personagem de “si-mesmo”. O livro também enfatiza o papel da memória, que é o de organizar os fatos destacando ou relegando ao esquecimento aquilo que, respectivamente, fortalece ou contradiz a identidade que se quer preservar. Essa identidade a ser preservada pelo narrador situa-se em uma versão dos fatos que, obviamente, lhe é favorável.

Lúcio organiza sua identidade narrativa de um modo muito particular, falando muito pouco sobre si e colocando Ricardo no centro da narrativa. São os pensamentos, e conflitos vividos por Ricardo que o leitor passa a conhecer em detalhes. Lúcio coloca-se como uma vítima das circunstâncias e do desequilíbrio de Ricardo. Colocar um terceiro – Ricardo – indiscutivelmente em destaque, em um texto que afirma ser sobre si-mesmo –

Lúcio –, tem um significado especial. É como se, naqueles anos narrados, a presença desse Outro tenha sido mais importante do que qualquer outra experiência do Eu consigo mesmo, ou com outras pessoas. Essa impressão impactante deixada por Ricardo continua a ser sentida por Lúcio, mesmo muitos anos depois dos eventos por ele descritos.

Numa relação dinâmica entre identidade e alteridade, o sujeito-narrador é ele mais a complementação do Outro. Os estudos de Bakhtin aqui são muito relevantes, pois postulam uma concepção de ser humano em que o outro desempenha um papel fundamental. Para ele, o ser humano é inconcebível fora das relações que o ligam ao Outro:

[...] não tomo consciência de mim mesmo senão através dos outros, é deles que eu recebo as palavras, as formas a tonalidade que formam a primeira imagem de mim mesmo. Só me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o outro, através do outro e com a ajuda do outro” (BAKHTIN apud Todorov, 1981, p. 148)

Se Ricardo foi o Outro importante para a constituição de Lúcio enquanto sujeito no tempo daquilo que é narrado, no tempo do ato de narrar propriamente dito, é o leitor que assume esse papel.

Se o leitor pode supor a existência de uma distância entre a “realidade” diegética que é concomitante com a narração e a “realidade” também diegética que antecede e motiva a primeira, é porque a identidade, estando sempre em constante transformação, faz com que o sujeito se posicione também cada vez de um modo diferente – mesmo que minimamente –, em relação a si mesmo e aos outros. É por meio da própria linguagem que ele pode questionar as limitações das suas representações identitárias, embora nem sempre obtenha resultados positivos. A vontade de Lúcio de relembrar o passado é de solilóquio, ou seja, pensar sobre si mesmo através da reescrita da sua própria identidade narrativa.

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

Durante o processo de composição, olhando para esse duplo, Lúcio se vê refletido nas páginas, e acaba recriando continuamente sua imagem não apenas perante os outros, mas também para si mesmo. A reflexão por intermédio da escrita é o meio pelo qual se lhe

torna possível o exercício da liberdade de se reconstruir e reinterpretar, mesmo que o sucesso de tal intento seja discutível.

A hesitação que a obra causa no leitor, e que a caracteriza como pertencente ao gênero fantástico, advém do fato de a memória de Lúcio, e, portanto, também sua identidade narrativa, estar constantemente sendo revisada por ele mesmo, como fica claro no seguinte trecho: “Porém, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo não me dissera nada disto. Apenas eu — numa reminiscência muito complicada e muito estranha — me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo devera ter dito.” (1996, p.53). Além disso, Marta é ao mesmo tempo presença e ausência, “em verdade, era como se não vivesse quando estava longe de mim.”(1996, p.55). Sonho e realidade se confundem para Lúcio. “Eram quatro horas. Eu sonhava dela quando, de súbito, a encantadora surgiu na minha frente... Tive um grito de surpresa. Marta, porém, logo me fez calar com um beijo mordido...” (1996, p.52).

Lúcio, embora conte sua história do início ao fim, distorce desde o princípio a atividade do solilóquio por querer evitar os questionamentos e dúvidas relativas à sua identidade de gênero. Sua versão sobre seu passado parte de uma única certeza implícita: não ter tido relações sexuais com outro homem. Tudo mais no mundo ao seu redor é posto em dúvida ao longo de sua narração. Porém, as contradições que emergem no seu discurso não deixam intacta nem mesmo essa sua “certeza”.

Embora acompanhando o narrador, a princípio, o leitor possa ter a sensação de que Ricardo ilude Lúcio, quase que lhe “oferecendo” Marta com o intuito de aproveitar-se sexualmente dele sem que saiba tratar-se de um relacionamento entre homens, não é bem isso que acontece. Lúcio havia sido avisado tanto pelo próprio Ricardo, que mostra suas tendências homossexuais em várias ocasiões; e também por seus próprios instintos, que lhe alertavam haver algo de diferente em Marta e consigo mesmo. Vejamos os exemplos mais importantes.

Primeiramente, retomamos o fato de que Lúcio sente uma repulsa, uma “repugnância física”, nas relações sexuais com Marta como se aquele ato fosse contrário ao que considerava para si a normalidade fisiológica e moral. Sentia-se culpado e compara “o nojo” do corpo de Marta com o nojo que tinha “dos epiléticos, dos loucos, dos feiticeiros, dos iluminados, dos reis, dos papas - da gente que o mistério grifou...” (1996, p.64),

indicando que, no seu modo de ver, ela fazia parte de um grupo identitário que estava além da capacidade de compreensão da média da sociedade de então.

Contudo, sem saber explicar o motivo, sente que justamente a mesma coisa que o fazia ter a impressão da realização de um ato de “monstruosidade” era o que fazia seus desejos aumentarem.

[...] eu não sabia, mas adivinha serem apenas repugnâncias físicas. Sim, ao esvai-la, ao lembrar-me de a ter esvaído, subia-me sempre um além-gosto a doença, a monstruosidade, como se possuía uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver... As lutas em que eu hoje tinha de me debater para que ela não suspeitasse as minhas repugnâncias, repugnâncias que – já disse e acentuo – apenas vinhas contorcer os meus desejos, aumentá-los... (1996, p.44)

Em segundo lugar, vemos no capítulo VI, Ricardo, a pedido de Marta, beijar Lúcio a pretexto de ensiná-lo a beijar.

— Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo... Não tem vergonha? 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. (1996, p.58)

Em terceiro lugar, mencionaremos uma inversão dos papéis masculino-ativo e feminino-passivo no ato sexual descrito pelo narrador quando diz: “... E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...” (1996, p 52)

Por último, citaremos um trecho em que Lúcio relata a questão do gênero explicitamente, mostrando-se insatisfeito com a relação sexual com Marta, por ela não ser homem:

[...] apesar de os nossos corpos se emaranharem, se incrustarem, de ela ter sido minha, toda minha —começou a parecer-me, não sei por que, 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!(1996, p.59)

De acordo com essas passagens, podemos afirmar que, de modo semelhante ao que mencionamos acontecer com Ricardo, o duplo de Lúcio não evolui enquanto solilóquio e também torna-se um mecanismo de auto-alienação. Como Ricardo, Lúcio também não concebe que um relacionamento com outro homem faça parte de sua própria “identidade narrativa”, por isso, nega-o mesmo depois de ter tido contato com inumeráveis evidências.

Considerando o que é apresentado pelo narrador, é de se estranhar que a existência de Marta continuasse a ser um mistério para Lúcio até os momentos finais da narrativa. Mesmo se ele fosse bastante distraído, ou não desse muita importância aos acontecimentos que elencamos, seria parcialmente justificável o fato de estar alheio ao que se passava, pois talvez não teria sido capaz de atribuir significado a tudo isso. No entanto, Lúcio deixa escapar que “a perturbadora confiança do artista não se [lhe] varrerá da memória. Pelo contrário – dia algum deixava de a lembrar, inquieto, quase numa obsessão”. Diz também que posteriormente às declarações reveladoras de Ricardo, a relação entre os dois “foi-se estreitando”.

Ora, como discutimos anteriormente, em sua confiança, Ricardo foi muito claro ao expor sua bissexualidade e seu interesse por Lúcio. Evitando provisoriamente entrar no mérito da questão se houve ou não o assassinato-suicídio de Ricardo, no que diz respeito ao envolvimento entre as duas personagens masculinas por meio de Marta, a posição de Lúcio como vítima ingênua é incompatível com o que é apresentado.

Quando decide provisoriamente “abrir-[se] inteiramente com Ricardo, dizer-lhe as [suas] angústias, e suplicar-lhe que contasse tudo, tudo, que pusesse termo ao mistério, que preenchesse os espaços vazios da memória”; ou quando decide fugir, Ricardo facilmente lhe convence do contrário. Desiste da ideia por acreditar que sofreria muito mais caso descobrisse a verdade. E complementa: “Não soube articular uma razão, uma escusa [...]. E, no mesmo instante, decidi não fugir mais do precipício; entregar-me à corrente – deixar-me ir até onde ela me levasse. Com essa resolução voltou-me toda a lucidez.”

Ele opta por uma ignorância voluntária e simulada, enquadrando-se no dito popular “o pior cego é aquele que não quer ver”. Em alguns momentos, Lúcio admite sua auto-alienação. “Hoje, nem mesmo que quisesse, me poderia já iludir...” (1996, p.62). Na maior parte do tempo, ao contrário, ele alimenta sua ilusão. Apesar de que Lúcio qualifica de

“lucidez” a decisão de enfrentar a situação e o convívio com Ricardo, entregando-se ao “precipício”, à correnteza; ele não se entrega completamente à situação. Por não saber como reagir frente ao homoerotismo, tenta evitar lidar com os novos questionamentos identitários que surgem, assumindo primeiramente uma postura de preservação de sua identidade heterossexual.

No complexo emaranhado de duplos que abarca a trama de Sá-Carneiro, o livro possui o seu próprio duplo intradieético na peça de teatro que Lúcio escreve. O narrador menciona uma vez, ao estilo de Oscar Wilde, que não sabe dizer se a realidade é a do drama que escreve ou do drama que vive. Vida e arte se confundem no lema decadentista de que a vida imita a arte. A obra em si, também não deixa de ser um meio pelo qual os dois protagonistas podem envolver-se quase secretamente. Lúcio deixa o leitor supor que em sua peça ousará ainda mais, quem sabe retratando um amor *Queer* sem intermediários ou máscaras. “[...] enfim tornara a mergulhar no meu antigo alheamento, quando de súbito me ocorreu uma ideia nova, inteiramente diversa da primeira, para o último ato da Chama: uma ideia belíssima, grande, que me entusiasmou” (1996, p.72). Embora não cheguemos a descobrir maiores detalhes do enredo dessa obra dentro da obra (*mise em abyme*), o narrador conta-nos que para seu azar, sua proposta tão inovadora não foi aceita de modo algum pelos produtores e atores da companhia de teatro. A peça intitulada “A chama”, ironicamente dobra-se sobre si mesma e é eliminada ao ser literalmente lançada ao fogo.

O que os exemplos citados mostram é que essa estratégia é visivelmente ineficaz para a personagem e que uma outra posição identitária também se manifesta em Lúcio; uma em que ele assume timidamente sua homossexualidade ou bissexualidade. Essa identidade, tenta desestabilizar as convenções de gênero assumidas até então por Lúcio, oferecendo uma alternativa mais inclusiva.

O narrador da história não se dá conta que oscila entre esses dois extremos. Na (re)construção de sua identidade narrativa pela escrita, em termos de gênero, Lúcio coloca a heterossexualidade – talvez até exagerada e preconceituosa – como parte de seu *self* “essencial”³⁵. Nessa perspectiva, apresenta-se como alguém que tinha um caso amoroso

³⁵ Por “self essencial” não queremos negar que o *EU* se manifeste em múltiplas formas e identidades. A expressão utilizada refere-se à ideia de que, ao tentar relacionar os fragmentos de si para formar sua “identidade narrativa”, o sujeito inevitavelmente dá preferência a certos acontecimentos e

com a mulher de seu melhor amigo, e que se sentia culpado por relacionar-se com Marta não por ela ser casada, mas por crer que cometia uma monstruosidade. Embora não soubesse explicar, sabia que a repugnância estava associada ao seu corpo e a ela pertencer de algum modo a um grupo identitário vítima de preconceito. Além disso, a reação de surpresa com o desfecho da história é compatível com esse *self* essencial.

Por outro lado, Lúcio deixa emergir ao longo da narrativa, um EU-outro, que é homossexual ou bissexual. É no contexto desta identidade subalterna e repelida que Lúcio pensava continuamente sobre as declarações homoeróticas de Ricardo, ainda estreitando laços com ele e chegando até a beijá-lo. Outras cenas já citadas também são consequência da manifestação dessa identidade “secundária”. São os aspectos relacionados a ela, que serão negligenciados pelo narrador.

Lúcio tenta anular essa identidade explicando todas essas cenas de acordo com a normatividade heterossexual. Se havia beijado Ricardo, era somente pelo pedido de Marta; se a “monstruosidade” relacionada de algum modo ao corpo de Marta lhe atraía, era pelo mistério; se se relacionou eroticamente com Ricardo por intermédio de Marta, foi porque não tinha consciência de que ela era uma extensão daquele, dentre outros fatores. É como se quisesse expor seus desejos homoeróticos, mas imediatamente se arrependesse disso. De qualquer modo, muitas perguntas são deixadas sem resposta, e mesmo as justificativas que são dadas pelo narrador não são suficientemente consistentes para convencer-nos enquanto leitores.

Se invertermos a ordem de prioridades das identidades mencionadas, tentando explicar os eventos relacionados à identidade heterossexual de acordo com a perspectiva rejeitada, tudo parece fazer mais sentido. A bissexualidade abrange os dois extremos no espectro da sexualidade, representando o gênero da personagem em uma identidade narrativa mais coerente. As amostras de aversão ao homoerotismo que Lúcio algumas vezes sente, bem como a rejeição de interpretar as manifestações de sua própria bissexualidade como tal, não passam de homofobia internalizada, reprimindo o desconhecido existente em si mesmo. É esse sentimento potencialmente auto-destrutivo

características, ao mesmo tempo que desvaloriza ou oculta outras. Aquilo que é enfatizado sobre si pelo “EU” chamamos de “self essencial”; o que é rejeitado como parte de si nomeamos “Eu-outro”.

que impõe ao sujeito a necessidade de transformar uma característica que possui, em algo não-natural, um Eu-outro.

A confissão de Lúcio, em sua ausência, é quase uma presença e fica implícita em uma leitura mais cuidadosa que considere os fatores até aqui debatidos. O texto é um diário de um outro tipo de “crime”. Já que não se diz assassino, a palavra “confissão” pode estar se referindo a sua homossexualidade, que também seria considerada um “crime” na opinião de alguns rigorosos moralistas da época.

As práticas discursivas criaram um mundo onde se crê que a opção sexual do sujeito ocupa um lugar central na definição de o que é a pessoa humana. A normatividade heterossexual imposta, por exemplo, por meio dos discursos médico-psiquiátricos, definia os homossexuais como um grupo social anormal. Esse é o contexto por trás da frequente menção aos termos “repugnância” e “monstruosidade” em *A confissão de Lúcio* que, a princípio, têm causas desconhecidas, até que, por fim, o leitor acaba por identificar claramente esses sentimentos com o homoerotismo. “O certo é que ao possuí-la eu era todo medo [...]. (1996, p.54)” Lúcio se sente culpado não pela morte de Ricardo, mas pela relação homoerótica que se desenvolveu entre os dois, e que tenta negar ou ocultar. Se isso não é trazido para o centro da narrativa diretamente, é porque Lúcio não foi capaz, mesmo passados dez anos, de admitir em si, sem arrependimentos, aquilo que também identifica em Ricardo.

Se, mesmo resistindo a ela, a bissexualidade é o que define a identidade de gênero de Lúcio, toda a perspectiva exclusivamente heterossexual da história pode ser colocada em dúvida. De um lado, talvez todo o fantástico da narrativa tenha sido um meio de que Lúcio – ao invés de Sá-Carneiro como propõe a crítica psicanalítica – utiliza-se para realizar desejos secretos de possuir sexual e amorosamente seu melhor amigo sem sentir-se culpado. Nesse caso, Marta seria uma criação sua, que Lúcio fingiria para si próprio ser de Ricardo, de modo a ficar duplamente afastado da responsabilidade de ter um relacionamento com outro homem.

Uma outra corrente de interpretação que nega o fantástico de modo ainda mais radical, propõe que Ricardo, Marta e Lúcio sejam diferentes facetas de um mesmo EU. Os conflitos identitários, assim seriam ainda mais numerosos e complexos. No entanto, há uma única evidência, não muito convincente dessa hipótese. Quando Lúcio entra na casa

de Ricardo momentos antes de Marta desaparecer e Ricardo morrer, ele cogita não ser dele um brasão que vê na parede da casa:

É estranho que, num minuto culminante como este, eu pudesse reparar em tais ninharias. Mas o certo foi que o brasão dourado me bailou alucinador em frente dos olhos. Entretanto não pude ver o seu desenho — vi só que era um brasão dourado e, ao mesmo tempo — coisa mais estranha —, pareceu-me que eu próprio já recebera um sobrescrito igual àquele. (1996, p.75)

Por outro lado, considerando que o universo ficcional tem suas próprias regras, nada impede também que Marta tenha sido mesmo criada por Ricardo conforme relata. Retornamos ao impasse da hesitação resultante do fantástico nos termos propostos por Todorov, pois, além dessas hipóteses, outras variações poderiam ser elaboradas. Não é possível saber até que ponto, na versão de si que apresenta, seu EU-heterossexual sobrepõe-se a seu EU-bissexual. Não temos evidências suficientes nem para aceitar com exclusividade, nem para rejeitar as diversas possibilidades no espectro entre os extremos opostos em que estão essas duas interpretações, mas ambas são possibilidades interpretativas deixadas pelas lacunas da narrativa.

No entanto, o que queremos enfatizar é que, independentemente dessas variantes, a auto-alienação de sua bissexualidade é sempre patente. Conforme já demonstrado, em diversos trechos deste trabalho, o narrador deixa pistas que indicam que, mesmo o leitor dando-lhe total credibilidade, Lúcio não é “vítima” de Ricardo como pretende parecer ser. Ou ele participa por vontade própria do “jogo” criado por Ricardo, ou é ele próprio quem estabelece as regras, ou ambos. O que é certo é que, de modo semelhante ao triângulo amoroso de Sedgwick, em *A confissão de Lúcio* há um “jogo” de envolvimento afetivo e negação causado pelo discurso preconceituoso da época, muitas vezes internalizado pelos sujeitos.

O EU-outro de Lúcio se envolve com Ricardo, ao mesmo tempo em que seu o EU-essencial nega. Esse último tem a ilusão de que as contradições que aparecem à medida que conta a história são oriundas do mundo repleto de fatos inexplicáveis que habita, quando, na verdade, as incongruências residem no próprio *Self* que trata como Outro ou estranho aquilo que lhe é próprio, mas não compreende. Por mais que tente se esquivar dele, o conflito identitário está sempre presente para Lúcio. Sentindo-se incapaz de viver

tanto com ou sem a bissexualidade, acreditava ser um “trunfo” esquecer-se de quem era (1996, p.70). Desejava ser um paradoxo impossível. “Ah! Que venturoso eu fora se não tivesse nascido em parte nenhuma e entretanto existisse...” (1996, p 70). E em outra passagem:

Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... 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. (1996, p 53)

O mesmo conflito de identidade sofrido por Ricardo, o de ter desejos reprimidos que levam a sentir nojo de si, ecoa na personagem Lúcio não por acaso. A homossexualidade aflora em ambos, e estes precisam decidir que identidade, ou que imagem de si gostariam de preservar ou incorporar.

No penúltimo capítulo, quando Ricardo decide revelar a Lúcio que havia criado Marta, ele finalmente retoma a conversa que tiveram anos antes:

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

Um relâmpago de luz ruiva me cegou a alma.

O artista prosseguiu:

— Ai, como eu sofri... como eu sofri!... Dedicavas-me um grande afeto; eu queria vibrar esse teu afeto - isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! mas como possuir uma criatura do nosso sexo?...
 “Devastação! Devastação! Eu via a tua amizade, nitidamente a via, e não a lograva sentir!... Era toda de ouro falso...

“Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-a... sim, criei-a!... criei-a... Ela é só minha - entendes? - é só minha!...

Comprendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-

dois... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto - retribuir-to: mandei-a ser tua! Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar - como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei - tu ouves? — foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!... (1996, p.74-75)

Ao fim da narrativa, para o leitor que reflete acerca dos conflitos identitários apresentados, o “estranho”, ou o incompreensível já não é mais a criação de um ser como Marta, mas os motivos que tornaram necessária sua existência. Negando suas transformações identitárias por não se enquadrarem às categorizações do “senso comum”, os protagonistas negavam a si mesmos. Esta negação progride e se transforma em anulação de si, tendo por resultado último a morte de Ricardo e a prisão de Lúcio.

Se Marta precisou ser “criada” para que o se estabelecesse uma relação entre Lúcio e Ricardo, é porque ambas as personagens viviam o conflito de terem o desejo e ao mesmo tempo terem dificuldade de se livrar dos conceitos sociais que tornavam tal desejo absolutamente repudiável. A narrativa como um todo transforma-se em um esforço de que a identidade homossexual se torne mais aceitável não só para as protagonistas do enredo mas também para o leitor.

O artifício do duplo é como uma máscara através do qual Ricardo pode amar Lúcio sem ser reconhecido ou responsabilizado. Os desejos de Ricardo nunca são alcançados por completo, pois, se ele se relaciona sexualmente com Lúcio, é única e estranhamente por intermédio de contatos que se realizam heterossexualmente através de Marta. Por sua vez, a narrativa escrita como um todo serve para propósitos bem semelhantes para Lúcio.

A alteridade do homossexual reprimido pela sociedade portuguesa do início do século é assim exposta ao leitor menos como imitação de problemas de pessoas reais e mais como criação das formas embrionárias do que viria a ser a identidade *Queer*, a qual nem mesmo Oscar Wilde teve coragem ou condições de tratar diretamente em sua obra, tal o nível de repressão desse aspecto da vida social que se tornou um tabu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, por fazer parte do gênero fantástico, há muitos aspectos da narração da obra estudada que podem ser colocados em dúvida, procuramos demonstrar ao longo deste trabalho que os conflitos identitários e intersubjetivos envolvendo o homoerotismo presentes no enredo independem dessas variáveis. *A confissão de Lúcio* é, em nossa interpretação, uma exploração das dificuldades do narrador de compreensão do mundo, do outro, e de si próprio. O duplo é o meio que possibilita às personagens ir além das suas limitações pessoais. Esse fingir tornar-se Outro pode ser algo tanto positivo quanto negativo.

Por meio do duplo, transformam-se as personagens, o livro e o próprio leitor, que durante a leitura de algumas dezenas de páginas pôde ser simultaneamente si-mesmo e um outro; ou seja, viver e de outra perspectiva não estar vivendo os acontecimentos que lhe são narrados. Duplicidade semelhante encontra-se no funcionamento do próprio texto literário que apresenta ao mesmo tempo em que nega seu próprio mundo. A estrutura de duplicidade se repete em outros níveis. Não só Marta é um duplo, mas também Lúcio aos olhos de Ricardo, o livro “A chama” também é um duplo de *A Confissão de Lúcio* e a confissão em si também é um duplo, pois é Ricardo e não Lúcio que confessa algo durante a narrativa. Não se esgotam aqui os duplos possíveis.

A narração de *A Confissão de Lúcio* também é dupla. Narrado em primeira pessoa, o livro é um relato autobiográfico de uma personagem ficcional. A hesitação do narrador, que tem reflexos no leitor, deixa clara a existência de duas realidades intradieéticas: uma “realidade” existencial de Lúcio anterior ao ato de narrar que desenvolve; e uma “realidade”, ou espaço de vivência que surge a partir do momento em que inicia a narrativa. A primeira está oculta e implícita, a segunda, por ser a narrativa propriamente dita, é, portanto, visível. A primeira associa-se à representação que Lúcio faz de si para consigo mesmo; enquanto a segunda é o repensar consciente dessa identidade causada pela necessidade de expô-la a outrem.

As várias interpretações da obra diferenciam-se por apresentarem distâncias diferentes entre as duas realidades intradieéticas. O leitor pode suspender mais ou menos a realidade visível do fantástico para visualizar uma outra realidade que a antecede. Quanto menor a distância que o leitor atribui a esses dois planos, mais confiável é o narrador, ou de modo inverso, quanto maior a distância, menos confiável ele é.

A relação entre o Eu e o Outro se constrói primeiramente pelos sentidos, mais especialmente através da visão. Embora o duplo possa significar o olhar para si mesmo em busca de uma representação mais abrangente do Eu, em *A Confissão de Lúcio*, ele é um subterfúgio para que Ricardo se relacione com outros homens, sem que se envolva com seu próprio corpo. Ele quer ver sem ser visto, ou simbolicamente, deseja que os outros admirem não seu rosto, mas sua “máscara”. O duplo é auto-alienação e resistência a admitir algo em si próprio. No entanto, se precisa resistir e negar para si mesmo tão incisivamente que possui uma identidade *Queer*, não é porque ela não exista, mas porque se sente ameaçada por sua própria existência. Desse modo, o duplo se torna também uma confissão involuntária.

De certo modo, por consequência das distâncias entre realidades intradieéticas distintas, há uma sobreposição de dois tipos de olhares em *A Confissão de Lúcio*: um olhar hétero ou masculino, e um olhar *queer*. O resultado dessa sobreposição é a desestabilização de ambos. O leitor não é forçado em momento algum a ser guiado através do enredo por um olhar necessário e exclusivamente hétero ou *queer*. Ambos coexistem como opções disponíveis ao leitor, embora, ao final da narrativa, ele seja convidado a repensar as relações de gênero entre as personagens. À medida que o leitor reflete sobre a obra e encontra contradições interiores ao discurso que constrói o ‘enredo visível’, a confiabilidade do narrador diminui. Nossa análise tentou identificar e atribuir sentido a algumas dessas contradições, revelando que aquilo que o narrador nega mais ostensivamente é na verdade aquilo que ele é e vivencia.

Analisamos o “jogo” de afirmação e negação entre narrador e personagem, primeiro, como sendo quase um paralelo, uma repetição do que se passa na relação entre leitor e texto. Depois, no plano das interações intradieéticas, no capítulo dois e na primeira parte do capítulo três, consideramos a dualidade da narrativa como resultante de um conflito tanto intersubjetivo quanto individual de ambos os protagonistas.

Posteriormente, na segunda parte do terceiro capítulo, estudamos na perspectiva do olhar de Lúcio para si mesmo.

De modo semelhante ao triângulo amoroso apontado por Sedgwick, em *A Confissão de Lúcio* há um “jogo” de envolvimento afetivo e negação causado pelo discurso preconceituoso da época, muitas vezes internalizado pelos sujeitos.

Com efeito, sabê-la possuída por outro amante - se me fazia sofrer na alma, só me excitava, só me contorcia nos desejos . . . Sim! sim! - laivos de roxidão! - aquele corpo esplendido, triunfal, dava-se a três homens - três machos se estiravam sobre ele, a poluí-lo, a suga-lo! . . . Três? Quem sabia se uma multidão? . . . E ao mesmo tempo que esta ideia me despedaçava, vinha-me um desejo perverso de que assim fosse . . . Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu. (1996, p.55)

O EU-outro de Lúcio envolve-se com Ricardo, ao mesmo tempo em que seu o EU-essencial nega. Esse último tem a ilusão de que as contradições encontradas no decorrer da história são oriundas do mundo repleto de fatos inexplicáveis que habita, quando, na verdade, as incongruências residem no próprio *Self* que trata como Outro ou estranho aquilo que lhe é próprio, mas não compreende.

Ao criarem um Eu-fantasmagórico, ou seja, que representa uma pretensa alteridade, Ricardo e Lúcio não admitem sua bissexualidade, pelo contrário, abstêm-se de assumi-la. De um lado, Lúcio não aceita o aspecto *queer* de Ricardo porque desta maneira mascara seus próprios desejos homossexuais na forma de uma falsa heterossexualidade. Nesse caso, a dificuldade de Lúcio em aceitar o Outro está diretamente relacionada à dificuldade em aceitar a si próprio. De outro lado, Ricardo tenta forçar o reconhecimento de uma identidade de gênero exclusivamente heterossexual, que é inexistente, como consequência de Lúcio fazer o mesmo com ele, embora não tenha consciência disso. Para Ricardo, é a dificuldade em ser aceito pelo Outro o fator principal que leva a sua auto-rejeição.

Por que Ricardo e Lúcio são incapazes de resistir ou subverter o sistema de opressão heteronormativo? Isso caberá talvez a pesquisas futuras dizer. As possibilidades de pensamento e ação são parcialmente determinadas por fatores externos ao indivíduo. No entanto, o resultado final da construção da identidade do Eu só ocorre por meio de suas

escolhas. As funções associadas às identidades coletivas com as quais o sujeito se identifica são por ele em alguns casos reproduzidas e, em outros, alteradas. Nesse último caso, embora as representações coletivas não possam ser facilmente modificadas, algumas vezes o sujeito pode influenciar outros, e assim colaborar tanto para a criação de novas identidades coletivas, quanto para atualizar as já existentes.

A existência de normas sociais não impede os indivíduos de contestá-las e desobedecê-las. No entanto, há indivíduos capazes de pensar e agir total e parcialmente fora dos padrões pré-estabelecidos e outros não. Ricardo e Lúcio simbolizam aqueles indivíduos que conseguem transpor apenas parcialmente as limitações do discurso dominante. O homossexual na novela em questão, enquanto identidade a ser assumida, tanto na vida privada quanto na vida pública, é raro enquanto possibilidade no discurso da narrativa e da sociedade portuguesa de então. Por isso, Ricardo transpõe as limitações do real, criando Marta e Lúcio faz o mesmo, criando a narrativa. Somente assim Lúcio seria capaz de entregar-se a ele. Somente assim os bloqueios instaurados pelo discurso coletivo dominante, na mente de ambos, poderiam ser “driblados”.

A confissão de Lúcio propriamente dita é implícita e pode ser tomada como sendo, a admissão pública, embora um tanto oculta, de sua bissexualidade ou de sua falta de coragem de assumi-la. Falta de coragem essa que criou uma situação absolutamente artificial entre ele e Ricardo e que, agravando a homofobia internalizada em Ricardo, causa sua morte. O medo que Lúcio sente de olhar para si mesmo no mínimo colabora para a morte de Ricardo.

No entanto, o Eu não sai ileso dessa experiência de consequências imprevisíveis, e por fim acaba por se modificar de fato, tornando-se não propriamente um Outro, mas um novo Eu. Como foi demonstrado, o duplo pode ser, também, uma metáfora da identidade e da alteridade relativamente por si “sós”. O duplo é metáfora por excelência. Dúplice é a metáfora e a atividade interpretativa de leitura de ficção. Dupla também é a literatura fantástica e a construção desse excepcional texto de Mário de Sá-Carneiro.

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Cristina de Souza. O amor em Platão: o sentimento que nos faz semelhantes aos deuses. In: *Revista mente, cérebro & filosofia vol. 1*. São Paulo: Duetto, 2007.

ALCARAZ, Cássia Moser. *O depuramento das percepções: uma leitura de A confissão de Lúcio e O retrato de Dorian Gray*. 2005, p 122. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná. 2005.

ALVES, Ida Ferreira. A linguagem da Poesia: metáfora e conhecimento. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 2 (2002) – 3-16

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASHCROFT, B. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Londres: Routledge, 2001.

BAJU, A. *apud*. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: perspectiva, 1989. p.103

BALAKIAN, A. *O simbolismo*. Tradução José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BISCAIA, Maria Carolina Vazzoler. *A estética decadentista em A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, 2006. p 99. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

BLADH, Lucy. *Confissão Queer: uma análise Queer da Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*. Universidade de Stockholmo, 2007. Disponível em: <www.uppsats.se/uppsats/23c868ba62/>. Acesso em 5 de julho 2009.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. O leitor e a literatura: paradigmas e rupturas nas propostas de Barthes e de Iser. IN: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 3, 1999, p. 23-35.

BUTLER, Judith P., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith P., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999.

CANDIAN, Ronério. *As máscaras do feminino em Mário de Sá-Carneiro*. p 113. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – PUC São Paulo. 2007.

COSTA, Márcio Luiz. *Lévinas: uma introdução*. Petrópolis: Vozes, 2000.

COSTA, Patrícia Guerreiro. *Os espelhos do outro e de mim: o tema do duplo e a compreensão das personagens desdobradas*. 2006, p 90 Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) UnB. 2006.

CULLER, J. *Literary theory: a very short introduction*. Oxford: OUP, 2000.

DERRIDA, Jacques. White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. In *Margins of Philosophy*. Tradução do francês Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: an introduction*. Londres: OUP, 1983.

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

EDWARDS, Jason. *Eve Kosofsky Sedgwick*. Londres: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Vol. II. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GADAMER, H. G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GIRARD, René. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Tradução Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.

HERMAN, David. *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira Lopes Louro, 2000.

HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=identity>>. Acesso em: 10/11/2009

HEER, Hannes. *The Discursive Construction of History: Remembering the Wehrmacht's War of Annihilation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

HOLUB, R.C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. Londres: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luís Costa (org). *A teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

ISER, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: JHU Press, 1993a.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader; Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

ISER, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary - Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993b.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *O mapa da ideologia*. Tradução. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The university of Chicago press, 2003.

LANCASTRE, Maria José. *O Eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal, 1992.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução Pergentino S. Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

LEVY, David. A identidade narrativa: conhecer o si-mesmo é narrar sua história. In: *Revista mente, cérebro & filosofia vol. 11*. São Paulo: Duetto, 2008.

MACHADO, Lino. *O fantástico em A Confissão de Lúcio*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 117/118, Set. 1990, p. 61-66.

MATTOS, Fernando Costa. Novas imagens do 'EU': a ampliação do universo da subjetividade. In: *Revista mente, cérebro & filosofia vol. 4*. São Paulo: Duetto, 2008.

MIGHALL, Robert. Introduction. In: *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin Classics 2003.

MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1989.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, volume 16, número 3, 1975, p 6-18.

NASCIMENTO, Luís F.S. Shaftesbury: o diálogo interior na construção da identidade. In: *Revista mente, cérebro & filosofia vol. 2*. São Paulo: Duetto, 2007.

PARSONS, Deborah. *Theorists of the Modernist Novel (Routledge Critical Thinkers): James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf*. Londres: Routledge, 2006.

PAULA, A. C. . A teia dialógica da Teoria Literária: uma proposição hermenêutica. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC, 2008. v. 1. p. 1-10

PITTA, Eduardo: *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

QUADROS, Antônio. Introdução IN: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Europa-América, 1994.

RADEL, Nicholas F., 'Self as other: the politics of identity in the works of Edmund White', in R. Jeffrey Ringer, ed., *Queer Words, Queer Images: Communication and the Construction of Homosexuality*, Nova Iorque: New York University Press, 1994.

RICOEUR, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and the surplus of meaning*. Toronto: University of Toronto Press, 1976.

RICOEUR, Paul. *Oneself as Another*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

RICOEUR, Paul. Reflections on a New Ethos for Europe. *Philosophy & Social Criticism*, vol. 12, no. 5-6, p 3-14, 1995.

RICOEUR, Paul. *Symbolism of Evil*. Beacon Press, 1986.

RICOEUR, Paul. *The rule of metaphor*. Londres: Routledge Classics, 2003.

ROSE, Jacqueline. *Sexuality and the Field of Vision*. Londres: Verso, 1996.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. [Apresentação e tradução José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.](#)

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. São Paulo: Moderna, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas de Mário de Sá-Cameiro a Fernando Pessoa*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo: oito novelas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

SÁ-CARNEIRO, Mario de. Eu-próprio, o outro. IN: *Céu em Fogo*. Lisboa: Europa-América, 1985.

SEDGEWICK, Eve K. *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

SEDGEWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

SIMMS, Karl. *Paul Ricoeur*. London: Routledge, 2003.

SOUZA, Pedro de. *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*. Campinas: Editora UNICAMP, 1997.

THORNTON, R.K.R. Decadence in later nineteenth century England, In: FLETCHER, Ian. *Decadence and the 1890s*. Nova Iorque: Holmes and Meyer, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. Living Alone Together. In: *New Literary History*. Volume 27, número 1, 1996a, p 1-14.

TODOROV, T. Mikhail Bakhtin. In: BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2 ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

TODOROV, Tzvetan. The gaze and the fray. In: *New Literary History*. Volume 27, número 1, 1996b, p 95-106.

VERNON, Richard. Demented Disclosures and the Art of Seeing in "A Confissão de Lúcio". IN: *Hispanófila: Literatura - Ensayos*. ISSN 0018-2206, Nº 146, 2006, p 37-48.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução José Eduardo R. Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2008.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray (13-chapter version, 1890)*. Disponível em: <<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=4078>>. Acesso em 20 de julho 2009.

WILLIAMS, Robert R. *Hegel's Ethics of Recognition*. Berkeley: University of California Press, 1997.