

Auto e hetero-representação em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro

Vasco Prudêncio

Universidade do Algarve (Doutorando)

Palavras-chave: auto-representação, hetero-representação, real, Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*.

Keywords: self-representation, other, reality, Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*.

Numa planície desértica, dois corpos, difusos por entre a névoa e a luz proveniente de faróis de um carro, abraçam-se, nus. A personagem masculina, numa respiração ofegante, repete, ininterruptamente, «i want you», no tom desesperado de quem não crê um instante no efeito das suas palavras. E, eis que no clímax da relação sexual, a mulher pára, e num olhar condescendente, cortante, lhe segreda ao ouvido: «You will never have me», saindo de cena.

A cena acima descrita constitui um dos momentos-chave do filme *Lost Highway*, de David Lynch. A película explora até aos limites da esquizofrenia a problemática da representação do *eu* e, sobretudo, o modo como esta actua e se molda em função de um *outro*.

Escrita em 1913 e editada no ano seguinte, *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro trabalha as noções de auto e de hetero-representação – não obstante as opções estéticas e períodos históricos nitidamente distantes – nos mesmos moldes. Fernando Cabral Martins irá sabiamente interpretar a obra como «uma resposta narrativa ao desejo de encontrar o outro» (Martins, 1997: 220), ou, se quisermos, nas palavras do mesmo autor, como «uma ficção de afecto como símbolo do conhecimento» (Martins, 2000: 136).

Um *eu* em permanente conflito

Trabalhar a problemática da auto-representação no âmbito do trabalho literário em Mário de Sá-Carneiro constitui um desafio. Com efeito, e não obstante as propostas de alguns trabalhos, os sujeitos em Sá-Carneiro – e, sobretudo, aqueles que se consideram como uma representação mais ou menos directa da sua pessoa *real* – são lidos, muitas vezes, numa dimensão de contornos míticos. Em grande medida, tais imagens não nascem tanto de representações veiculadas nos seus textos, mas, sobretudo, do resultado de uma leitura de determinados elementos biográficos, pelo que interpretar o trabalho literário de Mário de Sá-Carneiro implica, por parte de alguma crítica, um recurso a aspectos vivenciais do autor. Esta articulação cria, na esmagadora maioria dos casos, um problema de fundo: a leitura dos textos ficcionais do autor encontra-se subalterna a determinados aspectos biográficos (ou a uma interpretação destes, diríamos) – o que, em última instância, implica um trabalho de interpretação que tendencialmente estabelece como *Leitmotiv* os segundos elementos em detrimento dos primeiros.

Tal tendência justifica-se pela possibilidade de acedermos a determinados aspectos da vida do autor mediante alguns documentos – na grande maioria, a correspondência que trocou com alguns escritores, sobretudo com Fernando Pessoa – mas também pelo próprio percurso de vida de Sá-Carneiro, até certo ponto articulável com algumas das questões levantadas nas suas obras (sendo o seu suicídio, neste âmbito, a matéria mais evidente).

Lamentavelmente, muitas destas articulações não parecem considerar, em alguns casos, a(s) intencionalidade(s) comunicativa(s) do próprio Sá-Carneiro, bem como a teatralização que o autor faz da sua imagem nos variados sujeitos que nos apresenta – e, neste campo, falamos não só dos sujeitos que encontramos nos textos líricos e narrativos, mas em qualquer outro documento, incluindo textos de recensão crítica ou os de carácter dito utilitário (como é o caso das cartas). O que nos conduz a uma segunda questão: os documentos biográficos em que muitas vezes assentam as interpretações críticas não têm, obrigatoriamente, um pendor de sinceridade unívoca, sendo, nesta medida (existirão, como é evidente, pontos de diferença), equiparáveis a um qualquer texto ficcional. Se quisermos: a consciência de que a construção da *vida* será congénere aos processos de construção subjacentes a qualquer registo literário.

Esta imagem mítica do escritor incompreendido, exilado e suicida, legada por parte da crítica, será, de resto, trabalhada, desde logo, pelo próprio autor em muitos dos seus textos. Um dos casos mais emblemáticos prende-se com o poema «Caranguejola»: sem implicar uma relação linearmente confessional e transparente da sua figura, Sá-Carneiro reconstrói habilmente a sua representação de escritor incompreendido – «Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda» (Sá-Carneiro, 2001: 122) – e, quase por inerência, amante da grande capital dos escritores malditos: Paris – «Em Paris é

preferível – por causa da legenda...»; «E depois estar maluquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...» (ibid.: 122). Há, portanto, uma consciência e uma gestão muito rigorosa da relação autobiográfica por parte de Sá-Carneiro (o que de resto, acrescentaríamos, acontece em qualquer relação autobiográfica), e que dificilmente implicará ler este texto como mera escrita confessional e sentimentalista.

Por esse motivo, dificilmente poderemos invocar, tão-somente, o *eu* como tema central em Sá-Carneiro, nem tão pouco ligá-lo a um confessionalismo unilateral: o que temos é, obsessivamente, a perda do *eu*, não num sentido de simples crise e confusão, mas da ordem do cataclismo, da ruptura. Esta dispersão implica, portanto, que não existirá apenas um sujeito nos seus textos de quem possamos falar – o que anula, de algum modo, o *Leitmotiv* narcisista frequentemente evocado no âmbito do seu trabalho literário, em prol de uma «transformação dessa perda de Eu num tema nuclear» (Martins, 2000: 108)

No mesmo sentido, a relação entre as figuras do *eu* e do *outro* em Sá-Carneiro parte, inicialmente, não tanto da relação com o próximo, mas, sobretudo, das relações muito pouco lineares entre a pessoa e representações projectadas. Há no autor, com efeito, uma relação ambivalente na auto-contemplação: a imagem especulada acaba por constituir uma reprodução simultaneamente ligada a *um outro* e *ao mesmo* ser; se quisermos, «uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem» (Rocha, 2003: 73). Existe, portanto, uma noção de alienação entre *eu* e *outro*, que acaba por ser compensada pelo efeito relativamente tranquilizador que resulta de tal alteridade (no sentido de *o outro* ser semelhante ao *eu*). Margarida Medeiros será, aliás, peremptória no enquadramento desta questão, no âmbito do modernismo:

Na confrontação solitária com o «duplo» de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e auto-destrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar. Se o retorno de Narciso está presente como indício da modernidade, é um Narciso menos cósmico e mais carnal (humano) do que na mitologia grega. Um Narciso ao espelho que, continuando a não se reconhecer tal como no mito, nos surge, agora, despedaçado. (...) A representação especular, obsessiva, de si, encontra a até aí ignorada (ou iludida) destrutividade do sujeito, a sua desorganização subjectiva, a tentação em não se reconhecer e em atacar a sua própria imagem: Narciso encontra-se com Medusa. (Medeiros, 2000: 109)

Um *eu* e muitos *outros*

De um modo geral, podemos circunscrever a figuração do *outro* enquanto dependente do *eu* que o representa. Existe, de facto, entre duas individualidades, uma relação

significativa: a caracterização de entidades próximas de um *eu* depende sempre do sujeito agente da representação, pelo que uma figuração do outro – quer em Sá-Carneiro, quer, acrescentaríamos, em qualquer relação congénere, fora ou não do espectro artístico – estabelece sempre uma forte relação com o *eu* que o representa, seja por oposição, seja por semelhança.

A problemática da representação do *outro* – a que não são alheias, como vimos, as questões de fragmentação e perda subjacentes ao *eu*, ou, se quisermos, a dispersão e identidade ambígua – é um dos *Leitmotive* essenciais no trabalho literário de Mário de Sá-Carneiro. Porém, e ainda que se encontre na esteira de outros autores ligados à fragmentação do sujeito, o escritor português abordará a questão de um modo particularmente doloroso. Com efeito, a máxima rimbaldiana de «je est un autre», para além de marcar uma noção de sujeito(s) com necessárias implicações na leitura e interpretação do *eu* presente em textos literários pressupõe, também, em Sá-Carneiro, um sentimento de euforia, pela possibilidade da fragmentação ser realizada, e, simultaneamente, de desalento, resultante do facto de esta possibilidade raramente ser consumada. O que ocorre em *A Confissão de Lúcio* parece constituir, neste domínio, umas das poucas excepções em que tal sucede; no entanto, a *apoteose* de Ricardo que marca a celebração do feito conseguido – a sua fragmentação por intermédio de Marta e, indirectamente, do próprio Lúcio – resulta na morte de todos os protagonistas – se entendermos que, para Lúcio, a morte não se dá necessariamente de um modo físico, mas psicológico.

A relação começa, desde logo, por ser evidente na própria caracterização das personagens estabelecida pelo narrador, Lúcio. O caso mais evidente é, naturalmente, o de Ricardo de Loureiro: com efeito, a empatia, por parte de Lúcio, com este parece ser imediata, o que permitirá, desde logo, um sentimento de compreensão mútua entre as duas personagens, não só no plano sentimental, como no plano artístico. A relação distinguir-se-á, neste sentido, da que o narrador estabelece com Gervásio; aliás, o progressivo «apagamento» desta personagem e a sua substituição, no que diz respeito à importância na vida de Lúcio, por Ricardo, começará precisamente neste ponto. Esta ligação permitirá, quer a Lúcio, quer a Ricardo, um maior acesso ao «mundo interior» (para usar uma expressão cara a Sá-Carneiro) de cada um, o que parece confirmar a relação intrínseca entre o *eu* e o *outro*, no que diz respeito às suas representações. Por outras palavras: o conhecimento do outro implica também, de modo reversivo, um maior auto-conhecimento.

A caracterização de Ricardo de Loureiro será significativa num outro aspecto: no indiciário progressivo do desenlace da narrativa, isto é, na compreensão da natureza da relação de duplicidade que estabelece com Marta. Neste sentido, à medida que as conversas entre os dois escritores se aprofundam, começamos a perceber, na caracterização de Ricardo, o mesmo tipo de traços ambíguos com que já se descrevera Gervásio:

Aliás, ainda hoje ignoro se o meu amigo era ou não era formoso. Todo de incoerências, também a sua fisionomia era uma incoerência: Por vezes o seu rosto esguio, macerado – se o víamos de frente, parecia-nos radioso. Mas de perfil já não sucedia o mesmo... Contudo, nem sempre: o seu perfil, por vezes, também era agradável... sob certas luzes... em certos espelhos...

[...]

Os retratos que existem hoje do poeta, mostram-no belíssimo, numa auréola de génio. Simplesmente, não era essa a expressão do seu rosto. Sabendo tratar-se de um grande artista, os fotógrafos e os pintores unqiram-lhe a fronte de uma expressão nimbada que lhe não pertencia. Convém desconfiar sempre dos retratos dos grandes homens... (Sá-Carneiro, 2004: 52)

Esta imagem dúbia parece abrir o caminho para a dupla leitura, intrínseca à personagem; de resto, na descrição serão evocados elementos problemáticos no que diz respeito à representação do indivíduo: os espelhos, símbolo referido de uma maneira muito pouco inocente pela forte relação estabelecida entre o *eu* e o *outro*, e os retratos, que questionam sempre, quer no âmbito da pintura, quer da fotografia, as diferentes percepções (tanto no plano individual, como no social) do *real*.

Para além disso, a caracterização de Ricardo sofrerá uma alteração profunda no início do terceiro capítulo, que corresponde à chegada de Lúcio a Lisboa. Com efeito, as primeiras impressões de Lúcio reportam-nos um Ricardo mais efeminado e de traços mais esbatidos. E, paralelamente, a primeira impressão de Marta segue a mesma linha de ambiguidade, vagueza e melancolia que marca a caracterização do poeta – o primeiro indício claro da relação de duplicidade estabelecida entre as duas personagens¹:

Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, *fugitiva*. O seu olhar azul perdia-se de infinito, nostalgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nuns passos leves, silenciosos – indecisos, mas rápidos. Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas.

¹ A questão da duplicidade não se esgota na relação entre as três personagens referenciadas. Com efeito, ao longo de toda a obra, deparamo-nos com pequenos elementos que estendem a questão para além do tríptico Lúcio/Ricardo/Marta. Note-se, por exemplo, durante a audiência de Lúcio, a evocação de traços físicos de determinadas personagens noutros sujeitos: «Porém, no meu advogado de defesa fui achar um verdadeiro amigo. Esqueceu-me o seu nome; apenas me recordo de que era ainda novo e de que a sua fisionomia apresentava uma semelhança notável com a de Luís de Monforte. Mais tarde, nas audiências, havia de observar igualmente que o juiz que me interrogava se parecia um pouco com o médico que me tinha tratado, havia oito anos, de uma febre cerebral que me levara às portas da morte» (Sá-Carneiro, 2004: 126). Ou a referência a um camarada de cárcere, cujo retrato evoca claramente a figura de War-ginsky: «...rapaz louro, muito distinto, alto e elançado» (ibid.: 128).

Sempre triste – numa tristeza maceradamente vaga – mas tão gentil, tão suave e amável, que era sem dúvida a companheira propícia, ideal, de um poeta. (ibid.: 60)

A recorrência do *duplo* terá, portanto, a sua manifestação mais evidente na representação de Ricardo/Marta; representação tanto ligada à fragmentação do sujeito, na perspectiva de Ricardo, como também à(s) representação(ões) estabelecida(s), por parte de Lúcio, do *outro*, o que justifica a oscilação de figurações entre o poeta e a sua mulher. Por outras palavras, o binómio Ricardo/Marta parece resultar, num nível mais imediato, da acção de Ricardo (no sentido de este *criar* Marta, como o escritor revelará no final da obra) e, numa perspectiva menos evidente, da percepção do *outro* por parte de Lúcio. A este propósito, o episódio do desvanecimento de Ricardo ao espelho reveste-se de um duplo significado: não só é evocado com orgulho pelo próprio poeta – o orgulho criador que estará subjacente à representação de Marta enquanto criação *sua* – como ocorre justamente após o primeiro encontro sexual entre Lúcio e Marta (pelo que a sua não reflexão potencia um maior destaque à representação de Marta).

Este orgulho de Ricardo face à sua criação suprema, Marta, não se encontra, porém, isento de perigos:

[Se a] personagem da personagem é investida de todo o poder que lhe advém de não existir duplamente, (...) a sua própria existência condena à morte aquele de quem é duplo. Se o «outro» é apenas uma imagem, então o «eu» torna-se também uma imagem, isto é, nada. E se a imagem do «eu» se autonomiza, então o «eu» perde a imagem, isto é, a complitude. E a dispersão, a cisão, é a morte. (Martins, 1997: 219)

O processo de duplicidade encontra-se, portanto, intrinsecamente ligado à morte, quer na sua dimensão *real* (como sucede com e Ricardo e, aparentemente, com Marta), quer na sua dimensão *psicológica* (como acontece com o exilado Lúcio, mais tarde). Estes são, como nos reforça Maria Aliete Galhoz, os únicos caminhos possíveis em *A Confissão de Lúcio*:

O *outro*, a projecção anímica do *outro*, [é] sacrificado para continuar a preservação do *eu*. Mas, condicionado apenas a si-próprio, o *eu* define-se como incompleto e o círculo, que se fechou, recomeça: ou refaz a aventura e percorre de novo o reconhecimento de um elo entre o *eu*, percebido real, e o *outro*, adivinhado ideal, aceitando o perigo de confundir os limites proibitivos de ambos; ou abdica, reconhecendo-se embora como um morto que persiste. (Galhoz, 1963: 87-8)

Por outro lado, o motivo da duplicidade estende-se ainda aos dois protagonistas: Lúcio e Ricardo. A relação não será tão evidente, mas existem várias pistas ao longo do texto que o corroboram: a repetição das mesmas falas, por parte de ambas as personagens, relativamente às relações de afecto e ternura com outras personagens

(ainda em Paris, Ricardo referirá: «Digo bem, numa ternura – uma ternura ilimitada. Eu não sei ter afectos. Os meus amores foram sempre ternuras...» [Sá-Carneiro, 2004: 49]; mais tarde, Lúcio evocará os seus sentimentos por Marta nos mesmos termos: «E sofri... ela era tão pouca coisa, mas a verdade é que sofri... sofri de ternura. Nunca lhe tive amor. Apenas ternura... uma ternura muito suave... penetrante... aquática... Os meus afectos, mesmo, foram sempre ternuras...» [ibid.: 108]); à percepção física da alma (Ricardo referirá em Paris: «hoje sinto a alma fisicamente» [ibid.: 42]; Lúcio, no regresso à capital francesa, di-lo-á nos mesmo termos: «Com efeito eu sofri sempre as dores morais da minha alma, fisicamente» [ibid.: 105]) ou à questão da falta de orgulho, comum a ambos, como nos irá reportar Lúcio:

Ah! como tudo isto me revoltava! Não propriamente pela sua atitude; antes pela sua falta de orgulho. Eu não soube nunca desculpar uma falta de orgulho. E sentia que toda a minha amizade por Ricardo de Loureiro soçobrara hoje em face da sua baixeza. A sua baixeza! Ele que tanto me gritara ser o orgulho a única qualidade cuja ausência não perdoava em um carácter... (ibid.: 108)

No entanto, e de acordo com Cabral Martins, a cena mais evidente desta duplicidade será a sensação de «já visto» que ocorre na ocasião em que Lúcio vê o subscrito timbrado a ouro na casa de Ricardo. A passagem, que poderá parecer pouco relevante numa primeira leitura do texto, encerra em si múltiplos significados, intrinsecamente ligados à compreensão do desenlace final:

Assim se estabelece a comunicação entre uma certa capacidade de «ver» (...) exposta por Ricardo e uma capacidade igual de Lúcio. Depois, é de uma carta que se trata, e de timbre de ouro. A carta é o símbolo da correspondência (a palavra está lá) entre os dois, e o timbre é o «indício de ouro» que marca a sua intensidade. (...) Ouro que é o outro nome da impossibilidade, (...) Ouro de que Marta (...) é feita. (Martins, 1997: 240)

Neste sentido, o desenlace fatídico surge, precisamente, como consequência da identificação integral entre as mesmas – quer relativamente ao binómio Ricardo/Marta; quer ao de Ricardo/Lúcio. A possibilidade da fragmentação total dos indivíduos e das suas mútuas identificações é conseguida, sob um grave preço: o da morte. É este o preço a pagar pela fusão, pela plenitude da mútua compreensão a que Sá-Carneiro aludirá numa carta a Pessoa:

Quanto a mim, em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos – *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas,*

incompreensíveis ao mais perspicaz. Estas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas. A própria natureza as encerrou – não permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir – apenas sons para as caricaturar. E como estas ideias-entranha são as coisas que mais estimamos, falta-nos sempre a coragem de as caricaturar. Daqui os «isolados» que todos nós, os homens, somos. Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! –, eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam. (Sá-Carneiro, 1978: 53)

A *posse*, outro dos *Leitmotive* essenciais na obra, surge, neste sentido, como meio de estreitar a amizade, entre Lúcio e Ricardo, para um nível nunca antes conseguido, pelo que esta «confissão» ajuda também a entender a relação do poeta com Warginsky: a ligação, através de Marta, constituiu um meio para Ricardo estreitar a amizade com o russo, de quem, aliás, gostava muito – e daí a partida de Lúcio novamente para Paris, sabiamente interpretada por Ricardo: «...em verdade fugiste de ciúme...» (Sá-Carneiro, 2004: 120). Mas a explicação do poeta ajudará também a clarificar a natureza sexual de tal estreitamento – ou, se quisermos, a via sexual como um meio para atingir a alma na sua plenitude: «Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir...» (ibid.: 122). Daí a sensação triunfal, por parte de Lúcio, a partir do momento em que possui Marta: é a consumação, ainda que temporária, deste estreitamento.

A *posse*, digamos, «total», neste sentido, parece constituir uma impossibilidade para o sujeito, na medida em que a mesma implica uma saída total – ou, se o entendermos, uma fragmentação – do sujeito como forma de conhecer totalmente o *outro*, o seu «mundo interior». Daí que, na narrativa, se procure a superação de tal impossibilidade pela *posse* simultaneamente carnal e «de alma», donde resultará a referida dimensão espiritual da sexualidade, tal como nos é evidenciada, inicialmente, no episódio que narra a *performance* da «americana fulva».

Este episódio é, com efeito, um dos momentos mais intensos d' *A Confissão de Lúcio*. Ainda que denuncie o fascínio pelo espectáculo» parisiense (Júdice, 1986:33), ele não será, de todo, gratuito², mas antes determinante para um entendimento mais

² Maria Alzira Seixo, por exemplo, ao classificar *A Confissão de Lúcio* como uma novela, justifica a inclusão do episódio a partir de esteticismos de época, «fugindo», por isso, à coerência global da obra: «A única exceção é a do episódio da americana (introduzido um pouco por gosto de escola e de época), de espírito nitidamente decadentista e em que o simbolismo da escrita atinge um excesso. O próprio autor tem disso consciência e justifica-se, perante o leitor, da sua inclusão» (Seixo, 1987: 42-43). A justificação a que Seixo alude refere-se ao facto de nenhuma das personagens recordar mais o episódio – pelo menos abertamente – durante a restante obra.

profundo do alcance da narrativa, não só do ponto de vista estrutural, mas também no que toca à criação do ambiente profundamente sexualizado que irá marcar, a partir daí, a obra.

Do ponto de vista estrutural, é significativo que a «orgia de fogo» marque o primeiro encontro – e conseqüente amizade – entre Lúcio e Ricardo. E esta relação é de tal maneira intensa, que o episódio, não sendo claramente referido, é revisitado em diferentes passagens da obra. Fernando Cabral Martins destaca dois momentos: a circunstância de Marta usar, a certa altura, meias de malha metálica, numa evocação à malha semelhante usada pela americana na sua *performance*, ou o facto de Gervásio – personagem dominante na narrativa até este episódio – ser substituído por Warginsky: com efeito, as descrições efeminadas de ambos são tão próximas que Lúcio chega a referir literalmente que o seu corpo evocava o de Gervásio. Neste sentido, «o acontecimento aparentemente desligado que é a “Orgia do Fogo” encontra-se unido (...) pela permanência de elementos mais abstractos – a androgenia [sic] e a exaltação erótica» (Martins, 1997:229).

Assim, a divisão da narrativa proposta pela inclusão deste episódio³ é apenas aparente. O episódio e tudo o que o mesmo antecipa – o estado de espírito permanentemente sinestésico, a noção de «sexualidade espiritualizada» continuamente sentida – acaba por funcionar como um indício do carácter da relação Lúcio/Ricardo/Marta; isto é, «o que fora *discurso figurado* na descrição da festa (com o qual se relataram tão-só alucinações), prenuncia o que, mais tarde, se tornará uma possibilidade de *evento literal* na novela» (Machado, 1990: 65).

De resto, os sentimentos evocados por Lúcio a propósito da *performance* são, em larga medida, semelhantes aos que o irão assolar na conturbada relação com Marta: desde logo pela entrada no salão onde o mesmo irá decorrer – a primeira sensação evocada por Lúcio, não obstante o clima altamente sexualizado que se irá seguir, é de medo. E, durante o próprio espectáculo, as representações que se vão traçando evocam o mesmo tipo de sentimentos ambíguos: veja-se, por exemplo, o retrato traçado da terceira dançarina («Enfim, a terceira, a mais perturbadora, era uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos, doença, nas suas pernas de morte – devastadas» [Sá-Carneiro, 2004: 31]). A própria caracterização da «americana fulva» relaciona-se, inequivocamente, com a figura de Marta, sobretudo a representação que é feita desta personagem durante o período em que as suspeitas de Lúcio se manifestam com maior veemência:

³ Recorde-se, a este propósito, o ensaio de José Régio (Régio, 1990), e a divisão em dois planos distintos: um superficial, correspondente ao episódio da «americana fulva», e um outro mais profundo («a verdadeira confissão»), correspondente à intriga posterior entre Lúcio, Ricardo e Marta.

Mas a outra [a «americana fulva»], 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. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo – de um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma acção enorme e monstruosa. (ibid.:17-8)

Será difícil não estabelecer um paralelo entre esta «acção enorme e monstruosa» e a sensação reportada por Lúcio, a certa altura, a propósito do seu relacionamento com Marta: «ao possuí-la, eu tinha a sensação **monstruosa** de possuir também o corpo masculino desse amante» (ibid.: 99; sublinhado nosso).

Esta reunião aparentemente contraditória entre alma e sexualidade afecta não só Lúcio, mas outras personagens ao longo da narrativa. É o que justifica o facto de, na obra, qualquer desejo ser acompanhado de emoções fortes e muitas vezes contraditórias, e que é visível tanto no misto de emoções provocadas a Lúcio pelo espectáculo da americana, como também pelo fascínio e medo, por parte de Ricardo, das bailarinas dos *music-halls*.

A *Orgia do Fogo* constitui, neste sentido, o paradigma interno da narrativa por vários motivos: por marcar, significativamente, o início da amizade entre Lúcio a Ricardo; por estabelecer, na figura da «americana fulva», a dupla relação sexualidade/amor (*Eros*) e morte (*Thanatos*) – recorde-se, a este propósito, a apoteose do espectáculo, onde o clímax sexual surge em estreita relação com a morte simbólica da dançarina –, e, particularmente, por definir o modo do entendimento do *real* na narrativa, pela possibilidade de coexistência de níveis real/ficcional ou realidade/sonho.

Mas este não parece ser o único sentido paradigmático da narrativa. Como verificámos, é concebível interpretar a duplicidade Ricardo-Marta como resultado da representação dúbia que Lúcio faz do seu amigo, o que parece ser legítimo se nos recordarmos do facto de a construção do *real* na narrativa se encontrar, em grande parte, dele dependente. Esta relação põe em cena um outro aspecto: o modo como o desejo de encontrar o *outro* se encontra dependente do modo como o representamos aos nossos olhos, o que justifica a oscilação de imagens entre Ricardo e Marta. Por outras palavras, o nosso desejo dirige-se não tanto à noção abstracta de sujeito, mas à representação que fazemos desse mesmo sujeito. Por esse motivo, a propósito do projecto de *Novela Romântica*, Sá-Carneiro evoca o amor, por parte de Heitor, a Helena não como dirigido à sua pessoa, mas à sua *lenda* (Sá-Carneiro, 1979: 148-9). O desejo nasce da imagem que construímos, e, neste sentido, pensamos ser possível entender *A Confissão de Lúcio* como de algum modo encenadora de uma determinada visão das relações entre o *eu* e o *outro*.

Um *eu* reconfigurando o *real*

A Confissão de Lúcio, não obstante o seu carácter narrativo, é um texto que se apresenta nos moldes de uma *confissão*, debitada por um sujeito dez anos após o acontecimento narrado. E esta circunstância tem um peso considerável não só nas representações que Lúcio estabelece das restantes personagens, mas, sobretudo, na representação do mundo que o rodeia.

As confissões serão provavelmente a forma em que, de modo mais agudo, se exprime o desejo de doação do *eu* e, inerentemente, a necessidade de absolvição – e não será por acaso, acrescentamos quase redundantemente, que o texto de Sá-Carneiro é construído nestes moldes. No entanto, o facto de ela pressupor, mais do que qualquer outro registo, uma intenção de sinceridade na narração dos acontecimentos determina uma relação conflituosa com a natureza ficcional que a narrativa sustenta. Não é possível, por isso, determinar se estamos perante um discurso puramente «verdadeiro» ou puramente ficcional, e este balancear de pólos diametralmente opostos irá marcar fortemente a vivência do *real* na narrativa. Sobretudo se considerarmos dois elementos essenciais: o facto de a história ser construída a partir da perspectiva de um sujeito, portanto determinada por uma visão pessoal e necessariamente tendencial dos acontecimentos, impossibilitando uma narração objectiva, e a circunstância de este discorrer dos acontecimentos se encontrar subordinado à reconstituição do tempo a partir da memória de um sujeito, portanto de uma reconstituição temporal em retrospectiva, fortemente condicionada por fenómenos de selecção e distorção dos acontecimentos.

Comecemos pelo primeiro.

A impossibilidade da concepção de um *real* objectivo encontra-se desde logo evidenciada no título da narrativa e, por inerência, no modo como o narrador apresentará a história. Com efeito, esta «confissão», e o facto de ela manifestar uma intenção de sinceridade por parte de quem a conta, pressupõe logo à partida uma relação conflituosa com o propósito de «narrativa». Estamos, neste sentido, perante um narrador sem uma distância relativamente à história que conta, e que o faz num discurso directo – como se fosse uma transcrição de um testemunho diante de um leitor-júri (Cabral Martins reforçará, aliás, este propósito a partir do papel da pontuação na história, que parece mais servir interesses rítmicos, em detrimento de uma escrita respeitadora das normas vigentes [Martins, 1997:134]). Assim, qualquer intenção de se reportar a história contada a um discurso rigorosamente «verdadeiro» ou rigorosamente ficcional parece, desde logo, comprometida.

A questão complexifica-se se atentarmos à nota introdutória que antecede o enredo propriamente dito. Numa primeira leitura, esta passagem tem o objectivo de esclarecer as condicionantes que estão por detrás do encarceramento do narrador por

um período de dez anos. Cedo este percebe, no entanto, a vã tentativa que tal propósito constitui, uma vez que a mera referência, aparentemente inocente, dos factos põe em causa a sua credibilidade:

Mas punhamos termo aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos. E para clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais perturbadora, a menos lúcida. (Sá-Carneiro, 2004:13)

Assim, o narrador facilmente percebe a impossibilidade de separar a ténue fronteira entre realidade e ficção, e fá-lo, de resto, com uma ironia cortante, mas muito subtil («*Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos*»). No parágrafo seguinte, a ideia será reforçada – a consciência da referida impossibilidade é de tal ordem, que Lúcio passará, inclusive, a responsabilidade para a interpretação dos leitores («*E são apenas factos que eu relatarei. Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente.*» [ibid.]), salvaguardando (ou fazendo uma tentativa para...) a sua suposta condição de sujeito neutro na acção («*...só digo a verdade – mesmo quando ela é inverosímil*» [ibid.]). E o último parágrafo, que constitui uma derradeira tentativa para, mais uma vez, salientar a sua integridade narrativa, reforçará – novamente de um modo irónico, não perceptível numa primeira leitura – a consciência da não existência de uma realidade objectiva; a impossibilidade em separar, de modo determinante, níveis reais e ficcionais: «*A minha confissão é um mero documento*» (ibid.). A nota introdutória será, de resto, revisitada algumas vezes ao longo da narrativa, e tal insistência na «verdade dos factos» só servirá, afinal, para demonstrar que os mesmos são falaciosos.

Curiosamente, no capítulo VIII, Lúcio fará, em jeito de epílogo, uma espécie de balanço da confissão. Neste (aliás, neste e no subcapítulo seguinte, efectivamente o último), Lúcio resumirá, em traços largos, o seu julgamento e alguns momentos da vida na prisão. Quase até ao final da história, o registo do narrador parece alterar-se significativamente, na medida em que se reporta, particularmente durante a estadia na prisão, a uma caracterização simples, quase seca dos factos, em oposição ao discurso marcadamente ambíguo e plurissignificativo que distingue, na generalidade, *A Confissão de Lúcio*. De facto, parece que estas descrições servem o propósito de destacar dados concretos, de um teor aparentemente mais «realista» – como se Lúcio tivesse o intuito de fornecer um efeito do *real* fidedigno, e, desta maneira, tornar mais credível a narrativa.

Por outro lado, provavelmente mais do que qualquer outro registo, a confissão encontra-se subordinada à experiência humana, sobretudo no que toca à reconstituição do tempo a partir da memória, circunstância que nos remete para uma representação do

real muito pouco isenta: com efeito, *A Confissão de Lúcio* é uma narrativa desenvolvida a partir da perspectiva de um sujeito participante na acção. Esta dista cerca de dez anos do tempo «presente», embora o narrador procure, na medida do possível, aproximar os dois tempos. Lúcio pretende contar a sua história assentando em «factos», num registo não-ficcional. Ora, como refere Paula Morão, esta «confissão», enunciada deste modo, implica um recurso à memória associativa e à reconstituição de um tempo em *flashback*, estando por isso dependente de fenómenos de selecção e distorção (Morão, 1993). Enquanto narrador da sua confissão, é Lúcio quem define o ritmo da obra e cada um dos acontecimentos subsequentes; absorvido no seu mundo interior, só conta aquilo que lhe interessa, de um modo cronologicamente pouco exacto. Tal dispersão não se deve, embora à primeira vista pareça, à «atitude emocionada de quem recorda para contar e não consegue seguir fielmente um fio narrativo» (Seixo, 1987: 42), pois o narrador apresenta-se no momento «presente» aparentemente calmo e descomprometido. O que encontramos, de facto, é um sujeito que selecciona e enfatiza os acontecimentos e passagens mais pertinentes para a compreensão da confissão. Há, se quisermos, um relativo controlo da descrição do «seu» tempo, embora à primeira vista tal não pareça suceder. Neste sentido, a questão da fragmentação que parece afectar a progressão temporal dos episódios descritos – os cortes, retrocessos, parêntesis, etc. – mostram, ainda que não o façam numa sucessão de tempo linear, o isolamento e ênfase de determinados momentos – aqueles que serão fulcrais para o entendimento da história⁴.

Paralelamente, em vários momentos, deparamo-nos com uma memória aparentemente selectiva por parte de Lúcio: é só quando este descobre o seu amor por Marta que se começa a recordar de alguns pormenores da sua origem (neste caso, de pormenores da carta de Ricardo que refere viver com alguém); já de regresso a Paris, Lúcio deliberadamente esquece o seu episódio com Marta e, numa alusão muito significativa à forte relação entre existência e memória, declarará, no seguimento: «*esquecer é não ter sido*» (Sá-Carneiro, 2004: 106), justificando o seu acto mais à frente: «Somos sempre assim: O tempo vai passando, e tudo se nos volve saudoso – sofrimento, dores até, desilusões...» (ibid.: 108).

⁴ Não deixa de ser pertinente evocar, a este propósito, que, como nos refere George Steiner, o modo como padronizamos e codificamos os diferentes tempos em estádios históricos ou divisões temporais não serão mais do que compartimentações que têm em vista fins públicos e pragmáticos, já que as durações dos diferentes tempos reportam-se principalmente à experiência individual de cada sujeito. (vide Steiner, 2002: 269). Ou, como nos aponta Nelson Goodman, que toda a medição, do tempo e na representação de tudo o que nos circunda, fundamenta-se principalmente na ordem, e é através de tal arranjo que conseguimos lidar perceptiva e cognitivamente com o que nos circunda. Por isso mesmo, a demarcação do tempo diário em vinte e quatro horas, cada hora em sessenta minutos e cada minuto em sessenta segundos não são características inerentes ao nosso mundo, mas antes construídos no interior desse mesmo mundo. (vide Goodman, 1995: 51).

A alusão não é, de facto, meramente circunstancial. Na verdade, em *A Confissão de Lúcio*, a memória – e, sobretudo, a gestão que se faz da mesma – é responsável, mais do que pela simples condução da narrativa, pela própria representação do sujeito – *in extremis*, da vida. É através dela que Lúcio faz a reconstituição de cada momento, que efectivamente *vive* cada momento – pois cada um deles pode ser, pela recordação, permanentemente vivido. Estamos portanto perante a noção de que é a memória que define o próprio ser; ideia que será, de resto, retomada noutra obra de Sá-Carneiro: em «A Estranha Morte do Prof. Antena», destacar-se-á: «O Homem é o único ente que guarda reminiscências, a única crisálida que se lembra» (Sá-Carneiro, 1999:176). Só partindo deste pressuposto conseguimos entender a obsessão, por parte de Lúcio, em saber quem é Marta, ou, se quisermos, em lhe descortinar um passado. É porque Marta não tem recordações e, portanto, nestes termos, não é, para Lúcio, *real*⁵.

Assim, a memória funciona como um princípio gerador de identidade, pelo facto de a reconstituição de cada momento determinar a *vivência*, por parte das personagens, de tal momento; daí que o esquecimento seja a única forma de Lúcio se conseguir distanciar dos acontecimentos – quer durante o relacionamento com Marta, quer durante a sua estadia (e posterior saída) na prisão. Ou, dito de um outro modo: a representação de uma personagem depende da representação da sua realidade envolvente. O que significará, por analogia inversa, que todos os elementos que, temporária ou definitivamente, são de difícil apreensão – se quisermos, o não-representável – não têm uma existência assegurada na narrativa⁶.

Face às condicionantes expostas, a representação do *real* em *A Confissão de Lúcio* só poderá ser construída não a partir de uma noção de mundo objectivo e único, mas enquanto uma realidade multifacetada e plurissignificativa – portanto, permeável a registos de natureza ficcional. Será precisamente por esse motivo que se evocam, ciclicamente, passagens que tendem a evidenciar a presença do artifício literário no

⁵ O mesmo tipo de raciocínio será, aliás, evocado por Ricardo a propósito do seu receio das dançarinas de *music-hall* inglesas, numa sensação de pavor face ao desconhecido que irá mais tarde atormentar Lúcio, a propósito de Marta: «É que, não sei se reparou, em todos os music-halls tornaram-se agora moda estes bailados por ranchos de raparigas inglesas. Ora essas criaturinhas são todas iguais, sempre – vestidas dos mesmos fatos, com as mesmas pernas nuas, as mesmas feições ténues, o mesmo ar gentil. De maneira que eu em vão me esforço por considerar cada uma delas como uma individualidade. Não lhes sei atribuir uma vida – um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser. Não as posso destrinçar do seu conjunto: daí, o meu pavor. Não estou posando, meu amigo, asseguro-lhe» (Sá-Carneiro, 2004: 40).

⁶ A questão parece, aliás, ser comum a outras personagens, como nos referirá Lúcio, a propósito de Gervásio Vila-Nova: «De resto, era outro traço característico em Gervásio: construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava – logo lhe atribuía opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto...» (ibid.: 23).

interior da narrativa. A «maldita literatura» ciclicamente repetida que surge como meio de explicar esta vivência *pela* e *através* da literatura, pondo em cena os elementos constitutivos do processo literário – a auto-reflexividade do texto que marcará fortemente a modernidade.

São vários os exemplos.

Em muitas situações, verificamos, por intermédio de Lúcio ou de Ricardo, uma permanente indistinção entre registos ficcionais e reais:

Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os snobismos de Vila-Nova. Porém, nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. Quando muito, **sentido já como literatura**. Efectivamente o poeta explicara-me, uma noite:

– 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...**(Sá-Carneiro, 2004: 39; sublinhado nosso)

A ligação entre os dois registos será de tal modo vinculada, que em determinadas passagens da narrativa os mesmos parecem fundir-se perante as personagens. É o que acontecerá a Lúcio, durante a leitura da última obra redigida a Marta e Ricardo: «Mas, juntamente com a ideia lúcida que descrevi, sugerira-se-me durante a leitura outra ideia muito estrambótica. Fora isto: pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade» (ibid.: 102-3).

A inversão de funções é significativa, até porque, ao longo da narrativa, o leitor será permanentemente interpelado por passagens que tendem a evocar a presença do artifício literário no interior da narrativa. São vários os exemplos, iniciados, desde logo, durante a nota introdutória, com a referência à condição de artista inerente a Lúcio: «Depois, a vítima um poeta – um artista. A mulher romantizara-se desaparecendo. Eu era um herói, no fim de contas. E um herói com laivos de mistério, o que mais me aureolava» (ibid.: 12). Nos mesmos moldes, o escritor procurará preencher os vazios da memória, no início da sua relação com Marta, com uma reflexão bastante evocativa: «A verdade simples era esta: eu sabia apenas que deveria ter havido seguramente um primeiro encontro de mãos, uma primeira mordedura nas bocas... como em todos os romances...» (ibid.: 92). Nos últimos capítulos, corroborando a imagem de artista incompreendido fixada logo no início da narrativa, Lúcio justificará a relativa condescendência por parte do júri que o condena mediante o mesmo tipo de analogia: «No meu crime subentenderam-se causas passionais, seguramente. A minha atitude era romanesca de esfíngica. Assim pairou sobre tudo um vago ar de mistério. Daí, a benevolência do júri» (ibid.: 125). E, finalmente, durante a sua estadia na prisão, a referência

à conversa que tem com um companheiro da prisão sobre a possibilidade de se guardarem as horas mais belas da vida parece constituir, para além da relação intertextual óbvia com *O Fixador de Instantes*, uma espécie de «meta-escrita» d'*A Confissão de Lúcio*: «Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto!» (ibid.: 128).

Mas o aspecto que evidencia de um modo mais profundo a relação entre registos reais e ficcionais diz respeito à ligação que parece existir entre as vivências do narrador e trabalhos literários escritos pelo mesmo. Neste sentido, a redacção de um novo – e derradeiro – volume de novelas por parte de Lúcio parece antecipar o desenlace trágico próximo. O mesmo tipo de ligação poderá ser estabelecido com a última peça escrita por Lúcio, *A Chama*, não só no que diz respeito à conclusão do texto (como referiremos à frente, parece haver uma relação muito próxima com o efeito surpreendente do mesmo e o desfecho de algum modo inesperado da narrativa), como no que se refere ao destino final da obra: a sua destruição, pelo fogo (antevendo, de algum modo, as mortes iminentes), antecedida por uma manifestação de violência.

É esta estreita articulação entre literatura e vida que permitirá, em última análise, compreender o «crime» de Lúcio, tal como este o entende no final da narrativa: «A vida...» (ibid.: 129): como refere Cabral Martins na contracapa da edição citada de *A Confissão de Lúcio*, esta é «a história de um artista que é capaz de criar vida, e não só arte»⁷, algo que o final da narrativa verdadeiramente evidencia, estabelecendo mais uma ponte – a derradeira – entre os domínios do real e do ficcional, ou, se quisermos, entre a vida e a literatura.

Na mesma perspectiva, a dimensão onírica é frequentemente evocada como parte integrante da realidade em *A Confissão de Lúcio*; na esmagadora maioria dos casos, ligada à personagem de Marta. Com efeito, o primeiro contacto com a personagem é envolto num ambiente facilmente atribuível à dimensão do sonho, numa percepção do espaço e do tempo particularmente difusa, o que parece indiciar, desde logo, a natureza da personagem. A questão relaciona-se também com o carácter *disperso* intrínseco à imagem de Marta, o que se antevê, desde logo, na primeira caracterização concreta que Lúcio consegue fazer da mesma, sobretudo da sua «carne» – e o adjectivo essencial para a descrever será enfatizado –, «mordorada, dura, *fugitiva*» (ibid.: 60).

Paralelamente, ao longo da narrativa, Marta será sempre evocada numa dimensão constante do *possível* – ou do *irreal*. A questão começa por ser manifestada a partir do momento em que Lúcio procura perceber a origem de Marta e surge, nitidamente, durante seu súbito «desaparecimento» durante a execução da peça de Narciso do Amarral. Será, de resto, esta permanente indefinição que levará Lúcio a questionar e a procurar preencher os espaços vazios deixados pela irrealidade da personagem, chegando ao ponto de correr «a casa do artista, a vê-la, a certificar-me da sua realidade – a

⁷ Vide contracapa da edição citada.

certificar-me de que nem tudo era loucura: *pelo menos ela existia*» (ibid.: 68) ou investigar o seu passado por intermédio de questionários a outras personagens próximas de Ricardo. O facto de estas diligências se revelarem infrutíferas – o que, por si, já parece relevante – mas, sobretudo, a estranheza com que tais indagações serão recebidas parece, cada vez mais, comprovar que Marta é uma realidade sua.

Tudo parece apontar para uma dimensão fictícia de Marta. Da sua imagem dispersa, Lúcio apenas conseguirá registar como permanente o seu perfume, embora acabe por advogar que «um perfume é uma irreabilidade» (ibid.: 83). É por esse motivo que a personagem nunca mostrará preocupações a propósito das suas imprudências ou que a sua suposta morte se cifre, significativamente, num súbito desaparecimento.

Uma outra conclusão parece ainda resultar da representação desta personagem: se, como constantemente evocámos, Lúcio é o criador do *real* na narrativa, isto é, se é dele que depende a realidade circundante, então será justo interpretar Marta com um seu modo de representar Ricardo – o que reforça, de resto, o carácter da sua «confissão». Por outras palavras: será verdade que Ricardo apresentará Marta como criação do próprio, mas parece também ser verdade que, pelas questões de construção do *real* acima referidas, esta ideia possa ser também atribuída a Lúcio e aos seus modos de ver o mundo. A narrativa, fortemente condicionada por questões de duplicidade e de impossibilidade de percepção de um único *real* objectivo, parece assim viver destas duas interpretações.

Face ao que foi exposto, cremos ser possível entender *A Confissão de Lúcio* enquanto um paradigma estético não só dos motivos centrais do trabalho poético de Sá-Carneiro, como também, e sobretudo, de um modo de encarar as relações humanas, no sentido de a auto-representação do *eu* determinar, em grande parte, a imagem que (re)construímos do *outro* e, por inerência, do *real* – de um *real* onde coexistem dimensões de sonho e de realidade, de ficção e de veracidade, numa relação que não será, de resto, estranha à concepção do mundo dito *real*: como nos refere Nelson Goodman, não é possível definir um valor único de *verdade* por intermédio de uma mera articulação com «o mundo», não só por existirem verdades diferentes para mundos diferentes, como pelo facto de «a natureza do acordo entre uma versão e um mundo independente dela [ser] notoriamente nebulosa» (Goodman, 1995: 55). Assim, os quadros de referência são, para nossa própria conveniência, estabelecidos, ainda que os mesmos sejam mutáveis e inconstantes; por esse motivo, é também possível destacar a função paradigmática de *A Confissão de Lúcio* num outro sentido: a de reflectir esta concepção de mundos possíveis da ficção como parte integrante dos mundos ditos reais. Ou, como nos diria Fred Madison no filme citado de Lynch: «I like to remember things my own way. How I remember them, not necessarily the way they happened».

Bibliografia

- GALHOZ, Maria Aliete (1963). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença.
- GOODMAN, Nelson (1995). *Modos de Fazer Mundos*. Lisboa: Edições Asa.
- JÚDICE, Nuno (1986). *A Era do «Orpheu»*. Lisboa: Editorial Teorema.
- LYNCH, David (2002). *Lost Highway. Estrada Perdida*. Lisboa: Atalanta Filmes (suporte DVD).
- MACHADO, Lino (1990). «O fantástico em “A Confissão de Lúcio”». *Colóquio/Letras* 117-118, 61-66.
- MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- (2000). *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Arion Publicações.
- MEDEIROS, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- MORÃO, Paula (1993). «Mário de Sá-Carneiro». In *Viagem na Terra das Palavras. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 41-54.
- RÉGIO, José (1990). «O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro». In *Ensaio de Interpretação Crítica*. 2.^a ed. Porto: Brasília Editora, 199-244.
- ROCHA, Clara (2003). «Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo». In *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 35-43.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2004). *A Confissão de Lúcio*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio e Alvim.
- (1978). *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. I. Lisboa: Edições Ática.
- (1979). *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. II. Lisboa: Edições Ática.
- (1999). *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- (2001). *Poemas Completos*. 2.^a ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim.
- SELXO, Maria Alzira (1987). *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. 2.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- STEINER, George (2002). *Gramáticas da Criação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Resumo: O presente artigo tem como objectivo analisar as problemáticas subjacentes à auto e à hetero-representação na obra *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, nomeadamente no que concerne à forte interdependência entre a representação do *eu* e do *outro* e ao modo como tal relação determina a representação do *real* na obra; um *real* onde coexistem dimensões tanto do foro dito *objectivo*, como do foro onírico ou ficcional.

Abstract: With this article, we intend to analyze the problematization of *self-representation*, as well as the representation of the *other* in *A Confissão de Lúcio* by the Portuguese author Mário de Sá-Carneiro. We will emphasize the strong interdependence between the process of *self-representation* and representing the *other*, as well as the importance of fictional and oneiric aspects in the construction of reality.