

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

A ESTÉTICA DECADENTISTA EM *A CONFISSÃO  
DE LÚCIO* DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Maria Carolina Vazzoler Biscaia

São Paulo  
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

A ESTÉTICA DECADENTISTA EM *A CONFISSÃO*  
*DE LÚCIO* DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Maria Carolina Vazzoler Biscaia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Vechi

São Paulo

2006

A Milton Vassoler  
(*in memoriam*)

Faltavam dias para esta dissertação ser concluída quando recebi um duro golpe do destino. Meu amado tio Milton, aos 56 anos, faleceu num acidente estúpido. O Botinha, ganhou este apelido ainda na infância devido a insistente mania de só usar este tipo de calçado, deixou mais que saudade... deixou a lembrança da alegria que ele impregnava em tudo ao seu redor. Além do churrasqueiro oficial, era nosso melhor cantor de música italiana, um bailarino inigualável e sempre tinha um amigo para absolutamente todas as

circunstâncias. A mim, ele deixou a lembrança do seu último final de semana em que eu tive o prazer de estar todinho ao seu lado. Rimos a vontade, comemos muito e ele, desgostosamente, levou uma surra da Fernanda e de mim no jogo de buraco. A revanche vai ter que ficar para outra vida, pois para esta ficaram apenas as lembranças...

Artur Gildo Biscaia, Brumel Vassoler,  
Carlos Alberto Vechi, Celina Biscaia Moreti,

Claudia do Amaral, Cláudio José dos Santos, Emerson Vassoler, Erani Stutz, Fernanda Vassoler Médici, Flávia Vazzoler Biscaia, Maria José Vassoler Médici, Maria Olímpia Portela, Maria Thereza Martinho Zambonim, Paula Cristina Acirón Loureiro, Paulo César Géglío, Regino Angel González Rodriguez, Robson Lancaster de Torres, Thiago Vassoler Médici e Yolanda Vazzoler Biscaia...

.... meus sinceros agradecimentos.

## **RESUMO**

Mário de Sá-Carneiro, antes de escrever *A confissão de Lúcio*, entrou em contato com o Decadentismo, tendência do final do século XIX, caracterizada por um desamparo perante o mundo.

O tema decadentista, como seu próprio nome sugere, circula em torno de uma visão pessimista da vida, bem ao gosto da geração mais extremada do Romantismo. Os decadentes cultuam o bizarro e as esquisitices, as noites sombrias, a introspecção e a morte. A visão de mundo decadente é bastante intimista e existe um grande interesse pelo universo interior e secreto das personagens, visão que leva a valorização do mistério e do fantástico.

A literatura decadente sugere ainda uma busca incessante pelo fim do tédio, que pode ser atingido com os extremos das sensações, e do gosto pela artificialidade. Os cenários são sempre urbanos e muitas vezes bizarros, muitas luzes, reflexos e um turbilhão de estímulos aos sentidos.

Nada na estética decadente parece natural, principalmente a arte, que além de sacralizada ainda é alçada a condição dos extremos. Como se pode notar as características do Decadentismo estão muito presentes em toda obra estudada e

esta dissertação pretende revelar em que medida aparecem em *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

A confissão de Lúcio, Mário de Sá-Carneiro, Decadentismo, Modernismo, Literatura Portuguesa.

## **ABSTRACT**

Mário de Sá Carneiro, before writing *A Confissão de Lúcio*, had got in touch with Decadent, a late trend of the 19<sup>th</sup> century, which was characterized by a certain distress before the world.

The Decadent theme, as suggested by its own name, surrounds around a pessimistic view of life in keeping with the most distinguished generation of the Romanticism. The Decadent writers worship the bizarre and the eccentricity, the dark nights, introspection and death. The view of a decadent world is very peculiar and there is a great interest in the inner and secret universe of the characters, this view also leads to appreciation of the mystery and fantastic.

The Decadent literature still suggests an endless search in order to end up boredom which can be reached by using the extreme of the sensations as well as the sense of artificiality. The settings are always urban and frequently bizarre with lights, reflexes and a large number of stimulus to our senses.

Nothing in the decadent aesthetics seems to be natural, mainly the art, which besides being considered superior it is still elevated to the condition of the extremes. As it can be noticed the characteristics of Decadent are present at the

whole work and this dissertation intends to reveal how they appear in *A Confissão de Lúcio*.

## KEY WORDS

A confissão de Lúcio, Mário de Sá-Carneiro, Decadentism, Modernism, Portuguese Literature.

## RESUMEN

Mario de Sá-Carneiro antes de escribir *A confissão de Lúcio*, entró en contacto con el decadentismo, tendencia del final del siglo XIX, caracterizada por el desamparo delante del mundo.

El tema decadentista, con su nombre sugiere, circula en torno de una visión pesimista de la vida, bien al gusto de la generación mas extremista del Romanticismo. Los decadentes hacen culto a lo bizarro y a las extrañezas, a las noches sombrías, a la introspección y a la muerte. La visión del mundo decadente es bastante íntima y existe un gran interés por el universo interior y secreto de los personajes, visión que lleva a la valorización del misterio y de lo fantástico.

A literatura decadente sugiere también una búsqueda por el fin del tedio, que puede alcanzarse con los extremos de las sensaciones y el gusto por lo artificial. Los escenarios son siempre urbanos y muchas veces bizarros, muchas luces, reflejos y un torbellino de estímulos a los sentidos.

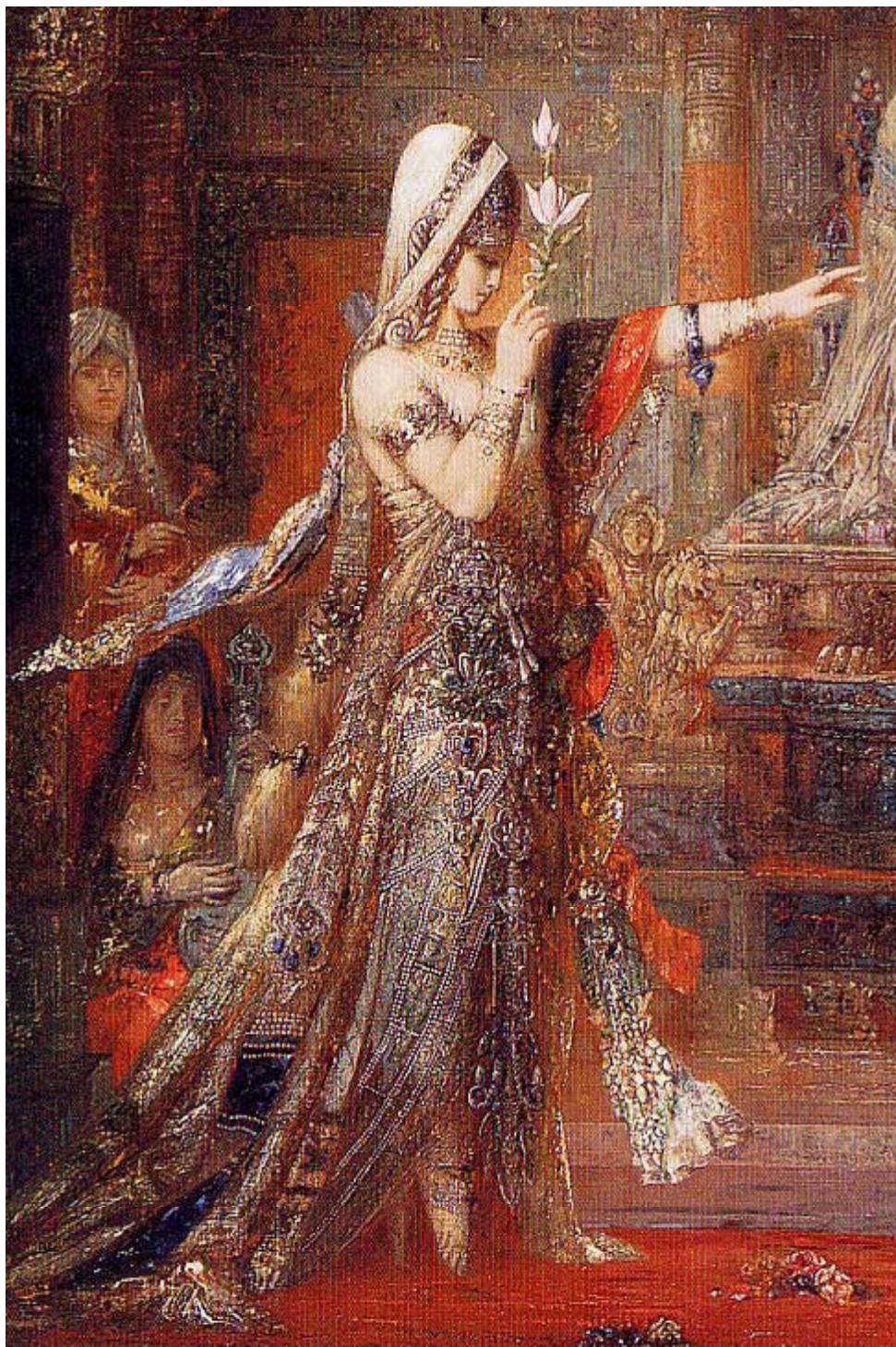
Nada en la estética decadente parece natural, principalmente el arte, que además de sacralizada también es llevada a la condición extrema. Como se puede notar las características del Decadentismo están presentes en toda la obra

estudiada y esta disertación pretende revelar en que medida aparecen en *A confissão de Lúcio* del Mário de Sá-Carneiro.

**PALABRAS CLAVE:**

*A confissão de Lúcio*, Mário de Sá-Carneiro, Decadentismo, Modernismo, Literatura Portuguesa.





"É que a literatura é realmente a alma da sociedade. Ela reflete todas as suas idéias, ela é mais do que sua carne, mais do que seu sangue: ela é o sopro que lhe confere a expressão da vida."

<sup>1</sup> Detalhe da tela "Salomé dança para Heródes" de Gustave Moreau.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	05
<b>ABSTRACT</b> .....	06
<b>RESUMEM</b> .....	07
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO I – OS CAMINHOS QUE LEVARAM AO DECADENTISMO</b> .....	15
1. A “Belle-époque” .....	15
2. Decadentismos .....	19
3. Influências .....	20
4. O jornal <i>Décadent</i> .....	28
5. <i>A teoria da decadência</i> , de Théophile Gautier .....	34
6. <i>Aos leitores</i> , de Anatole Baju .....	38
<b>CAPÍTULO II – MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E A ESTÉTICA FINISSECLAR</b> ..	41
1. Os primeiros tempos .....	41
2. O suicídio como matéria dramática .....	43
3. Entre o Decadentismo e o Modernismo: a visão da arte .....	46
<b>CAPÍTULO III – O DECADENTISMO EM A CONFISSÃO DE LÚCIO</b> .....	55
1. As personagens e seus nomes .....	59
2. Lúcio e Ricardo e os mistérios da identidade .....	61
3. As personagens e o duplo .....	73
4. Marta, a Americana e os mistérios de Salomé .....	76
5. A carta confissão e o tempo .....	82
6. Paris e Lisboa, uma contradição entre dois mundos .....	87
<b>CONCLUSÃO</b> .....	97
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	101

## INTRODUÇÃO

Mário de Sá-Carneiro foi um dos responsáveis pelo Modernismo português, pois foi por meio de seus esforços e dos de Fernando Pessoa, que o grupo da Revista *Orpheu* se reuniu e elaborou o projeto estético de uma nova proposta literária. Devido à sua percepção e descontentamento com a passividade das artes portuguesas do início do século XX, associada a um momento político bastante conturbado, Sá-Carneiro ajudou a estruturar e formar uma nova estética, que posteriormente fora chamada de Modernismo.

O Modernismo português via como um de seus principais inimigos a obviedade, pois percebia na literatura da época uma letargia e uma dificuldade para encontrar novas formas de manifestação e de confrontação com a burguesia. A estética orfista contava com a crença de uma literatura comprometida com a originalidade, com a liberdade e, que tinha como assunto as inquietações do homem e a latente crise de identidade que se arrastava desde o final do século XIX.

Apesar de 1915 ser considerado o ano inicial do movimento, o Modernismo Português, começou a se configurar na literatura antes da Primeira Guerra Mundial e Mário de Sá-Carneiro, que nasceu em 1890<sup>2</sup>, era um jovem leitor voraz neste período. Durante sua adolescência teve contato com toda produção literária europeia do seu tempo - esse privilégio decorreu, sobretudo por ter vivido continuamente entre Portugal e a França. Mais que um leitor atento, Sá-Carneiro era um entusiasta das novas tendências, gostava de conhecer e participar de todas as manifestações culturais que eclodiam na Europa nessa época, participava de teatros, organizava saraus. Vale ressaltar que o momento cultural contribuía, visto que, naquele período, boa parte da obra de Cézanne, Matisse, Braque, Thomas

---

<sup>2</sup> O ano de nascimento de Mário de Sá-Carneiro é simbólico para Portugal, pois é o ano do *Ultimatum* inglês, que abriu caminho para a concretização da república vinte anos mais tarde, mas que num primeiro momento simbolizou a derrota do país e introduziu no espírito português a decepção e melancolia com o porvir.

Mann, Hermann Hesse, Apollinaire, Proust, Freud já haviam sido ao menos iniciadas. Verlaine tinha um trabalho de repercussão e prestígio, mas quem mais influenciou a época e deixou sua marca nas futuras gerações de escritores foi Charles Baudelaire.

A sociedade europeia vivia o caos estabelecido pela guerra e pelo sentimento de desolação que assolava o velho continente com o fim do entusiasmo gerado pela *belle époque*. A obra carneriana é uma mostra deste desconforto. Apesar de muitas vezes diversa nos temas e abordagens, é possível perceber uma congruência entre sua poesia, prosa e drama, no que diz respeito a um pessimismo, uma tensão entre o homem e sua participação no mundo moderno. É neste aspecto que a biografia e a obra de Sá-Carneiro se misturam. A vida do jovem poeta se impregna de arte, ele transforma sua própria existência numa teatralidade, passa a viver como um dândi, a ter um comportamento de alienação perante suas obrigações quotidianas.

[...] Mário já nessa altura não só concedia à arte um lugar incomparavelmente elevado na sua vida, mas também que, como céptico declarado, não atribuía valor algum à realidade exterior do mundo e considerava a evasão para o mundo ideal da arte como a única forma de existência digna de ser vivida [...]<sup>3</sup>

A leitura das cartas escritas por Sá-Carneiro para seus amigos da geração do *Orpheu* revela quais eram suas leituras, por quais lugares passou, quem eram seus amigos e, portanto, suas influências. Percebido o universo pela qual o escritor se deslocou, sua obra se transforma no receptáculo destas leituras, influências e pensamentos que sua história ajudou a construir, sejam para negar ou afirmar determinadas idéias. Assim, fica a pergunta: é seguro afirmar com base

---

<sup>3</sup> WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Mário de Sá-Carneiro*. (Trad. Maria Manuela Gouveia Delille). Lisboa: Delfos, 1968, p. 24-25.

na análise de *A confissão de Lúcio* qual ou quais as tendências que configuram seu texto?

A vida abastada, que felizmente o escritor pode usufruir em sua juventude, proporcionou-lhe o contato com os “decadentes”, tendência do final do século XIX caracterizada por um desamparo perante o mundo e que combinava muito com sua personalidade, já bastante marcada pela depressão e pelo desconforto com o peso, fatos que ele demonstrava publicamente.

O Decadentismo, de origem francesa, se deu entre 1880 e 1885 e representa para alguns estudiosos a primeira parte do Simbolismo. Uma obra marcante desse período é *Às avessas*, de J-K Huysmans, que mostra, por meio de sua personagem principal, as idéias estéticas e temáticas do texto decadentista.

[...] estabeleceu-se uma periodização mais ou menos ambígua, pela qual se demarca uma separação entre Decadentismo, geralmente considerado como uma fase inicial destes movimentos, e Simbolismo. [...] a tendência é para ver no Decadentismo uma fase ainda confusa e de menor interesse, ligada sobretudo a um certo estado de sensibilidade ou ao modo como se disseminou uma tendência *decadente* [...]<sup>4</sup>

O tema decadentista, como seu próprio nome sugere, circula em torno de uma visão pessimista da vida que fez com que muitos estudiosos o considerassem como o negro mal do século. Bem ao gosto da geração mais extremada do Romantismo os decadentes cultuavam o bizarro e as esquisitices, as noites sombrias, a introspecção, a morte, o culto à artificialidade e a arte pela arte. A visão de mundo decadente é bastante intimista e existe um grande interesse pelo universo interior e secreto das pessoas, visão que leva à valorização do mistério e do fantástico.

A literatura decadente sugere ainda, uma busca incessante pelo fim do tédio, que pode ser atingido com os extremos das sensações e do gosto pela artificialidade. Os cenários são sempre urbanos e muitas vezes bizarros, muitas

---

<sup>4</sup> GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. São Paulo: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. p.12.

luzes, reflexos e um turbilhão de estímulos aos sentidos. Nada na estética decadente parece natural, principalmente a arte, que além de sacralizada ainda é alçada à condição dos extremos. Tudo deveria ser novo e estimulante aos sentidos. Basta olhar um pouco para a vida de Sá-Carneiro para perceber como todas estas idéias iam ao encontro de sua própria personalidade, como ele deve ter se identificado e até mesmo se confundido com todas estas propostas.

Esta dissertação pretende revelar quais os traços da decadência mais marcantes em *A confissão de Lúcio* uma vez que a narrativa apresenta suas principais personagens sofredoras dos conflitos e com características marcadamente decadentes, sem nunca deixar de considerar a amplitude e a multiplicidade dos significados que a obra suscita, produzindo uma natural dificuldade de entendimento da leitura, se esta estiver condicionada a uma intencionalidade de estabelecer uma única interpretação possível, haja vista, a naturalidade plurissignificativa que cercam os orfistas e suas produções.

Para isso, realizaremos no primeiro capítulo uma abordagem dos caminhos que levaram ao estabelecimento do decadentismo nas artes e para tal buscamos situar quais foram as influências, contexto político, social e histórico, que formaram o ideário decadente. No segundo capítulo apresentamos alguns aspectos do Modernismo e como Mário de Sá-Carneiro se aproxima das características da estética decadente e se distancia da estética moderna. No terceiro capítulo deste trabalho analisamos a obra *A confissão de Lúcio*, à luz dos elementos essenciais da narrativa apoiados nos estudos sobre o autor feitos por Maria Aliete Galhoz, Dieter Woll, José Régio e Fernando Cabral Martins. Na conclusão retomamos os aspectos principais explanados no texto sobre o culto decadente à arte e à artificialidade; o uso de uma lógica desconexa; as sensações de desânimo, apatia e neuroses que acometem as personagens; o culto às grandes cidades e a valorização dos temas misteriosos; comprovando a influência da estética decadente em *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro.

## CAPÍTULO I – OS CAMINHOS QUE LEVARAM AO DECADENTISMO

“Que tu venhas do céu ou do inferno que importa?  
Beleza! Monstro ingênuo e de feição adunca!”  
Charles Baudelaire<sup>5</sup>

### 1. A *belle époque*

A *belle époque* é um período da história europeia, principalmente da França e da Suíça, entre o final do século XIX e início do XX, que se caracterizou pelo uso irrestrito dos progressos da Modernidade. Foi um período historicamente de trégua, anterior à Primeira Guerra Mundial, que deu ao homem comum, o acesso à luz elétrica, ao telefone, ao metrô e outros avanços. Uma época em que a comunicação vira uma febre, e que a utopia de ter encontrado, enfim, a tão sonhada divisão de renda esperada desde a Revolução Francesa, do final do século XVIII, pelos ideais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” teria chegado.

A idéia distante dos benefícios trazidos pelo progresso torna-se uma realidade. O homem comum francês se percebe no centro do mundo e passa a usar o campo apenas como área de lazer, a cidade lhe traz prosperidade e é o ambiente ideal para o “glamour” deste novo projeto de vida. Massaud Moisés resume o clima de otimismo da época da seguinte forma:

[...] O auge da atmosfera de inquietação artística e existencial é atingido precisamente em 1900, com outra Exposição Universal e a inauguração do metrô de Paris, por si só reflexo do gosto moderno da velocidade [...] de repente, um frêmito de liberdade plena, e a arte entra a refletir uma ebulição talvez nunca antes experimentada, cujo processo ainda está em curso. [...]<sup>6</sup>

<sup>5</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 48.

<sup>6</sup> MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: o Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 166.

Toulouse-Lautrec produz seus famosos cartazes e a “art nouveau” está por todo canto. Tal qual o nome sugere a *belle époque*<sup>7</sup> caracteriza-se pelo luxo e deslumbramento, pela promessa de um século XX cheio de otimismo, progresso, prosperidade e paz. Aliado a isto, uma euforia pelo poder de consumo, que camuflou a arrogância do homem, que cria tudo poder e, principalmente, que a idéia de felicidade estava atrelada ao consumo.

Segundo Gilberto de Mello Kujawasky:

[...] Embutido na alegria superficial de viver palpitava algo de mais decisivo: a alegria de mandar, que assaltava o homem médio, exaltado, ao mesmo tempo pela emancipação de fato e pela imensa distensão das potencialidades vitais, condensadas, por exemplo, nos novos dispositivos e mecanismos tecnológicos, à disposição de todos. Dessa impertinente euforia do poder procede aquela petulância característica do representante da *belle époque*, como deriva o falso sentimento de segurança que assoalhava as nações, como se estivessem para todo o sempre a salvo de qualquer contratempo, guerras, agitações sociais, crises econômicas, contribuindo para que esses males se revelassem mais depressa e talvez de modo mais radical, a partir de 1914[...]<sup>8</sup>

Na esteira dessa evolução as classes dominantes foram enriquecendo e o nacionalismo destrutivo evoluindo e contrariamente ao esperado, a Europa percebe-se em meio a uma terrível crise. A industrialização torna-se uma realidade e conseqüentemente a velocidade uma obsessão e, em meio a tanto progresso, o homem nota-se vulnerável nesta nova ordem social. Uma sensação de que tudo é efêmero, passageiro, descartável se instaura e, junto a isso, a rápida difusão dos estudos científicos acerca das idéias de inconsciente. O psicólogo francês Alfred Binet<sup>9</sup> formula o teste de “QI”, que passa a servir para mensurar a inteligência e mostrar uma tentativa de organização, distribuição e seleção dos homens.

---

<sup>7</sup> A palavra francesa *époque* além de significar época, é também, uma alusão onomatopaica da abertura de um champanha – “poc”. O champanha é a bebida da época que melhor representa a sofisticação e tornou-se, portanto, um símbolo do prestígio que bem representa o momento histórico descrito.

<sup>8</sup> KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1991. p. 10.

<sup>9</sup> O governo francês solicitou a Binet que providenciasse uma forma de verificar o grau de apreensão do estudo de ciências pelos alunos franceses. Seu teste de “Quociente de Inteligência”



A segunda metade do século XIX foi o período da consolidação da Revolução Industrial e de uma inesperada superprodução na indústria europeia. Se por um lado a população desfrutava do conforto da modernidade concomitantemente a isso, dois grandes problemas surgiram na sociedade: o aumento da população e a necessidade de matéria-prima.

A industrialização desestabilizou paradigmas, a manufatura acabou e gerou desemprego, as cidades ficaram superpopulosas aumentando as mazelas do homem urbano, o capitalismo avançou e as mulheres e crianças foram ao mercado de trabalho. A indústria, que antes era a grande responsável pelas novidades e bens de consumo, não tinha como absorver toda a população ociosa e percebia uma necessidade cada vez maior de encontrar uma solução para resolver o excedente da população e ainda comprar matéria-prima barata. Levantes populares pedindo melhorias estavam por toda a Europa e a única maneira de frear estas manifestações era oferecer ao trabalhador novas oportunidades de emprego em outras terras.

O espírito colonizador estava retomado, mas o problema, a esta altura, era que encontrar novas terras não era mais possível, pois o mundo já estava todo partilhado e não havia a possibilidade de novas apropriações, gerando um clima de animosidade entre diversos países europeus, em especial, entre a França e a Alemanha, que culminou, como se sabe, em 1914, com a Primeira Guerra Mundial.

Esses acontecimentos substituíram o otimismo da *belle époque* por um sentimento de insegurança, incerteza e medo do porvir. Como resposta a esse clima e refletindo o espírito confuso e violento da época, nasceram nas artes as vanguardas europeias, rompendo com os padrões artísticos e literários vigentes.

[...] Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e

---

foi posteriormente reutilizado pelos norte-americanos como uma forma de selecionar as pessoas, descaracterizando seu objetivo inicial.

autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. [...] <sup>10</sup>

O homem, no desejo de diminuir sua desesperança, busca na ciência uma tentativa de explicar as grandes dúvidas da humanidade gerando uma excessiva crença no poder dela no século XX.

É neste cenário da passagem da *belle époque*, para a eclosão da Primeira Guerra Mundial que acontece o Decadentismo, pois ele foi uma resposta contra todo o otimismo utópico de uma época, que em nome da modernidade se alienou do cotidiano e acreditou que o progresso responderia as grandes indagações da humanidade.

## 2. Decadentismos

Ao utilizarmos o termo *decadentismo/decadência* é importante deixar claro que algumas podem ser as acepções destas palavras e que, portanto, de maneira ampla é necessário pontuar as duas mais significativas para o presente trabalho.

É possível se entender por decadentismo/decadência primeiramente uma atitude existencial do final do século XIX. A base para sustentar a *decadência* como atitude é a filosofia de Nietzsche e Schopenhauer, que traduzem a sensação de mal-estar e pessimismo que dominou a Europa no final do século XIX, culminando com o Decadentismo e a conseqüente falência do otimismo da *belle époque*. Seus principais representantes são Charles Baudelaire e Oscar Wilde, pois ambos apresentaram em suas obras a sensação de desconforto com a sociedade, além de um pessimismo latente e do culto pela arte e pelo sensorial.

Paralelamente a decadência como atitude, temos a decadência como estética, que se caracteriza por uma busca de inovação estilística, pelo gosto mórbido e doentio da sensibilidade, pelo gosto por sensações levadas aos

---

<sup>10</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 18.

extremos. Para Théophile Gautier, um dos precursores da estética, o estilo da decadência é:

[...] a arte em seu ponto de extrema maturidade a que as civilizações, ao envelhecerem, conduzem seus sois oblíquos: estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e rebuscado, recuando sempre os limites da língua, tomando suas palavras a todos os vocabulários técnicos, tomando cores a todas as paletas, notas a todos os teclados, esforçando-se por exprimir o pensamento no que ele tem de mais inefável e a forma em seus mais vagos e mais fugidios contornos, ouvindo, para as traduzir as confidências subtis da neurose, as confissões da paixão que envelhece e se deprava e as alucinações estranhas da idéia fixa ao tornar-se loucura [...] <sup>11</sup>

O maior expoente desta acepção é J.K. Huysmans<sup>12</sup> cuja obra *Às avessas* apresenta Dês Esseintes como representação máxima do herói decadente. A este grupo pertencem ainda os representantes do jornal *Décadent*, que foram os responsáveis pela formação do ideário decadente e que assumiram a postura de aceitação do termo e defesa dos escritores que os antecederam. Eram jovens aficionados pela obra de Baudelaire e de Wilde, e que viam neles os traços de uma arte mais ligada às cidades, à artificialidade e ao mal-estar de fim de século.

---

<sup>11</sup> GAUTIER, Théophile. Apud. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo* francês. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 42.

<sup>12</sup> Joris-Karl Huysmans é o pseudônimo de Charles-Marie-Georges Huysmans, escritor francês autor de *Às avessas*, que conta a saga de Dês Esseintes, um homem cheio de excentricidades e de gosto duvidoso. Um homem capaz de encomendar uma capa cravejada por uma infinidade de pedras preciosas para ornamentar o casco de uma tartaruga e, então poder perceber quais as cores que emanariam do contato da luz com seu casco cravejado de pedras. Ou ainda, um homem que resolve viajar para Londres, mas que pelo medo de se decepcionar com uma sua viagem desiste de seus planos no meio do caminho, pois constatou, ao entrar num estabelecimento com estilo inglês, que mais prazerosa era a sensação que tinha da cidade em sua memória, do que a possibilidade de ver algo em Londres que não mais correspondia com as imagens que tinha guardadas em sua cabeça a respeito da cidade. Suas particularidades eram completamente fora das convenções, bem como sua rotina com os empregados de sua casa e o relacionamento que mantinha com o mundo real.

### 3. As influências

Todos os manifestos escritos pelos decadentes citam a gratidão deles por alguns escritores e pensadores. A gratidão manifestada era oriunda de contribuições de origens muito diferentes. Algumas vezes surgiam como uma retribuição por alguma citação pública a respeito do grupo, uma entrevista, matéria de jornal, manifestação em alguma reunião de intelectuais, ou vinha da grata contribuição intelectual causada pela obra de um determinado escritor/intelectual que resultara na formação e construção das idéias decadentes.

Na primeira seara constam dois grandes nomes que foram reverenciados pelo grupo: Jules Barbey d'Aureville e Paul Verlaine. Estes nomes estão intimamente ligados ao projeto de formação do decadentismo, muito embora eles não sejam considerados escritores decadentes.

Jules Barbey d'Aureville, escritor francês, cujo principal livro retrata as mazelas de um abade que tem o rosto deformado após uma tentativa frustrada de suicídio e seguindo a vida num completo e doentio ciclo. O estilo é bem ao gosto do Romantismo doentio e serviu como base para os decadentistas compararem o talento do autor com o de Víctor Hugo que, para eles, não passaria de um anão da literatura perto do gigantismo atribuído a Aureville, como deixa claro Anatole Baju no manifesto "A escola decadente" de 1887.

Paul Verlaine era considerado pelo grupo como "[...] o poeta do coração"<sup>13</sup>. Seus versos eram a representação de tudo que era íntimo, profundo e revelava as emoções em seu estado de limite, fosse para o bem ou para o mal. Era ele também, segundo o grupo, um injustiçado em seu tempo, pois o reconhecimento de seu talento e trabalho era pouco perto do merecido.

Verlaine foi citado e aclamado pelos decadentes em muitos de seus manifestos e chegou por vezes a se corresponder com eles. Em 15 de janeiro de 1888, escreveu uma "Carta ao *Décadent*" em que tece elogios ao nome

---

<sup>13</sup> BAJU, A. Apud. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo* francês. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 103.

“decadismo” e a Anatole Baju, de quem Verlaine, posteriormente, dedicou-se a escrever a biografia.

Anatole Baju, no *Décadent* de 15-30 de janeiro do mesmo ano, respondeu a carta entusiasmadamente, aclamando em seu texto que “o mestre falou”<sup>14</sup> e pontuou com orgulho o fato de Verlaine ter dedicado parte de seu tempo para refletir sobre o jornal *Décadent* e suas propostas. Baju escreve o que Verlaine pensou.

[...] O Decadismo – diz ele –, que é propriamente uma literatura 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 [...]<sup>15</sup>

Mesmo não sendo um poeta decadente Verlaine sofreu críticas de seu trabalho pelo relativo envolvimento com o grupo. O crítico da revista *Revue Bleue*, Jules Lemaitre, citou em artigo que além de não compreender a proposta decadente, entendia menos ainda a participação do poeta de *Poèmes Saturniens*. Para Baju, esse fato não passava da mais pura má-vontade, haja vista o crítico não tê-los lido e como agravante não perceber que as características da decadência se davam de forma sutil na obra do mestre. A maior contribuição de Verlaine ao grupo foi a de estimular e dar um lema ao que até então não passava de um estado de espírito.

Mesmo sendo estes os dois nomes citados pelos colaboradores do jornal como os iniciadores da estética decadente, era sabido, já na época, que cabia a outros três escritores o mérito pela estética decadente: Charles Baudelaire, Oscar Wilde e J. K. Huysmans.

Seja como escritor ou como pessoa, Baudelaire era visto pelos decadentes como o homem que deu início a um novo pensamento, um homem que abriu as portas da arte para a Modernidade. Os decadentistas não tinham precisão de qual

---

<sup>14</sup> IDEM. p. 116.

<sup>15</sup> IDEM. p. 117.

o nível de influência de Baudelaire para a modernidade, pois o distanciamento temporal não os permitia perceber isto com tanta clareza. Ainda assim, os textos deixados tornam claro que, mesmo para a época, uma grande valorização do escritor já estava presente e que tudo que se relacionava a ele dava indícios de um reconhecimento de sua influência nos jovens escritores que entraram em contato com sua obra.

Além de introduzir e fazer uso da palavra modernidade, Charles Baudelaire teorizou muito a respeito do assunto. Na publicação de *As flores do mal*, de 1857, alguns dos traços mais importantes da modernidade são abordados. Hugo Friedrich compilou algumas das idéias do poeta a respeito do assunto e o significado da palavra.

[...] Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com a sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedras, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e o progresso [...]<sup>16</sup>

Théophile Gautier, em 1868, um ano após a morte de Baudelaire, escreveu o prefácio para a publicação de *as flores do mal* e neste prefácio exalta a figura do escritor, que como se sabe, em vida dedicou-lhe a obra prefaciada. Em sua exaltação aparecem as características mais marcantes das *Flores*, características estas que vinte anos depois foram escritas como as típicas do Decadentismo. Baudelaire é o primeiro dos decadentes, muito embora não tenha participado de nenhuma manifestação consciente que pudesse conferir este título a ele. Esta constatação é feita pelo culto de todos os escritores à figura dele e, principalmente, pela análise da própria obra.

O “Prefácio” clareia o que em outros momentos já fora mostrado: uma noção de que as gerações atuais nada devem às anteriores; a perda da noção de dívida ou mais que isto, a não existência da noção de que aquilo que é considerado clássico seja necessariamente bom, mas sim, de que muito do que comumente chamamos por tal o é, por ter surgido antes, num tempo que se

consagrou no ocidente pelo culto ao belo, bom e verdadeiro, mas não obrigatoriamente insuperável. Baudelaire cria nisto com convicção, os decadentes também.

A linguagem baudelariana é sofisticada, demonstra cuidado com o seu fazer literário, está longe do coloquial, do mundano, do comum. Os sentimentos expostos na obra são de uma ruptura admirável com tudo o que até então vinha sendo produzido, e não à toa foi tido como de um profundo mau gosto.

Contradizendo a liberdade formal do Romantismo, que propunha uma ruptura com as formas fixas e pretendia a utilização de um vocabulário mais popular, Baudelaire acreditava na importância da forma da poesia como salvação para o homem, pois era através dela que seria possível associar a terrível temática do cotidiano ao sublime da arte. Escrever poesia era uma forma de redenção perante um mundo feio e cruel como o que cercava o autor e sua geração.

[...] Comprova, além disso, a importância que as forças formais têm em sua poesia. Estas significam muito mais que ornamento ou cuidado devido. São meios da salvação, buscados ao máximo num estado espiritual extremamente inquieto. Os poetas sempre souberam que a aflição se dissolve no canto. É o conhecimento da catarse, do sofrimento mediante sua transformação em linguagem formal mais elevada [...]<sup>17</sup>

Uma vez que o belo aparecia na forma, na temática o bizarro e o feio tinham espaço garantido. Certo de que a única forma de provocação estava na constatação de que o belo, sob o ponto de vista aristotélico, deveria ser banido, nada melhor que a exposição do homem como um ser bizarro.

A lógica perde espaço para o absurdo e, lado a lado, passam a conviver expressões contrastantes. O satanismo, o mal e a dor fazem parte da lírica sem que esta ficasse comprometida.

Outra característica marcante na obra de Baudelaire é o culto ao artificial, pois sua poesia está toda permeada pela linguagem elaborada, pelo estímulo aos sentidos a fim de, por meio deles, levar o leitor que está sufocado pelas mudanças

---

<sup>16</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. p. 43.

da cidade a uma sensação desconhecida, para um mundo repleto de melancolia. Mundo melancólico, mas verdadeiro, real, não uma falácia feita para ludibriar e soterrar a alma humana em cidades completamente desumanizadas e prontas para abocanhar o sujeito comum. A idéia de lar como aconchego e segurança são soterrados pela nova cidade. A visão do homem comum é de que ele é e faz parte desta nova realidade sem nenhuma condição para ser diferente e, a única forma de manifestação e liberdade só é possível através da arte.

A arte nunca mais foi a mesma após *As flores do mal*, até pela própria escolha do nome. Escolher a palavra “flores” associada à idéia de “mal” foi uma ousadia, pois atribuiu ao belo – consagrado na imagem das flores - uma face nova e pouco apreciada. As flores são efêmeras e servem, sob esta visão, muito mais para iludir com a beleza que para contentar; carregam em si toda a melancolia do tempo, os odores desagradáveis, a convicção plena de que mesmo tudo que nasce para o belo pode e vai acabar em aberração, como a própria Paris em reforma do poeta. A mesma Paris que outrora deslumbrava pelos canteiros de flores, não passava de um gigante canteiro de obras em nome do progresso e da modernidade. Para a maioria das pessoas esta nova cena era comum e bem vista pelos benefícios que traria num futuro próximo, mas para Baudelaire não passava de uma rendição para a frieza e a insensibilidade modernas.

Enfim, Baudelaire institui como certa e verdadeira a noção de que a arte não deveria ser acidental, mas sim intencional. Ele acreditava que tudo que fosse verdadeiramente artístico deveria desde o início de sua concepção ter a intenção de sê-lo. O poeta abominava a possibilidade da arte ser apenas um desabafo do artista, um relato ou uma observação da natureza, até porque a natureza deveria estar ausente de toda e qualquer manifestação artística, haja vista ela não ser artificial, mas sim natural. A negação da natureza se dá porque esta não sofreu nenhum tipo de interferência do homem e, desta forma o poeta num processo de negação do Romantismo, enfatiza a despersonificação do fazer literário, a mesma

---

<sup>17</sup> IDEM. p. 40.



despersonalização marcada por Fernando Pessoa em “Autopsicografia”. Hugo Friedrich comenta sobre esse assunto:

[...] Poe foi quem separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica e o coração. [...] A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético [...] Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal [...]<sup>18</sup>

Ainda que se considere que a poesia nasce das vivências e interioridades de seu criador, Baudelaire atribuiu que todos os traços de personalidade que pudessem estar em sua obra fossem fruto das opressões da modernidade. Desta forma, foram temas recorrentes de sua obra segundo Friedrich “a angústia e impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade”<sup>19</sup>

Théophile Gautier registra no “Prefácio” de *As flores do mal* algumas das características presentes na obra de Baudelaire, esclarecendo que tudo da obra estava voltado para o estímulo das sensações e mesmo que o leitor não concordasse com as noções exageradas expostas pelo autor, ele não poderia passar por elas com indiferença. Afirmou, ainda, que a negação do que estava escrito nada mais era que sua afirmação, pois só seria capaz de negar o mal quem acreditasse no bem e, Baudelaire, ao vincular sua arte às noções de mal só o faz pela certeza de que uma coisa só se realiza na medida em que não nega a outra.

Outro decadente é Oscar Wilde que, embora irlandês, passou grande parte de sua vida entre a Inglaterra e a França e por suas passagens nestes dois países conseguiu formular e disseminar a teoria do “Movimento Estético”, que cria ser o belo a única solução contra a degradação social. Assim como Platão, percebia no belo a possibilidade de encontrar prazer, não um prazer mundano, mas sim um prazer oriundo do estímulo dos sentidos mais nobres, que eram a audição e a visão.

---

<sup>18</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. p. 37.

<sup>19</sup> IDEM. p. 38.

O próprio Wilde era um retrato de suas crenças. Era uma figura de grande destaque social e, antes do escândalo que culminou em sua prisão, contava com bastante prestígio nos círculos sociais. Suas peças de teatro faziam sucesso e era comum encontrá-lo freqüentando as atividades culturais e sociais burguesas de Paris. Nestas aparições era possível constatar a diferente indumentária que ele tanto apreciava. Vestia-se de maneira muito peculiar e, por ser um homem alto e belo transformava-se numa figura de destaque.

A vida de Oscar Wilde era o retrato do decadentismo, um gosto excêntrico, a valorização extrema do fazer artístico, um comportamento social de um dândi nos modos e nas roupas. Não demorou muito para que sua imagem de sofisticação ruísse, pois mesmo casado eram comuns os comentários a respeito de sua sexualidade - muito se dizia de possíveis relacionamentos homossexuais. Quanto mais famoso ficava, maiores eram os boatos a respeito da sua vida ambígua, boatos que o levaram até um julgamento e condenação por “ultraje aos costumes”. Era um homem do fim do século e carregava em si as inquietações tão peculiares da época, estava sempre num processo de dessintonia com tudo que o cercava. Era um artista perfeito, na acepção popular de arte, pois sua excentricidade aparecia nos modos afetados, na inconstância de humor, nas relações homossexuais, no culto ao belo.

*O retrato de Dorian Gray*, sua obra mais importante, publicada em 1890, apresenta um universo decadente. Suas personagens, além de artistas, são altamente afetadas nos modos, apresentam gostos sofisticados e a arte é o ponto de congruência de toda obra. É por meio dela que as personagens se conhecem, se relacionam e é nela que a degradação social e as mazelas do caráter ficam expressas. A tela que dá origem ao nome do texto é a metonímia do desmantelamento dos valores do final do século. Oscar Wilde consegue expressar seu desalento com as relações humanas e sociais numa história que conduz o leitor por um universo artificial e altamente sensorial.

O último grande nome evocado pelos jovens decadentes foi o de J. K. Huysmans, escritor de *Às avessas*, publicado em 1984. Dês Esseintes, personagem principal da obra, é a melhor representação do ideário decadente. Sua

aversão a todo tipo de situação corriqueira, banal, vulgar, quotidiana, é total. Seus hábitos são completamente anticonvencionais. Ele não tem amigos, ou qualquer relação social, não apresenta ofício comum, porque é um artista. Sua casa é uma instalação, tudo ali transpira arte: as cores, os perfumes, a luminosidade... Tudo está ali com o propósito claro de estimular os sentidos. A intenção de Dês Esseintes é de transformar sua casa, um castelo de marfim, num ambiente diferenciado pela capacidade de associar a arte com a vida, uma vez que a vida deveria se parecer com ela e não o contrário.

A missão de conseguir transformar a própria vida em obra de arte é possibilitada pela imensa biblioteca de Dês Esseintes que através da leitura consegue conhecer e viajar pelos mais diferentes lugares. A personagem, que não suporta nenhum tipo de frustração, se prende em seu castelo e a partir dele é capaz de imaginar sua vida exatamente como deseja, sem precisar da interferência de ninguém e menos ainda ter de tomar contato com a tão degradingolada sociedade da época. Em seu mundo não há mazelas, apenas a arte que o mantém e satisfaz. É um homem caprichoso e metódico e bem representa o universo neurótico e de psicologia complexa tipicamente decadente, além de ser um exemplo clássico de personagem que tem como sua única verdade aquilo que apreende através de seus órgãos dos sentidos.

As influências dos escritores citados anteriormente não apenas comprovam a importância deles para a formação do ideário decadente, mas também anunciam um padrão de comportamento que será seguido pelo poeta Mário de Sá-Carneiro anos depois, tanto em sua produção literária quanto em suas atitudes perante a vida.

#### **4. O jornal *Décadent***

A partir da segunda metade do século XIX as narrativas realistas francesas adquirem um caráter mais biológico e científico e Émile Zola escreve não apenas um texto engajado e desejoso de mostrar a realidade social, como o faziam os realistas, mas também com o objetivo de criar uma exposição mais crua das

mazelas humanas. Seu objeto de estudo era o homem e seu universo interior abarrotado de contravenções morais e repleto de possibilidades, o mote era escrever sobre um homem determinado pelo meio, pelo momento e por sua raça. Toda esta visão de mundo, que recaiu sobre a Europa da segunda metade do século XVIII, perdurou com seu cientificismo até o final do mesmo século e instaurou uma rispidez, uma aspereza pelas quais o homem e suas relações com o mundo eram vistos.

O Decadentismo e, posteriormente o Simbolismo, são exatamente o oposto da estética naturalista, pois reagem contra o cientificismo e crêem no inconsciente como meio para se conhecer o homem. As características subjetivas que outrora foram desprezadas passam a ser a base do pensamento literário.

Foi no ensejo de repelir o cientificismo do Naturalismo que os irmãos Baju, ao lado de Maurice du Plessys, Ernest Raynaud e alguns outros amigos se reuniram e decididos a combater esta vertente literária, criaram o jornal *Décadent*.

Anatole Baju é certamente o expoente máximo da divulgação decadentista, nasceu em Haute-Vienne e foi para Paris atrás de fama e da efervescência cultural que a cidade proporcionava. Era um homem simples, rude nos modos, criado no campo e sua ida para a cidade, num primeiro momento, não serviu para outra coisa que não fosse acentuar sua pobreza.

Para manter-se, trabalhava como professor primário e mesmo sem nenhuma condição econômica mantinha o sonho de publicar um jornal para a divulgação de uma nova literatura e de jovens escritores. Amigos, como Ernest Raynaud, contaram anos depois a luta pela idéia e o quão sacrificante foi para que ela viesse a se tornar realidade algum dia.

[...] Não precisava confiar-me que era pobre. Seu traje por demais simples e seu rosto devastado o asseguravam plenamente. [...] Podemos imaginar que, com tão poucos recursos, Baju tinha que sacrificar sua alimentação para prover aos gastos de seu jornal [...]<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> RAYNAUD, E. Apud. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 182.

O primeiro passo para a criação do *Décadent* foi a difícil escolha do nome, que por sua imprecisão até os dias de hoje causa confusão. As discussões foram tantas e a quantidade de sugestões tamanha que, em determinado momento para se tentar um acordo, cogitou-se a possibilidade de a publicação ter seu nome alterado todas as vezes que fosse às ruas para que atendesse ao gosto de todos e acabasse com o impasse. Percebendo a inviabilidade econômica de tal atitude, pois não era uma boa estratégia lançar um novo periódico por semana, ficou combinado que o jornal chamar-se-ia *Décadent*.

Mesmo após a escolha do nome, com o passar dos anos os próprios decadentistas oscilaram no uso de “déchéance”, “décadisme” e “décadence”, o que só contribui para uma série de equívocos na leitura dos manifestos ou textos críticos sobre esta literatura do final do século XIX.

Cumprido esse primeiro passo, o pior estava por vir: a falta de dinheiro para viabilizar o projeto do jornal. Mesmo tendo uma enorme vontade de escrever nenhum dos participantes dispunha de recursos para contratar os serviços de uma tipografia e, menos ainda, prestígio para convencer alguma delas de que aquele era um projeto que merecia investimento. Aliado a isso, todos os colaboradores continuavam a trabalhar e o tempo dedicado para a elaboração do jornal resumia-se nas noites vagas, o que tornava as edições nem sempre prontas em tempo, como era o desejo de todos. A falta de recursos fez com que Anatole Baju, com a ajuda do irmão que era tipógrafo, montasse uma pequena tipografia clandestina e totalmente amadora em seu próprio apartamento. O apartamento/tipografia não passava de um salão completamente aberto que abrigava, ao mesmo tempo, as dependências pessoais, como a cozinha, a sala de jantar, mas também as profissionais, como a redação e a impressão do jornal. Quando os colaboradores lá chegavam, eram recebidos pela mãe do poeta, Sra. Baju, que não interrompia nenhum de seus afazeres domésticos, de modo que muitas das reuniões de pauta terminavam acontecendo nos cafés da região, pois só assim contavam com a tranquilidade necessária para que os trabalhos tivessem andamento.

O jornal *Décadent*, marcado pela falta de experiência tipográfica, ganhou as ruas de Paris em 1886 num grosseiro papel cinza, com uma série semanal de trinta e cinco exemplares seguida de outra quinzenal com trinta e um exemplares.

Uma vez publicado, o desafio seguinte foi a repercussão de tudo que estava escrito e, embora contassem com a contribuição de nomes de peso como Verlaine que se manifestou em público com bastante simpatia pelo grupo de Bajou, as críticas surgiram de todos os lados e o recurso usado pelo grupo foi de hostilidade contra os agressores. Eles foram acusados de serem incapazes, bajuladores e sem o menor talento. Alguns diziam que nem ao menos valia a pena gastar tempo e texto com tamanha insignificância. Mas aos poucos o grupo foi reconhecido pela sua capacidade de questionamento e inovação e até mesmo um dos mais duros críticos, Ferdinand Brunetière, comentou:

[...] Na realidade, sem terem produzido nada, quero dizer, nada de considerável, nada que valha a pena ser estudado por si mesmo, exerceram, exercem ainda, sobre toda uma porção da juventude contemporânea, *uma real influência* [...]<sup>21</sup>

O mesmo nome, que tanto demorou a ser escolhido, acabou por servir de matéria pejorativa nas mãos dos críticos, pois muitas vezes carregou para si a idéia de degradação e ofereceu ao grupo este estigma. Mas o problema do nome não fazia a menor diferença aos escritores, eles o utilizavam até como uma honraria, assim como os Impressionistas o fizeram em seu tempo. Mallarmé, que tinha contato direto com o grupo e que chegou a colaborar com o primeiro exemplar do *Décadent*, não partilhava desta opinião e sempre manifestava que detestava o substantivo. Sobre o nome decadentismo, Anatole Baju comentou a repercussão:

[...] Somos os recém-chegados ao mundo literário. Seremos talvez acusados de presunção. Os Antigos pertenciam ao seu tempo. Queremos pertencer ao nosso. Vapor e eletricidade são dois agentes indispensáveis da vida moderna. Devemos ter uma língua e uma literatura que se harmonize com os progressos da ciência. Não é nosso direito? E a isto chamam decadência? – Decadência, seja. Aceitamos a palavra. Somos

---

<sup>21</sup> BRUBETIÈRE, F. Apud. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.130.

*Decadentes* visto que esta decadência não é senão a marcha ascensional da humanidade para ideais considerados inacessíveis [...] <sup>22</sup>

Posteriormente Baju propõe o derivado “decadismo” com o objetivo de suavizar o termo “decadentismo” e sua óbvia associação a palavra “decadência”. Paul Verlaine assim comenta esta escolha.

[...] *Decadismo* é uma palavra de gênio, um achado divertido e que ficará na história literária; este barbarismo é uma bandeira miraculosa. É curto, cômodo, “jeitoso” handy, afasta precisamente a idéia alvitante de *decadência*, tem sonoridade literária sem pedantismo, enfim, fará sucesso e terá seu lugar garantido [...] <sup>23</sup>

Passado o primeiro impacto da publicação, os críticos passaram a se interessar por quem realmente eram e quais as idéias daqueles jovens que cultuavam a poesia maldita de Baudelaire e que se auto-intitulavam a voz do novo e do sublime afinal, eles tinham como simpatizantes Verlaine e Mallarmé.

Baju manifestou que as críticas iniciais foram muitas e de começo bastante hostis, mas que passado algum tempo, e certa popularidade, muitos críticos recuaram e boa parte deles se calou temendo estarem diante de algo que realmente tivesse valor. Algumas críticas foram recebidas e, embora o grupo nunca tenha assumido, as considerava verdadeiras, pois a cúpula do jornal sabia que contava com os mais variados tipos de colaboradores e que muitos deles não refletiam, e às vezes nem ao menos conheciam, o verdadeiro ideário da estética decadentista.

A esta altura, os escritores com tendências simbolistas já tinham praticamente dominado o espírito do jornal, foi quando Baju resolveu retomar as rédeas e o *Décadent* entra em sua segunda fase. O formato passou de jornal a revista. Sua capa agora era de um reluzente amarelo-limão e contava com a colaboração fixa de Verlaine, Maurice du Plessys, Laurent Tailharde, Jean Lorrain, Anatole Baju e Ernest Raynaud. Outros nomes se juntaram posteriormente de

---

<sup>22</sup> BAJU, A. Apud. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo* francês. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.27.

<sup>23</sup> IDEM. p. 115.

maneira regular, mas nem mesmo assim Baju conseguia controlar os rumos da revista e aos poucos o grupo foi se esvaindo e o final das edições da revista sempre se mostrava penoso, sem que em muitas vezes fosse possível fechar a edição. Eram nestes momentos que os colaboradores utilizavam recursos não muito ortodoxos para a conclusão. Eles recuperavam seus próprios textos de outras datas e assinavam com pseudônimos ou, ainda, com nomes de amigos. Foi desta forma que o volume de nomes de colaboradores da revista *Décadent* tornou-se numeroso, mas além de numeroso foi também polêmico e motivo da discórdia do grupo. Pela falta de colaboradores Baju atribuía textos para personalidades famosas chegando a cogitar a possibilidade de publicar inéditos de Rimbaud, mas felizmente neste caso foi impedido pelo grupo que julgou que esta atitude poderia ser a desgraça da revista. Verlaine ao saber da possibilidade de ver a memória do amigo Rimbaud numa fraude como aquela, pediu a intervenção de Ernest Raynaud, que anos depois comentou:

[...] Verlaine, irritado com tais procedimentos que julgava, com ou sem razão, injuriosos para com a memória de seu amigo, pedira-me que intervisse junto a Baju para que a partir de então, se abstinésse de fazê-lo, o que não o impediu de continuar, – na falta de sonetos, nos quais era incompetente – a adornar a Revista com notícias fantasiosas sobre o grande desaparecido [...] <sup>24</sup>

Em abril de 1889, após o abandono de muitos colaboradores e a sua conseqüente falta de estrutura, a *Décadent* chegou ao fim. Baju empregou, ainda, seus últimos esforços para criar uma nova revista: a *France littéraire*, mas esta não suportou mais que quatro exemplares, pois apesar das ótimas idéias para ela, seu projeto editorial e visual eram muito sofisticados e se manter a primeira revista fora difícil por falta de dinheiro a segunda tornara-se impossível de se sustentar.

Hoje se sabe que o valor do *Décadent* está muito ligado à sua capacidade de abertura para as variadas formas de pensamento do final do século XIX, e que para os seus criadores não fazia diferença quais eram os artifícios para sua elaboração,

---

<sup>24</sup> RAYNAUD, E. Apud. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 186.



ou quais os tipos de colaboradores que edificaram sua história. O mais importante para eles era que aquele fosse um espaço livre para todas as manifestações novas. Hoje é sabido que o *Décadent* foi co-responsável pela divulgação do Simbolismo, assim como para o florescimento das idéias de Baudelaire para outros jovens escritores e pensadores, que culminaram, mais tarde, no florescimento das idéias do Modernismo.

Coube ao jornal a publicação de dois dos mais importantes manifestos decadentes. Eles estão nesta dissertação parcialmente reproduzidos e comentados com o intuito de elucidar pontos do ideário estético do grupo.

## **5. A teoria da decadência, de Théophile Gautier**

[...] Teoria da Decadência

Se uma nuance amorosa especialíssima, se uma nova forma de interpretar o pessimismo já fazem da cabeça de Baudelaire um mecanismo psicológico de natureza rara, o que lhe confere um lugar especial na literatura de nossa época, é que compreendeu de maneira espantosa e exagerou de forma acintosa tal especialidade e tal novidade. Compreendeu que chegava tarde de uma civilização que envelhecia e, em lugar de deplorar tal chegada tardia, como fizeram La Bruyère et Muset, tal fato o alegrou, diria mesmo, o honrou. Era um homem de decadência e tornou-se um teórico da decadência. É este talvez o traço mais inquietante desta inquietante figura. Foi aquele que exerceu a mais perturbadora sedução numa alma contemporânea.

Pela palavra decadência, designa-se facilmente o estado de uma sociedade que produz um número por demais de indivíduos próprios para os trabalhos da vida comum. Uma sociedade deve estar assimilada a um organismo, com efeito, ela se converte numa federação de organismos menores, os quais se convertem também numa federação de células. O indivíduo é a célula social. Para que o organismo todo funcione com energia, é necessário que os organismos menores funcionem com energia, mas com uma energia subordinada; e, para que esses organismos menores funcionem também com energia, é necessário que as células que o compõe funcionem com energia, mas com energia subordinada. Se a energia das células se torna independente, os organismos que compõem o organismo total cessam da mesma maneira de subordinar sua energia à energia total e a anarquia que se estabelece constitui a decadência do conjunto. O organismo social não escapa dessa lei. Entra em decadência logo que a vida individual se desenvolve demais sob a influência do bem estar adquirido ou da hereditariedade. Uma mesma lei governa o desenvolvimento e a decadência deste outro organismo que é a linguagem. Um estilo de decadência é aquele em que a unidade do livro se decompõe para ceder lugar à independência da página, em que a página se decompõe para ceder o lugar à independência da frase e a

frase para ceder o lugar à independência da palavra. Os exemplos abundam na literatura os quais corroboram esta hipótese e justificam esta analogia.

[...]

Para julgar uma decadência, o crítico pode colocar-se sob dois pontos de vista diferentes até ao ponto de tornarem contraditórios. Diante de uma sociedade que se decompõe, o império romano, por exemplo, pode, colocando-se no primeiro desses pontos de vista, considerar sua insuficiência. Uma sociedade somente subsiste com a condição de manter-se capaz de lutar vigorosamente pela existência na concorrência das raças. É preciso que produza muitas crianças robustas e que prepare muitos bravos soldados. Quem analisasse essas duas fórmulas encontraria nelas todas as virtudes, privadas, cívicas. A sociedade romana produzia poucas crianças. Chegava a não mais preparar soldados nacionais. Os cidadãos preocupavam-se pouco com os aborrecimentos da paternidade. Odiavam a dureza da vida das armas. Unindo os efeitos às causas, o crítico que examina esta sociedade desse ponto de vista geral conclui que a sábia harmonia do prazer, o ceticismo delicado e enfraquecido das sensações, a inconstância do diletantismo, foram as chagas sociais do império romano e serão em qualquer outra circunstância, chagas sociais destinadas a arruinar o corpo inteiro. Assim raciocinam os políticos e os moralistas que se preocupam com a quantidade de força que pode fornecer o mecanismo social. O ponto de vista do psicólogo puro será diferente. Este considerará tal mecanismo em seus detalhes e não mais na sua ação de conjunto. Poderá pensar que é precisamente essa independência individual que apresenta à sua curiosidade exemplares mais interessantes e “casos” de uma singularidade mais impressionante.

[...]

o estudo da história e a experiência da vida nos ensinam que há uma ação recíproca da sociedade sobre o indivíduo e que, isolando nossa energia, nós nos privamos do benefício dessa ação. Subordinar-se é não somente servir à sociedade é servir a nós mesmos esta é a grande verdade descoberta e praticada por Goethe. É raro que um artista muito jovem tenha esse pressentimento. Em geral, ele hesita entre a revolta de sua individualidade e a acomodação ao meio, mas nesta hesitação pode-se adivinhar a sabedoria das renúncias futuras. Alguns, contudo, têm a coragem de se colocarem resolutamente no segundo dos dois pontos de vista que expusemos, com o risco, aliás, de se arrependerem mais tarde. Baudelaire teve a coragem, ainda jovem, adotar esta atitude e a temeridade de conservá-la até o fim. Proclamou-se decadente e procurou, sabemos com qual *parti pris* de jactância, tudo o que na vida e na arte, parece mórbido e artificial às naturezas mais simples. Suas sensações são aquelas trazidas pelos perfumes, porque excitam mais do que as outras este não sei quê de sensualmente obscuro e triste que trazemos em nós. Sua estação preferida é o final do outono, quando um encanto de melancolia enfeitiça o céu que se turva e o coração que se crispa. Suas horas de delícias são as horas da tardinha, quando o céu se colore, como nos fundos dos quadros lombardos, com as nuanças de um rosa morto e de um verde agonizante. A beleza da mulher só lhe agrada quando é precoce e quase macabra em sua magreza, com uma elegância de esqueleto sob a pele adolescente ou então tardia e no declínio de uma maturidade devastada:

*...Et ton coeur, meurtri comme une pêche,  
Est mur, comme ton corps, pour le savant amour.*

As músicas acariciantes e lânguidas, as mobílias estranhas as pinturas singulares são o acompanhamento obrigatório de seus pensamentos melancólicos ou alegres, “mórbidos ou petulantes”, como ele mesmo o diz. Seus autores de cabeceira são aqueles cujo nome já citei acima, escritores excepcionais que, como Edgard Poe, forçaram sua máquina nervosa até à alucinação, espécies de relatórios da vida dúbia cuja língua já apresenta os versos marborizados da decomposição. Onde quer que brilhem os reflexos do que ele mesmo chama de uma forma estranha, mas necessária aqui, “fosforescência da podridão”, sente-se atraído por um magnetismo invencível. Ao mesmo tempo, seu profundo desdém pelo vulgo explode em paradoxos exagerados, em mistificações laboriosas. Os que o conheceram atribuem-lhe, no que diz respeito a este último ponto, histórias extraordinárias. Mesmo deixando de lado a lenda, é bem verdade que esse homem superior conservou sempre alguma coisa de inquietante e de enigmático, mesmo para os mais íntimos. Sua ironia dolorosa envolvia num mesmo desprezo a tolice e a ingenuidade, a ninharia das inocências e a estupidez dos pecados. Um pouco desta ironia ainda colore as mais belas peças da coletânea *Lês Fleurs du Mal* e em muitos leitores, mesmo nos mais subtis, o medo de serem enganados por um fanfarrão satânico impede uma plena admiração.

Assim como é, e apesar das sutilezas que tornam o acesso à sua obra mais do que difícil à maioria dos leitores, Baudelaire permanece um dos educadores da geração que avança. Não basta, como fizeram certos críticos, e alguns de primeira ordem, como Edmond Schéerer, deplorar sua influência. É preciso constatar-la e explicá-la. Ela não é reconhecida com tanta facilidade quanto a de Balzac ou de Musset porque exerce sob um pequeno grupo. Mas esse grupo é o de algumas inteligências extremamente ilustres: poetas de amanhã, romancistas que sonham com a glória, futuros ensaístas. Indiretamente e através deles, algumas das singularidades psicológicas que procuramos fixar aqui penetram até um público mais vasto e não é de semelhantes penetrações que é composta a atmosfera moral de uma época? [...] <sup>25</sup>

O ensaio “Teoria da Decadência”<sup>26</sup> foi publicado por Paul Bourget em *Ensaio de Psicologia Contemporânea* de 1883 e, embora tenha esta data de publicação, parte dele foi escrito em 1881 como, por exemplo, as considerações feitas a respeito de Baudelaire, o que faz deste texto uma boa mostra de como o ideário decadente já estava estruturado muito antes da escola tornar-se reconhecida. Em seu segundo parágrafo podemos perceber que Gautier coloca

<sup>25</sup> GAUTIER, Théophile. Apud: MORETTO, Fulvia M. L.. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 54-58.

<sup>26</sup> É um texto longo, não está totalmente reproduzido neste trabalho, mas apenas as partes que são significativas para um melhor entendimento do decadentismo, como, por exemplo, a definição e analogia expressas no seu segundo parágrafo.

um paralelo entre o indivíduo e a sociedade, a linguagem e a palavra. Pontuando que ambas têm suas células de composição e que, a célula que compõe a sociedade é o indivíduo, e a da linguagem é a palavra.

Para Gautier, a sociedade, assim como a linguagem, precisa que suas células menores – indivíduo e palavra, respectivamente - permaneçam sempre adormecidas, em estado de subordinação. A justificativa para a valorização do indivíduo e da palavra subordinados está na crença de que quando estas células resolvem se tornar autônomas, elas acabam levando à decadência toda a estrutura, pois o indivíduo/palavra não pode ter seus interesses pessoais sobrepujado aos interesses da coletividade.

Toda vez que um interesse particular aparece antes do interesse público todos perdem. Segundo o autor da “Teoria da decadência”, a subversão da palavra nada mais é que a associação de termos que não se complementam ou combinam postos lado-a-lado. É a liberdade máxima de associações, bem ao gosto dos surrealistas. Os escritores decadentes se consideravam especiais, escolhidos por poderem fazer com a linguagem o que nenhuma outra geração de escritores foi capaz. O objetivo era criar algo anticonvencional e novo. Capaz de chocar e de mostrar ao mundo que eles eram os escolhidos para oferecer aos homens comuns um novo padrão de arte, mais original e superior a tudo que já fora criado.

Os decadentes acreditavam que era infeliz a sociedade que não conseguisse produzir indivíduos com pensamento autônomo, sem vínculos e interesses econômicos e políticos e, principalmente, consideravam que estes indivíduos despojados de apegos sociais eram eles próprios. Embora se considerassem como tal, suas vidas desmentiam o despojamento com as convenções que tanto pregavam publicamente. O gosto dos artistas decadentistas pela sofisticação era conhecido da sociedade, publicamente eram homens esmerados nos trajes - de cortes e cores exóticos - cabelos arrumados, perfumes e uma vida social sofisticada e cara. Este conglomerado de características embora contraditórias com a prezada liberdade, era justamente o que fazia deles um grupo

de artistas prontos para tentar uma transformação, pois tinham em si a capacidade de ver e viver a vida de maneira diferente dos demais.

Os jovens escritores pediam as rupturas, o pensamento livre, lidavam com as sensações, que a maioria dos homens comuns não eram capazes de lidar, saíam da esfera da bondade, do pensamento coletivo para caminhar pelos sentimentos mais escondidos e bizarros do homem, sentimentos estes que, muitas vezes faziam com que a vontade individual fosse mais importante que a coletiva pela vontade de concretizarem os mais íntimos desejos. Esse era o espírito da decadência.

## 6. Aos leitores, de Anatole Baju

[...] AOS LEITORES

Dissimular o estado de decadência em que chegamos seria o cúmulo da insensatez.

Religião, costumes, justiça, tudo decai, ou antes tudo sofre uma transformação inelutável.

A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquesciente.

O homem moderno é um insensível.

Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, shopenhaurismo em excesso, tais são os pródromos da evolução social.

É na língua, sobretudo que se manifestam os primeiros sintomas.

A desejos novos correspondem idéias novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e sensações fisiológicas.

Não nos ocuparemos desse movimento a não ser do ponto de vista da literatura.

A decadência política nos deixa frios.

Ela continua, aliás, conduzida por esta seita sintomática de politiqueiros cuja aparição era inevitável nessas horas enfraquecidas.

Nós nos absteremos de política como de uma coisa idealmente infecta e abjetamente desprezível.

A arte não tem partido; é o único ponto de reunião de todas as opiniões.

É ela que vamos seguir em suas flutuações.

Nós dedicamos esta folha às inovações fatigantes, aos audazes estupefacientes; às incoerências a 36 graus no limite mais distanciado de sua compatibilidade com estas convenções arcaicas etiquetadas com nome de moral pública.

Nós seremos as vedetes de uma literatura ideal, os precursores do transformismo latente que desgasta as camadas superpostas do classicismo, do romantismo, e do naturalismo; em uma palavra, nós seremos os enviados de Alá clamando eternamente o dogma elixirizado, o verbo demasiado sutil do decadentismo triunfante.

*A REDAÇÃO [...]*<sup>27</sup>

Este manifesto é importante para a compreensão do Decadentismo porque, entre outras razões, apresenta a iniciativa do grupo em se dirigir diretamente ao seu leitor, sem filtros ou interpretações, é um diálogo direto e denota a vontade de se fazer entender por aqueles que eles julgavam que realmente mereciam, sem o olhar da crítica especializada. Mostra a rusga do grupo com a crítica e sua vontade de tirá-la do caminho.

Os decadentistas manifestaram explicitamente suas crenças e a visão de mudança da sociedade contemporânea. Chamaram a atenção para que não mais se dissimulassem sobre o estado de decadência social que se encontravam, pontuaram que a velocidade e a automação levaram o homem a um estado de insensibilidade.

Segundo eles, a língua é a primeira a perceber as nevroses, os hipnotismos, as sensações de gosto, de luxo e de prazer e, estas sensações eram perceptíveis nos textos decadentes, que costumavam prezar pela volúpia dos sentidos. Eram odores, luzes, espasmos que não mais cabiam num vocabulário tradicional, os decadentistas optaram por associações de palavras inusitadas.

Este manifesto mostra também o tom decadentista e a intenção de ruptura com que o grupo estava imbuído, é um manifesto irritado, panfletário e esnobe, na medida em que trata o grupo como as vedetes de uma literatura ideal, que superará o Classicismo, o Romantismo e o Naturalismo. Esclarece que os decadentes consideravam-se os enviados, o que os colocava numa posição de escolhidos para a produção de uma literatura por eles adjetivada como triunfante.

O retorno do mal-do-século, as neuroses, o pessimismo, o interesse pelo universo interior, a busca do fim do tédio pelas sensações, o gosto pela artificialidade e pelas pedrarias e metais, o culto às grandes cidades e à figura de Salomé, a sexualidade doentia, o desânimo e a apatia e o fim do “Eros” vão lentamente aparecendo nos trabalhos de Baju e seus companheiros e marca

---

<sup>27</sup> Anatole BAJU. Apud. TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. pp. 57-58.

decisivamente a obra do português Mário de Sá-Carneiro no início do novo século em Portugal.

## CAPÍTULO II – MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E A ESTÉTICA FINISSECLAR

*“Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se.”*

Mário de Sá-carneiro em carta a Fernando Pessoa<sup>28</sup>

### 1. Os primeiros tempos

Mário de Sá-Carneiro, nascido em Lisboa em 1890, foi criado como um típico menino abastado da sociedade portuguesa, ficou órfão de mãe ainda pequeno e, desta forma, tornou-se o centro dos cuidados e préstimos de toda a sua família. Criado em Lisboa teve a possibilidade de estudar em boas instituições e, desde muito cedo, acesso a uma vida cultural agitada. Ainda menino era fácil vê-lo rabiscando quadrinhas. Com treze anos já escrevia poemas que tinham por motivação temas quotidianos e locais comuns ao pequeno poeta. Foi em 1905, que ele tornou-se o diretor e idealizador de um semanário acadêmico intitulado *O Chinó*, mas devido ao seu conteúdo de crítica aos professores e à escola, seu pai cancelou a publicação e ainda mandou retirar os exemplares que estavam disponíveis.

Em 1904, Sá-Carneiro fez sua primeira viagem pela Europa e é por esta data que conhece e se apaixona por Paris. Deste momento em diante, seu pai viu-se obrigado a levá-lo em férias todos os anos para a cidade luz. O interesse pela literatura francesa estava posto. Ele lia tudo que se produzia no idioma mesmo estando em Portugal, e era cada vez mais comum que fossem solicitados seus trabalhos de tradução. Rogério Peres escreve sobre este tempo:

[...] Nesse tempo era Mário de Sá-Carneiro um menino que vestia muito bem, como aliás sempre vestiu, e a quem o pai satisfazia todos os caprichos, levando-o a Paris todos os anos e permitindo-lhe estar 'à la

---

<sup>28</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 748.



page' com a literatura francesa, cujo 'vient de paraître' adquiria na Livraria Ferreira, da Rua do Ouro, e na 'Mónaco', do velho Cruz, no Rossio, quando não os recebia directamente, como recebia revistas e jornais de que era assinante [...]<sup>29</sup>

Terminado o Liceu Camões, no final de 1911, um novo e detestado desafio fora posto na vida do jovem: contra sua vontade o pai lhe ordenara que fosse cursar Direito, o que em nada agradava um menino que tinha sido organizador de saraus, colaborador em revistas, ator e escritor de peças de teatro em seu tempo de Liceu, mas o pai parecia completamente inflexível com o destino escolhido para o jovem. Em outubro do mesmo ano muda-se para Coimbra com o objetivo de se matricular no malfadado curso de Direito. Sá-Carneiro apresenta uma grande dificuldade em adaptar-se ao curso e aos colegas, que zombavam demasiadamente dele por ser obeso e gostar de arte. É de Coimbra que ele escreve ao pai manifestando a impossibilidade de concluir o curso.

[...] os assuntos de direito são a coisa mais horrorosamente árida que conheço, tudo se resume a definições, é um estudo unicamente de memória, de perguntas e respostas em que nunca me conseguirei identificar. Eu sinto, tenho a certeza absoluta que, demais nestas condições 'fora de casa' não conseguirei fazer o curso. [...] Eu num quarto de hotel nunca conseguirei estudar – mesmo em Lisboa não conseguiria estudar estas matérias que são tudo quanto eu posso odiar. [...] *eu não quero, porque não posso, continuar em Coimbra nem a estudar direito. Seria inútil, além de ruinoso.* [...] Devo lhe dizer que foi por um pouco de vaidade que não me matriculei na faculdade de letras (Curso Superior de Letras) por achar pouco ser só professor do Liceu e não Doutor... [...]<sup>30</sup>

O repúdio do jovem pela cidade e pelo curso só foi parcialmente superado quando pai e filho se juntaram para formularem um acordo. O estudante concordava com a carreira de Direito contanto que fosse estudá-la em Paris. Não tendo outra solução coube ao pai aceitar e, então a partir de 1912, o poeta muda-

<sup>29</sup> PEREZ, Rogério. Apud. WOLL, Dieter. Realidade e Idealidade na Lírica de Mário de Sá-Carneiro. Lisboa: Delfos, 1968. p. 21.

<sup>30</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 1041.

se para o tão sonhado novo endereço com a promessa de concluir o curso na Sorbonne.

## **2. O suicídio como matéria dramática**

Em parceria com Thomaz Cabreira Júnior, Sá-Carneiro escreve a peça *Amizade*, que fora encenada em março de 1912. A presença do amigo se mostra importante na trajetória literária de Sá-Carneiro porque mesmo Cabreira sendo um homem alegre e otimista ele, em 1911, recorreu ao suicídio. A morte deste abalou Sá-Carneiro significativamente e deu a ele uma nova visão a respeito do suicídio. Houve, a partir de então, certa glamorização, uma vez que matar-se não era mais uma atitude tomada exclusivamente pelos depressivos e fracos de espírito como costumava pensar o senso-comum, mas também, por aqueles que, como Cabreira Júnior, tinham uma boa vida, com amigos e prazeres e eram tidos como pessoas alegres.

A morte do amigo e parceiro foi vista por Mário de Sá-Carneiro como um recurso e não como uma fuga. Em decorrência deste fato ele escreve ainda no mesmo ano de 1911 o poema “A um suicida”, dedicado ao amigo morto, e passou definitivamente a ter o suicídio como um tema constante em sua obra.

Muito embora não se tenha certeza sobre as leituras carnerianas, provavelmente, o escritor entrou em contato com a obra de Arthur Schopenhauer. O filósofo, que fora cultuado pelos românticos, dentre outras características, tinha uma percepção do suicídio muito semelhante àquela apresentada e representada em obra por Mário de Sá-Carneiro.

Para Schopenhauer o homem era feito de uma vontade que aparecia a todo o momento mascarada pela consciência e pela razão, cabendo ao condicionamento social moldá-lo para o convívio público. A vontade, segundo ele, era a própria manifestação do desejo. Uma vez aceito isto, fica óbvio que todo desejo é inevitavelmente a certeza de que estamos incompletos, é a manifestação explícita de que algo nos falta.

A sensação de não plenitude faz o homem sair em busca dela, uma busca cansativa e demorada. Os resultados da busca, segundo Schopenhauer, podem ser dois: a satisfação e a conseqüente procura de outro desejo ou o tédio pela simples concretização do objeto desejado. Seja qual for o resultado, todos os desejos do homem desencadeiam numa única sensação: o tédio.

O tédio manifesta-se pelo não preenchimento das agruras, pois a vida seria eternamente um pêndulo entre a satisfação e o tédio. Sob esta perspectiva a vida só podia ser tratada como fonte de sofrimento, cabendo desta maneira pensar em sua finalização, ou seja, na morte. *Grosso modo*, este pensamento de Schopenhauer pode nos levar a crer que o suicídio é exatamente a única solução para o fim do tédio na vida, mas o filósofo não incentivava esta prática. Para ele o homem entediado não se mata para dar cabo ao seu sofrimento e por não amar e desejar a vida, mas sim por sua incapacidade de conviver com uma vida tão sem estímulos.

A mudança de prisma é significativa, Schopenhauer escreve que o suicida não detesta a vida e por isso deseja morrer, mas sim a ama tanto, que não é capaz de viver com ela de maneira tão insatisfatória. Matar-se significa aniquilar a vida e não a vontade de viver.

O recorrente culto ao suicídio, que o próprio Sá-Carneiro usou de recurso para dar cabo a sua vida, é um dado que inúmeras vezes aparece para dar significado a certas passagens de sua literatura. Há uma grande dificuldade dos leitores dissociarem a imagem do autor à da obra, e esta dificuldade aumenta ainda mais quando se trata de autores suicidas. Camilo Castelo Branco, Álvares de Azevedo e Antero de Quental são alguns dos muitos outros escritores que servem de exemplo para estas confusões.

Em carta de 31 de março de 1916 para Fernando Pessoa Sá-Carneiro anuncia ao amigo que tomará estricnina e que não haveria nada que o fizesse desistir desta idéia. Comenta também que acha que escrever cartas suicidas era um ato ridículo e que não pretendia fazer algo do gênero. Ele encerra a mesma escrevendo dramaticamente: “Adeus. Se não conseguir arranjar estricnina em

dose suficiente deito-me debaixo do ‘Metrô’... Não se zangue comigo.”<sup>31</sup>. Como é sabido, ele não se mata nesta data, mesmo depois de ter alertado a todos os amigos, mas deixa uma cena preparada e os mais íntimos preocupados e atentos para novas possíveis tentativas.

Em 3 de abril do mesmo ano ele escreve uma nova carta de despedida, que é desmentida em outra missiva datada do dia seguinte – 04/04/1916. Nesta última, o poeta escreve: “Sem efeito as minhas cartas até nova ordem – as coisas não correm senão cada vez pior. Mas houve um compasso de espera.”<sup>32</sup>. Outras quatro cartas sucederam à primeira, e todas anunciavam o suicídio, que chegou em 26 de abril de 1916, um intervalo de quase dois meses entre a primeira ameaça e a concretização do ato.

A teatralidade da ação do suicídio não apenas se deu pela escrita de cartas de despedida, mas também pela escolha de dois amigos – José Antonio Baptista d’Araújo e Carlos Alberto Ferreira - para assistirem à cena de morte marcada para o dia 26 de abril, pontualmente às 20h. O relato dos dois sobre o ocorrido ganhou notoriedade e muita especulação sobre a verdade dos fatos que aconteceram naquela noite. O mito a respeito da figura de Mário de Sá-Carneiro se formava justamente a partir disto. A cena do suicídio e o desaparecimento dos objetos pessoais do poeta após sua morte só contribuíram para formar o mistério envolta de sua figura.<sup>33</sup>

Segundo José Régio<sup>34</sup>, as cartas de Sá-Carneiro e seu suicídio aliado à fuga que o autor tinha de viver uma vida real, de homem comum, de estudar,

---

<sup>31</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 970.

<sup>32</sup> IDEM. p. 971.

<sup>33</sup> Segundo Woll todos os pertences de Mário de Sá-Carneiro que estavam com ele no Hotel Nice – cartas, roupas, escritos – foram colocados por Araújo e Ferreira numa mala e seriam remetidos ao avô de Sá-Carneiro, mas ao voltarem ao quarto, após o enterro, tudo tinha desaparecido. Em 1918 o pai do escritor disse ter reencontrado a mala onde supostamente foram guardados os objetos, mas que nada dela se aproveitava, pois tudo que nela havia tinha sido devorado por traças.

<sup>34</sup> RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica*. 2 ed. Porto: Brasília editora, 1980.

trabalhar e, a pretensão de viver do dinheiro do pai e de alguma contribuição que a venda de suas obras davam a si, deram veracidade a sua obra. A vida, segundo ele, misturou-se à literatura e a teatralidade misturou-se à vida do poeta, justamente porque era assim que Sá-Carneiro via as duas coisas.

### **3. Entre o Decadentismo e o Modernismo: a visão da arte**

Mário de Sá-Carneiro adorava a vida abastada que tinha, mas não a que se lhe mostrava ao perder o dinheiro do pai. A possibilidade de viver como um trabalhador comum que precisasse de seu salário para lhe oferecer o alimento diário era descartada pelo poeta. Em carta aos amigos, a manifestação do poeta de desejar a morte estava intimamente ligada ao fracasso financeiro da família. Ele não amaldiçoava o ato de viver, mas via a vida como uma fonte exclusivamente de prazeres e se estes se esgotassem por alguma razão o melhor a se fazer era acabar com ela.

Esta desilusão perante as obrigações do homem comum europeu, que trabalha, estuda e constitui família, era latente para o poeta que nutria uma postura de repulsa pela burguesia de sua época, uma postura que em muito se assemelhava a dos românticos do século anterior ao de Sá-Carneiro.

Dieter Woll<sup>35</sup> escreve sobre a imensa dificuldade de Sá-Carneiro em se adaptar a uma vida acadêmica, fato que se comprova pela grande quantidade de cartas escritas por ele em cafés, muito embora contraditoriamente ao que se possa julgar pela obra, não gostasse de beber e não tivera, como contam os amigos, uma vida afetiva agitada. A vida artística era quem chamava e atraía o jovem Mário de Sá-Carneiro e ele acreditava ser um escolhido. Julgava que tinha um dom e que pertencia a uma parcela privilegiada dos homens, aqueles que eram sofisticados o bastante para sentirem através da arte. Tinha, em tudo que

---

<sup>35</sup> WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Mário de Sá-Carneiro*. (Trad. Maria Manuela Gouveia Delille). Lisboa: Delfos, 1968.

fazia, uma busca desenfreada pela beleza e uma vontade de expressar em sua obra a manifestação escrita do belo. Um projeto ambicioso e certamente fonte de sofrimento, por ser improvável sua concretização plena.

Em carta a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro comenta a incapacidade da maioria das pessoas em conseguir sentir e entender verdadeiramente a poesia do amigo e manifesta explicitamente o seu descontentamento pela incompreensão e pela inaptidão do homem comum entender um pensamento superior como o pensamento do homem artista que era Fernando Pessoa.

[...] Ah! como eu amo a Idéia! E como você, o admirável ideólogo, é o manifesto estatuário. Como eu enraiveço que tantos não estremeçam os seus versos e encolham até os ombros desdenhosamente. Há que lamentá-los, só. [...] <sup>36</sup>

Neste período, a amizade do poeta com Fernando Pessoa já era intensa e registrada nas cartas que futuramente foram publicadas. É a partir destas, de outras cartas e de sua obra que o pensamento de Sá-Carneiro pode ser melhor investigado. Não é raro encontrar registros dos acessos de raiva e ternura que tomavam conta dos relacionamentos do poeta com seus amigos. Um desajuste entre o sentir e os impulsos, uma vontade de expressar o que comumente não era entendido pela maioria.

A personalidade do poeta era vista então como explosiva e bastante excêntrica. Seus modos, trajas (impecáveis, mas extravagantes) e gostos eram motivos de comentários por onde passava. Além disto, a própria imagem de homem obeso, que tanto o incomodava, não o deixava passar despercebido. Traços de descontentamento eram latentes num jovem que aparentemente tinha tudo o que quisesse. Em carta a Pessoa, em 16 de novembro de 1912, comenta:

[...] não tenho de forma alguma passado feliz nesta terra ideal. Tenho mesmo vivido ultimamente alguns dos dias piores da minha vida. Por quê?, indagará você. Por coisa alguma – é a minha resposta. Ou antes:

---

<sup>36</sup> IDEM. p. 786.

por mil pequeninas coisas que somam um total horrível e desolador. [...] Depois no meio de minha angústia, pequeninas coisas se precipitam a exacerbá-la: a saudade de todas as coisas que vivi, as pessoas desaparecidas que estimei e foram carinhosas para mim. Mas não é isso só: sofro pelos golpes que tenho a certeza que hei-de vir a sofrer, como, por exemplo, a morte fatal e próxima de algumas pessoas que estimo profundamente e são idosas. E sofro também, meu querido amigo, por coisas mais estranhas e requintadas – *pelas coisas que não foram*. [...] em suma, outro dia estabeleci o seguinte quadro:

Estou em Paris	Estou aborrecidíssimo
Tenho saúde	Sinto-me infeliz ao extremo
Tenho dinheiro	Sofro muito
Posso fazer o que quiser	A minha desolação é ilimitada
Não tenho preocupações	
Não tenho desgostos [...]	

É nesta época, no entanto, que a produção de Sá-Carneiro atinge um ponto de maturidade, ele escreve os poemas de *Dispersão*, muitos dos contos de *Céu em fogo*, a maior parte de *Indícios de Oiro*, *Alma*, a novela *A confissão de Lúcio*, além de diversos ensaios e artigos publicados em jornais e revistas.

Por decisão própria, o poeta abandonou o curso de Direito, sem que a família num primeiro momento soubesse, o que deixava de justificar qualquer tipo de esforço financeiro para mantê-lo em Paris. Woll<sup>38</sup> descreve a vida de Sá-Carneiro na universidade como um profundo fracasso estudantil. Ele pouco esteve em Sorbonne e gastou a maior parte de seu tempo entre cafés e teatros. Seu único interesse era freqüentar a vida artística de Paris. O pai, neste tempo, podia lhe oferecer estes caprichos, muito embora não soubesse que o filho por lá nada fazia. A faculdade em nada lhe interessava, pois o poeta considerava com entusiasmo a possibilidade de escrever profissionalmente um livro por ano, pois era apenas assim que se enxergava no mundo, não com um trabalho burocrático, mas sabedor de que sua única vocação estava na arte.

O escritor e pintor português Santa-Rita Pintor é quem apresenta a Mário de Sá-Carneiro, em sua primeira longa estada por Paris, as vanguardas que

<sup>37</sup> IDEM. pp. 721-722.

<sup>38</sup> WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Mário de Sá-Carneiro*. (Trad. Maria Manuela Gouveia Delille). Lisboa: Delfos, 1968.

repercutiam por toda cidade. Ele mostrou-se particularmente mais atraído pelo Cubismo e pelo Futurismo, o que denota a ambigüidade que sempre o acompanhou em tudo que fazia. Assim como Jano, da mitologia grega, ao mesmo tempo em que tinha sua face voltada para o futuro e para a modernidade, clamando pelo novo e original, Sá-Carneiro continuava a todo o momento com seu olhar para o passado e suas tradições literárias oriundas do Romantismo e do Simbolismo.

O apego ao passado e o descontentamento com a vida mostram-se evidentes em sua obra e marcam também a relação dele com aqueles que inspiraram muitos de seus trabalhos, como Cesário Verde e António Nobre.

É fácil notar a presença de Cesário Verde na obra de Sá-Carneiro, sua ambiência citadina, suas mulheres sensuais, seu gosto pela vida do artista, como bem sugere o poema *Dispersão*. Cesário é uma grande presença na obra de Sá-Carneiro, muito embora a maior contribuição fique a critério de António Nobre. De Nobre Sá-Carneiro inspira-se na predileção pela morte e na dificuldade com as diferentes facetas da personalidade humanas. As escolhas de vida de ambos se mostraram muito semelhantes. Saíram de Portugal para morar em Paris, mas em momento algum trocaram sua identidade portuguesa pela francesa, mostraram-se fiéis à sua língua e cultura, leram e conheceram tudo que a cidade tinha para lhes oferecer, mas não passaram de dois lusitanos morando num bairro latino em Paris, como celebrou Nobre em famoso poema.

Ao lado de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro envolveu-se no projeto da Revista *Orpheu*, que tinha como principal objetivo ser a divulgadora de uma nova proposta literária comprometida com a inovação estética e que mostrou-se ousada para o momento de sua aparição, uma revista disposta a qualquer sacrifício para mostrar algo bastante original. Os companheiros da *Orpheu* buscavam insistentemente esta proposta e ela teve dificuldade em ser aceita e vista de maneira séria num primeiro momento, justamente pelos seus excessos de ousadia. Poucos leitores estavam prontos para o projeto renovador da revista, o que fez com que muitos dos próprios colaboradores a abandonassem antes do segundo número.



Eugênio Lisboa<sup>39</sup> descreve que uma das principais características do Modernismo é a insistência na ousadia, uma crescente ojeriza ao óbvio e ao tradicional. A revista *Orpheu* foi publicada em março de 1915 e é considerada como o marco primeiro do Modernismo em Portugal, mas Sá-Carneiro morreu em 1916, não houve tempo para a concretização de seu projeto modernista. Seu único poema mais ousado é “Manucure”, os demais estão ainda ligados às tradições literárias anteriores.

Sá-Carneiro é um dos agentes fomentadores do Modernismo português, sacrificou-se para publicar e incentivar a busca pelo novo, por um novo contexto para a literatura portuguesa, mas ao mesmo tempo tem uma obra completamente voltada para uma poética passada. Procura no futuro um Portugal novo, mais liberto das convenções, mas se mostra um escritor que utiliza uma tradição literária francesa. Esforça-se para mostrar um Portugal vivo, pronto para o porvir, mas escolhe a França como local ideal para morar. A dicotomia de suas ações só mostra o quanto era difícil para ele participar de uma nova proposta literária, que era vibrante, rápida, movida pelo novo, enquanto em sua alma havia uma identificação sem controle com as tradições pesadas, mórbidas, ligadas às neuroses e as mazelas da alma.

A obra de Mário de Sá-Carneiro vê-se a todo tempo rondada pelas explicações e interpretações baseadas em seus traços biográficos. Vida e obra do autor não são reflexivas, porque a literatura e a criação literária eminentemente não o são, mas Sá-Carneiro tem como mote transformar vida em arte e a arte em vida e, portanto, cria serem as duas coisas impossíveis de separação.

As personagens da prosa estão sempre envolvidas com uma visão de morte semelhante à descrita anteriormente nesta dissertação. Morrer não é trágico, não é um lamento. Lúcio, protagonista de *A confissão de Lúcio*, aceita inclusive estar morto para vida sem que isto lhe seja algo absolutamente trágico.

---

<sup>39</sup> LISBOA, Eugênio. *Poesia Portuguesa do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. 2.ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

Um olhar pela obra de Sá-Carneiro mostra que existe uma recorrência de estilo em sua escrita e uma de suas maiores preocupações estava no uso elegante da palavra, na busca exata do termo a fim de conseguir despertar um determinado efeito em seu leitor. Esta busca da palavra precisa estava centrada na convicção de ser um escolhido para produzir arte. Um ser superior aos demais homens de sua época, cuja missão era conseguir expressar através das palavras a alma do artista. Vida e arte passam, nesta perspectiva, a confundirem-se e está, principalmente, na impossibilidade de desassociar a vida da arte que Sá-Carneiro coloca-se dentro de uma tradição decadentista. Uma tradição voltada ao apego pelo sensorial, pela valorização da palavra, pela crença de que a arte é uma forma superior de existência e por uma impossibilidade de separar a vida e sua quotidianidade do fazer artístico. Tudo se mistura e se explica num universo cuja obra ganha ares de realidade e a vida ares de teatralidade. Massaud Moisés acredita que o poeta:

[...] constitui um dos casos raros em nosso idioma de uma tal identidade entre a vida e a arte que uma se desenvolve em função da outra, de modo a impedir onde termina a primeira e onde começa a segunda [...]<sup>40</sup>

No caso de Sá-Carneiro ele mesmo não negava que sua produção literária e sua vida mantinham relação intrínseca, mas nem por isto se pode explicar uma pela outra, simplesmente. A união entre as duas, no caso dele, se dá pela sua visão de que a arte era o instrumento único da salvação do homem. Notada a importância dada a arte e ao suicídio, as duas coisas tornam-se muito próximas fazendo da vida do autor matéria artística e do suicídio um forte ingrediente narrativo. Sobre a mistura entre a vida e a obra do artista finissecular Arnold Hauser comenta:

[...] Não só renuncia à vida por amor à arte, mas busca na própria arte a justificação da vida. Considera o mundo da arte a única compensação

---

<sup>40</sup> MOISÈS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 248.

verdadeira para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada [...]<sup>41</sup>

Para Hauser<sup>42</sup>, o Decadentismo é o hedonismo estético e Sá-Carneiro é sem dúvida um exemplo disto. É impossível não perceber sua postura de dândi, ele era reconhecido pelos amigos como tal e seu suicídio tinha acontecido provavelmente estimulado por uma depressão ligada à decadência financeira em que passava sua família nos seus últimos anos de sua vida em Paris.

Fernando Cabral Martins<sup>43</sup> escreve amplamente que o escritor transformara-se em mito graças ao caráter teatral de sua vida e uma breve leitura da correspondência a Fernando Pessoa mostra claramente isto. A mistura entre a produção artística e o eu do poeta manifestou-se em suas correspondências, que hoje são tratadas como parte da obra, tamanho o grau de afetação e artificialidade com que eram produzidas. A linguagem ali utilizada era justamente pensada na intenção de impressionar.

Mário de Sá-Carneiro mesmo estando voltado para uma renovação do fazer literário português, e isto se mostra em seu empenho na publicação de *Orpheu*, não conseguiu concretizar as idéias lá manifestadas. Seu pensamento mostra-se imbuído de uma vontade de escrever algo comprometido com a originalidade, um de seus temas recorrentes é a agonia ligada à identidade - características da literatura moderna – mas, paralelamente a isto, e de maneira muito mais recorrente, Sá-Carneiro realiza um texto com um compromisso explícito com as questões estéticas, cujos temas são a morte, o bizarro e o mistério. No campo da intencionalidade, ele busca escrever uma obra moderna, mas no da realidade seus textos estão intimamente ligados a uma tradição literária decadente.

---

<sup>41</sup>HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 910.

<sup>42</sup> IDEM.

<sup>43</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa universitária – Editorial Estampa, 1994.

### CAPÍTULO III – O DECADENTISMO EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*

*“Beleza, perversidade, vício e doença.”*

Mário de Sá-Carneiro em *A confissão de Lúcio*<sup>44</sup>

Publicado em 1914, mas com data de 1913, *A confissão de Lúcio* é um texto significativo dentro da obra de Mário de Sá-Carneiro, pois é sem dúvida o mais importante do autor em prosa. Sá-Carneiro é amplamente reconhecido por sua obra poética e *A confissão de Lúcio* é um exemplo da elegância estética, comum em sua poesia, aliada a uma destreza no desenrolar de uma narrativa de mistério. Sua primeira publicação teve uma crítica muito oscilante, ora favorável, ora não, e mesmo contando com algum reconhecimento em vida, o autor só gozou de prestígio após alguns anos, quando José Régio o aclamou como grande poeta. Coube a Régio o encargo de reverenciar Sá-Carneiro, e os hoje considerados escritores modernistas, e divulgar mais amplamente sua obra.

*A confissão de Lúcio* está dividida em oito capítulos sem títulos, apenas numerados em algarismos romanos. A obra tem seu início numa carta confissão, que além de iniciar a narrativa também introduz o tom do mistério e do inverossímil que acompanhará toda a obra.

A carta confissão está escrita toda em itálico, uma prática que se repetirá por vários momentos da narrativa, ora nas partes em que estiverem escritas palavras em língua estrangeira, ora em passagens cujo significado foram considerados relevantes pelo narrador-personagem.

Mário de Sá-Carneiro, ao escrever *A confissão de Lúcio*, produziu um texto marcado pela ausência do gênero literário. Embora Galhoz<sup>45</sup> o descreva como

---

<sup>44</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 357.

<sup>45</sup> GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

uma novela, Régio<sup>46</sup>, Martins<sup>47</sup> e Woll<sup>48</sup> consideram que a obra não é um romance, uma novela ou um conto, mas sim uma narração, simplesmente.

. A liberdade de gênero não compromete o estilo no que diz respeito à linguagem do texto. A obra carneriana, de maneira geral, é marcada pela elaboração do escrever e mostra-se recorrente em um vocabulário precioso com o uso de palavras como “limbado”, “magenta” ou ainda termos mais simples, mas de grande recorrência como “bizarro”.

A liberdade do gênero literário combina muito com a proposta do autor de escrever uma obra a serviço das sensações. O grande projeto de *A confissão de Lúcio* é escrever uma narrativa que desvende, ou não, o mistério em que as personagens estão envolvidas.

O tema da obra é recorrente na poética de Sá-Carneiro e já havia sido explorado no poema “Como eu não possuo” – de maio de 1913, que está em *Dispersão*. A angústia de não poder possuir alguém do mesmo sexo e o desmembramento do eu num duplo são as características principais deste poema que é para Martins<sup>49</sup>, o mote da narrativa e uma versão resumida da obra em si.

A história, que num primeiro momento se passa em Portugal, é o conflito de Lúcio Vaz, narrador-personagem, um escritor sem grande repercussão, escrevendo uma carta-confissão que tem por objetivo iniciar a explicação do que ele próprio julga inverossímil. Lúcio esteve preso por dez anos numa prisão portuguesa cumprindo a sentença, conferida a ele, por ter assassinado seu melhor amigo Ricardo de Loureiro.

---

<sup>46</sup> RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica*. 2 ed. Porto: Brasília editora, 1980.

<sup>47</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa universitária – Editorial Estampa, 1994.

<sup>48</sup> WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Mário de Sá-Carneiro*. (Trad. Maria Manuela Gouveia Delille). Lisboa: Delfos, 1968.

<sup>49</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa universitária – Editorial Estampa, 1994.

O narrador começa a nos contar que aos vinte e três anos de idade viaja a Paris para estudar Direito, mas não o chega a fazê-lo, e é apresentado ao mundo boêmio da cidade pelo também artista, e neste momento, amigo inseparável, Gervásio Vila-Nova. Em sua estada por Paris, Lúcio encontra com os mais diferentes tipos de pessoas. São artistas, intelectuais ou simples boêmios que vêm na vida a possibilidade de esgotar todas as sensações que o homem possa sentir. Neste universo, permeado pelo fazer artístico, é apresentado a Ricardo de Loureiro, um poeta de quem já conhecia a obra. A identificação entre eles foi imediata e a amizade dia-a-dia foi se estreitando. Juntos, assistiam a espetáculos, iam a festas ou simplesmente travavam conversas. Devido à intensidade da amizade entre os dois, Lúcio parou de ver Gervásio e este relacionamento se perdeu.

No final de 1896, Ricardo, sem motivo aparente, resolve deixar Paris e voltar a Portugal. Os amigos passam um ano sem terem quase nenhuma notícia um do outro. Mesmo absolutamente encantado por Paris, Lúcio “por circunstâncias materiais e as saudades do meu amigo”<sup>50</sup> resolve voltar para Lisboa. Ao encontrar Ricardo na estação de trem, Lúcio imediatamente percebe uma certa diferença nas feições do amigo. As mudanças não estavam apenas na face, mas também no fato de Ricardo estar casado.

A esposa, de nome Marta, era bela e enigmática e, na primeira vez que Lúcio a viu sentiu seus olhos turvos e uma sensação de estranhamento lhe assolou o corpo. Nunca ele conseguira precisar como fora este encontro inicial. Estava posto o triângulo amoroso que toma conta de toda narrativa.

Ainda que Lúcio estivesse afetivamente muito próximo e realizado com Marta, ele não consegue conviver com as aflições de trair o melhor amigo com sua esposa e começa a sentir-se cada vez mais perturbado. Perturbação esta, que só aumentou, ao sentir-se desprezado pela amante, que ele supôs o ter substituído por outro. Ao investigar o comportamento de Marta depara-se com um dado

---

<sup>50</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 378.

surpreendente: Ricardo não apenas sabia do relacionamento dos dois, como também consentia com ele. A partir de então, Lúcio se revolta com a passividade do amigo e não mais consegue segurar a raiva que nutre por esta atitude dele. Numa calorosa discussão é levado por Ricardo até a residência do casal e em movimentos ríspidos empurrado a subir nos aposentos onde supostamente estaria Marta. Lá chegando, Ricardo saca uma arma e atira matando sua esposa na presença da amante.

O inverossímil se dá pelo fato de que ao invés de estar deitada morta a mulher, quem jazia era o próprio Ricardo. Com a arma ainda fumegante aos pés e, completamente chocado pelo ocorrido, Lúcio é acusado e condenado pelo assassinato de Ricardo de Loureiro. Nunca mais tivera uma única notícia sobre Marta depois do fato. Cumpridos os dez anos de cárcere, o narrador, resolve contar sua história mesmo sabendo da absoluta insensatez dos fatos e de saber da incredulidade de todos ao lerem o ocorrido.

### **1. As personagens e seus nomes**

A leitura de *A confissão de Lúcio* nos faz examinar qual o papel desempenhado pelas escolhas do autor para os nomes das personagens e da própria narrativa. Em literatura não se deve pensar na casualidade de um nome, mas sim aceitar que ele é uma parte do processo de construção da mesma. Sobre isto Ana Maria Machado comenta:

[...] o Nome é sempre significativo. É sempre uma forma de classificação. Além disso, não é *próprio* por ser uma *propriedade de seu portador*, mas porque é *apropriado*. Duplamente apropriado: marca de uma apropriação pelo outro, e escolhido segundo uma certa adequação àquele que é nomeado, para exprimir aquilo que lhe é próprio enquanto indivíduo, aquilo que não é comum a toda espécie [...] Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma idéia do papel que destina [...] É lícito superior que o nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto [...]<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> MACHADO, Ana Maria. Recado do nome – leitura de Guimarães Rosa à luz de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991. pp. 5-7.

Mário de Sá-Carneiro é reconhecidamente um escritor que visava à estética em seus textos, o preciosismo é uma de suas marcas. Ele costumava usar um vocabulário sofisticado, despertando a sensação de ter escolhido cuidadosamente as palavras para construir um jogo de ambigüidades e significações múltiplas. Em carta a Fernando Pessoa, de 21 de janeiro de 1913, ele expõe ao amigo como será o processo de escrita da obra.

[...] É a organização de um pequeno livro que me parece deveras interessante e original, reunindo a essas qualidades a pequena extensão material. É um livro muito mais a fazer com o *pensamento* do que com a *mão*. É um livro que levará meses a ser trabalhado na *rua* e semanas a ser escrito [...]<sup>52</sup>

Portanto, *A confissão de Lucio* foi uma obra pensada e certamente pensados também foram os nomes dados às personagens.

Lúcio (do Latim *lucius*) é aquele que tem “luz”, “lucidez”. É uma ambigüidade interessante seu nome, pois o sobrenome Vaz (de origem portuguesa) significa “corvo”, um animal ligado à putrefação, às trevas.

Lúcio Vaz é a própria junção da penumbra e da luz. A personagem mostra esta oscilação ao contar a vida e, sua narrativa é um misto de momentos de lucidez e obscuridade, que oscilam com grande rapidez.

[...] Estas diligências torpes, porém, foram vantajosas para mim. Com efeito se, durante elas, não averiguava coisa alguma – concluíra pelo menos isto: que ninguém se admirava do que eu admirava; que ninguém notara o que eu tinha notado. Pois todos me ouviram como se nada de propriamente estranho, de misterioso, houvesse no assunto sobre o qual as minhas perguntas recaíam – apenas como se fosse indelicado, *como se fosse estranho da minha parte tocar nesse assunto*. Isto é: ninguém me compreendera... E assim me cheguei a convencer de que eu próprio não teria razão... [...]<sup>53</sup>

Quando começa a ter sérias dúvidas a respeito de Marta, Lúcio opta por procurar alguns amigos para perguntar o que eles sabiam dela. Para sua surpresa

<sup>52</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 739.

<sup>53</sup> IDEM. p. 385.



não conseguiu informações, e suas dúvidas foram reforçadas. Contrariamente ao esperado, ele resolve abandonar a diligência e a lucidez de perceber as imprecisões a respeito da amante dá lugar às incertezas, às trevas.

O nome Ricardo (do Germânico) “poderoso, forte, rei” combina com a personalidade do artista. Isto fica reforçado pelo sobrenome Loureiro, que é “aquele coberto de louros”. Ricardo é um vencedor, pois consegue concretizar todos os seus desejos e, mesmo terminando assassinado na narrativa, é a personificação da vitória. Ele pode tudo. É o único que consegue conter as palavras do arrogante Gervásio Vila-Nova; é o que vai embora de Paris e acaba sendo um dos motivos pelos quais Lúcio volta para Lisboa – mesmo detestando-a. Ricardo é aquele que consegue o que sempre desejou, tem sua maior dificuldade realizada: ele possui alguém que é do mesmo sexo. Mesmo sendo Lúcio o protagonista da história é de Ricardo o projeto nela mostrado, é ele quem precisa de alguma forma criar um meio para superar a impossibilidade de possuir, é de Ricardo a tarefa de ser o condutor de Lúcio pelos caminhos do mistério, ele é o motivo e o guia para Lúcio.

Marta por sua vez não tem sobrenome, é apenas tratada por Marta. Seu nome é etimologicamente considerado de origem obscura, tal como ela. Existe a hipótese de que tenha vindo do arameu ou do siríaco e significaria simplesmente “senhora”. Mais adequado impossível.

Por fim, é só pensar no nome da obra *A confissão de Lúcio*. É Lúcio contando sua conFISSÃO, ou ele próprio “com fissão”, ou seja cindido, separado. É a declaração da imensa dificuldade de precisar sua identidade e todas as aflições que demandam deste questionamento.

## **2. Lúcio e Ricardo e os mistérios da identidade**

A obra é iniciada por uma declaração do protagonista justificando a sua não defesa contra as acusações, segundo ele, levianas, que o fizeram ficar dez anos preso acusado de ter assassinado seu grande amigo Ricardo de Loureiro.

O que levaria um homem aceitar passar dez anos de sua vida preso mesmo sem ser culpado? Lúcio aceitou a pena imposta a ele por não conseguir provar sua inocência, pois os fatos descritos posteriormente na obra, e que fariam com que ele fosse absolvido, fogem completamente da realidade. Surge, então, um jogo que tem como base o fantástico tornando-se regra e não a exceção e, o tom dado à narrativa passa a ser o do *mistério*.

O tom de mistério, que permeia toda a obra, e que é explicitado no projeto de *A confissão de Lúcio*, aparece na epígrafe escolhida para iniciar o texto.

“... assim éramos nós obscuramente<sup>54</sup>, nenhum de nós, sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria...”<sup>55</sup>

A epígrafe de Fernando Pessoa mostra a presença do duplo. Ao fazer esta escolha para iniciar seu texto, Sá-Carneiro opta por um poema de seu amigo cujo tema é a própria fusão da identidade e a dificuldade de conseguir separar o eu do outro - tema de inúmeras outras poesias de Sá-Carneiro, o que demonstra sua angústia e dificuldade para lidar com a questão da identidade.

É através da identidade que as interpretações do texto mudam de leitor para leitor. A partir de então, cabe a cada um direcionar sua leitura para aquilo que lhe pareça mais adequado, porque saímos do campo da realidade para entrar no espinhoso campo de determinar a existência e as características das três personagens centrais da narrativa.

Esta dissertação toma como mais adequada a leitura que acredita na existência real de Lúcio e Ricardo e, que considera Marta uma projeção do marido para poder possuir seu amigo. A crença de esta ser a leitura mais apropriada está sustentada no momento em que Ricardo confessa ao amigo que criou Marta numa noite de insônia.

---

<sup>54</sup> Grifo nosso.

<sup>55</sup> IDEM. p. 350.

[...] Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, *criei-A! criei-A...* Ela é só minha, entendes? , é só minha! Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós dois...* Ah!, e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto – retribuir-to: mandei-A ser tua! *Mas estreitando-te ela, era eu próprio que 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 possui, materialmente!* Eis o meu triunfo...Triunfo inigualável! Grandioso segredo!

.....  
[...]<sup>56</sup>

Os teóricos escolhidos para sustentar a argumentação desta dissertação são partidários desta versão, mas ela não é única. António Quadros, por exemplo, defende a existência apenas de Lúcio na narrativa e que Ricardo e Marta seriam seus desdobramentos. Lúcio nesta leitura perde totalmente a lucidez e vive num mundo a parte. A prisão a que ele se refere é o manicômio que estaria supostamente internado.

Uma vez aceita que algumas são as possibilidades de leitura do texto isso comprova como o mistério é quem dá o tom para a narrativa. A vida de Lúcio, seu encontro com Ricardo, o casamento deste com Marta, o assassinato, o cárcere. Tudo é narrado envolto a uma névoa de mistérios. O próprio vocabulário utilizado mostra isto. O texto todo é permeado por expressões como “denso véu de bruma” que ocorre, por exemplo, duas vezes num espaço de pouco mais do que quinze linhas.

Hugo Friedrich escreve o que pensava Baudelaire a respeito do mistério:

[...] Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com tudo isto quando – como ele próprio fez – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto [...]<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> IDEM. pp. 410-411.

<sup>57</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. p. 49.

Em *A confissão de Lúcio* é exatamente assim. A única certeza que se tem é de que não existe uma única verdade, de que alguns são os pontos de vista e que as possibilidades de leituras não se esgotam, pois o que de fato a faz interessante é justamente o jogo que ela obriga o leitor de perceber o homem em suas nuances mais guardadas, mais interiorizadas, a vida narrada de Lúcio é um mistério e não existe mistério maior que a própria existência humana.

A ligação com Ricardo e o desdobramento deste em Marta, faz com que o protagonista busque incansavelmente desvendar o mistério que reside em cada um dos indivíduos envolvidos no caso. O que ele sabe de cada um não mais convence, não mais basta. Lúcio quer saber quem é, e com quem verdadeiramente se relacionava. O interesse decadente está justamente *no universo interior das personagens*, suas dúvidas, suas angústias, seus desdobramentos. A intimidade que adquiriu com o amigo fez com que Lúcio soubesse o desejo mais íntimo dele, o de possuir alguém do mesmo sexo. O leitor conhece, através de Lúcio, as inquietações e dúvidas dele próprio e de Ricardo.

A narração nos é trazida pelo próprio Lúcio, que se mostra um exímio contador da história, ele é capaz de usar de sua verbalização para envolver o leitor e dividir tudo que relata em dois planos distintos, embora fundidos na obra: o da realidade e o da idealidade, o do verossímil e do sobrenatural.

No plano da idealidade temos o romance entre as personagens, as traições, o assassinato de Marta e a morte de Ricardo. Já, no plano da realidade fica impossível explicar que o tiro fora dado em direção a Marta, mas que quem caiu morto foi Ricardo. Lúcio recebe e aceita a culpa porque se sente incapaz de argumentar sobre algo num plano que não domina – o da realidade - e é nesta esfera que está o leitor, uma esfera em que o inverossímil não tem espaço.

Objetivamente Lúcio não se descreve durante a narrativa, era um jovem novelista, um homem ligado às artes, mas não tão sofisticado quanto Ricardo ou Gervásio Vila-Nova. Não tinha família, possuía apenas alguns poucos amigos e morava em Lisboa, mas passou um período em Paris. Pouco sabemos se ele

---

sofreu mudanças físicas ao longo do texto, porque ele não oferece estas informações a seu próprio respeito. Mais detalhada que as informações a respeito de Lúcio, são as descrições de Ricardo. Ricardo de Loureiro fora apresentado o amigo numa noite de festa e imediatamente nutriu por ele uma simpatia ímpar.

[...] Pelo caminho a conversa foi-se entabulando e, ao primeiro contato, logo experimentei uma viva simpatia por Ricardo de Loureiro. Adivinhava-se naquele rosto árabe de traços decisivos, bem vincados, uma natureza franca, aberta – luminosa por uns olhos geniais, intensamente negros. [...]<sup>58</sup>

Ricardo era poeta e Lúcio já conhecia sua poesia, pois a esta altura ele era razoavelmente conhecido entre os artistas da cena parisiense - a Americana, chega a comentar dele quando é apresentada a Lúcio - e, além disso, Ricardo era o único homem que possuía uma fala tão envolvente a ponto de calar Gervásio Vila-Nova – conhecido por sua capacidade de ser escutado e por não dividir atenção com ninguém. O cenário do primeiro encontro dos dois marcará o tom da história que viverão juntos: “tão estranho, tão perturbador, tão dourado...”<sup>59</sup>.

Ricardo tinha vinte e sete anos e não se percebia na vida para trabalhar ou coisa que o valha. Estava ora em Paris, ora em Lisboa, sem ter nenhum tipo de compromisso formal - tal qual a Lúcio.

Fisicamente passa por uma significativa transformação. Seu rosto, num primeiro momento, foi descrito por Lúcio como um rosto árabe e, portanto, um rosto viril, mas que se modifica com o casamento. Lúcio percebe imediatamente a mudança quando reencontra o amigo na estação de trem por conta de seu retorno a Portugal. Assim, Lúcio nota Ricardo: “As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – *feminilizado* [...]”<sup>60</sup>

A amizade entre eles se desenvolveu porque além da simpatia que nutriam um pelo outro, tinham também vidas muito semelhantes. Ambos eram artistas, não

<sup>58</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 359.

<sup>59</sup> IDEM. p. 365.

<sup>60</sup> IDEM. p. 378.

trabalhavam, não tinham família, freqüentavam os mesmos lugares, divertiam-se com as mesmas coisas. Vidas de ócio e arte.

Ricardo assim se descreve:

[...] Dentro da vida prática também nunca me figurei. Até hoje, aos vinte e sete anos, não consegui ainda ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso... E nem mesmo cheguei a entrar nunca na vida, na simples Vida com V grande – na vida social, se prefere. É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dívida, uma nódoa – que todos consideram e que no entanto em parte alguma é admitido. [...]<sup>61</sup>

Esta percepção da vida é exatamente o padrão descrito por Baudelaire sobre a figura de um dândi. Segundo ele dândis são:

[...] Esses seres (que) não têm outra ocupação senão cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Possuem, a seu bel-prazer e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. [...]<sup>62</sup>

As personagens masculinas da narrativa, comprovam o *culto ao dândi* tão amplamente feito pelos decadentes, seja na criação de suas personagens ou como para Mário de Sá-Carneiro e Oscar Wilde em seus hábitos, roupas e deslumbramentos quotidianos.

Ricardo, Lúcio e todos os seus amigos artistas sentiam uma enorme necessidade de combater a trivialidade mundana. Através de seus trajes impecáveis e de uma disposição para viver lado-a-lado com a arte, sentiam a impossibilidade de romper com as pressões sociais e com a desilusão causada por uma sociedade economicamente injusta e moralmente intolerante. Viviam para desfrutar das paixões e para cultuar o belo. Amavam Paris e a tratavam no masculino, fato que mistura e embaralha a personalidade dos dois, como veremos mais adiante.

---

<sup>61</sup> IDEM. p. 367.

<sup>62</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Col. Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p.48.

As incoerências na vida de Ricardo ficam ainda mais explícitas quando ele manifesta seu desejo de ser mulher. Este desejo estava amparado na admiração que ele tinha pela graça e beleza femininas. Seu descontentamento com o sexo masculino era tão grande, que se ele fosse mulher jamais permitiria que um homem lhe possuísse, pela total falta de graça que ele considerava ter o corpo masculino.

[...] E lembra-me um desejo perdido de ser mulher – ao menos para isto: para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, e escoarem-se, frias, sob um lençol de linho... [...] <sup>63</sup>

De Ricardo, sua maior dor era a de não poder possuir o objeto de seus afetos, por não poder ter alguém do mesmo sexo. Ricardo percebe-se profundamente angustiado e tentado a encontrar uma saída para a irremediável circunstância de vida que passa. Sente que era naquele momento de vida que estava perante seu maior desafio: o de encontrar alguma maneira para superar a barreira de não poder possuir alguém do mesmo sexo que o seu. A forma que encontrou para dissolver a dor que o assolava a alma veio numa noite de insônia.

Ricardo cria Marta para poder amar Lúcio. O fantástico toma conta da narrativa e o plano da realidade perde espaço. As duas personagens mostram-se completamente fragmentadas e em conflitos existenciais insuportáveis. A felicidade só seria possível aos dois, caso eles aceitassem que eram sujeitos comuns, pertencentes a um mundo real e não a um mundo fantasioso, criado, artístico. O choque entre os dois planos, o da realidade - a vida de Lúcio e de Ricardo - e o da idealidade - a existência de Marta - se dá num único instante: o encontro dos três no quarto e o assassinato que causou morte e destruição. Ricardo morreu, Marta sumiu e Lúcio perdeu o gosto pela vida. Lúcio perdeu tudo: a amante, o amigo e a si próprio.

A dificuldade em encontrar a felicidade deflagra um dos pontos mais importantes da narrativa: a difícil convivência com própria sexualidade.

---

<sup>63</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 375.

O desejo de Ricardo ser mulher e sua vontade de possuir alguém do mesmo sexo denota uma *sexualidade doentia* pois, para os padrões portugueses da época assumir uma condição homossexual era motivo de grandes perturbações internas e de uma dificuldade de inserção social.

Em toda narrativa não existe a presença de família, todos são, a princípio, solteiros e moram sós, sem referências de pais ou avós. Nem mesmo quando Ricardo se casa com Marta esta característica muda, porque também ela não tem passado e não é citado nenhum tipo de cerimônia que reconhecesse a união dos dois. Um casamento fora do convencional e que não visava à constituição de uma família, comportamento esperado pelo senso-comum em se tratando de jovens saudáveis da época. Ao contrário disso, a idéia de constituir uma família era absolutamente repugnada pelos decadentes, que viam nisso uma maneira de perpetuar estereótipos e de se manter num plano de igualdade para os demais homens. A esterilidade era um prêmio e uma necessidade para não se instaurar uma rotina.

Casar e ter filhos além de comum e mundano significava uma série de responsabilidades financeiras e sociais, que eram abominadas pelo espírito decadente. E no mais, era algo muito natural, significava aceitar a ação da natureza sobre o homem. Não ter filhos, além de combinar com a boemia decadente, é artificial, tira do ato sexual o seu caráter de sagrado e de responsável pela procriação, dando-lhe como única função simplesmente o prazer, o exercício dos sentidos, o estímulo às sensações.

Além da homossexualidade, considerada um desvio, as relações também eram anticonvencionais. O clima de mistério e um gosto pelo bizarro se concretizam nas relações de Marta e Lúcio pelo prazer dele em machucá-la sem nenhum constrangimento.

[...] descobri-lhe no seio esquerdo uma grande nódoa negra... Num ímpeto, numa fúria, coleí a minha boca a essa mancha – chupando-a, trincando-a, dilacerando-a... Marta, porém não gritou. Era muito normal que gritasse com a minha violência, pois a boca ficara-me até sabendo a sangue. Mas é certo que não teve um queixume. Nem mesmo parecia notar essa carícia brutal... De modo que, depois de ela sair, eu não pude



recordar-me do meu beijo de fogo – foi impossível lembrá-lo numa estranha dúvida [...] <sup>64</sup>

A homossexualidade das personagens fica explicitada em ao menos duas cenas. A primeira delas é no momento em que Marta, num instante de muita ousadia, estimula um beijo entre os dois amigos. Eles estavam no terraço da casa dela lanchando quando surgiu o assunto de que Lúcio ainda não sabia beijar bem e Marta, espontaneamente pede que o marido o ensine.

[...] me mandou beija-la na frente, em castigo de qualquer coisa que eu lhe dissera. E Marta. – 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 [...] <sup>65</sup>

O outro momento é quando, no final da narrativa, Lúcio sabe de que a amante também possui casos com outros homens e mesmo com raiva e ciúme consegue imaginar-se possuindo o amante dela durante seus beijos.

[...] 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 esplêndido, triunfal, dava-se a três homens [...] Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos que resvalavam pelo seu [...] <sup>66</sup>

Marta é a personificação de tudo que as personagens masculinas poderiam desejar numa mulher. Martins comenta o como ela e Ricardo representam o mundo dos sonhos.

[...] Marta é, literalmente, ‘a mulher dos sonhos’, que existe só enquanto é sonhada por Ricardo. E o próprio Ricardo é ‘um homem dos sonhos’ também, pois ele é capaz de fazer os outros participarem de seu sonho,

---

<sup>64</sup> IDEM. p. 398.

<sup>65</sup> IDEM. p. 394-395.

<sup>66</sup> IDEM. pp. 397-398.

que aprendeu a controlar. E o próprio crime final é fruto da fatal intersecção desse mundo sonhado com o mundo vivido [...] <sup>67</sup>

Marta é um sonho controlado por Ricardo e ele não podia se desconcentrar, porque caso o fizesse a imagem dela desaparecia, como aconteceu no momento do sarau em que embebido pelo poder da música Ricardo se distrai e Marta some aos olhos de Lúcio criando uma grande confusão na cabeça da personagem.

A impossibilidade de se delimitar a realidade na obra mostra a impossível tarefa de determinar a culpa ou não de Lúcio.

A morte do amigo e o desaparecimento de Marta no episódio que acabou por o condenar atormentaram tanto a personagem que a prisão não lhe soou como um castigo, mas sim como um momento de esquecimento, tranqüilidade, e sono. Como se fosse realmente o tempo que ele precisava para se recuperar de um rompimento.

O leitor pode optar por esta ou outras tantas interpretações feitas a partir do texto, pois este não se esgota em momento algum. Ao contrário, o narrador deixa isto bem claro no seguinte trecho:

[...] Apenas desejo fazer uma exposição clara de fatos. 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 inocente, a mais perturbadora, a menos lúcida. Uma coisa garanto, porém: durante ela não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incharacterístico. Em casos como o que tento explanar, a luz só pode nascer de uma grande soma de fatos. E são apenas fatos que eu relatarei. Desses fatos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente [...] <sup>68</sup>

Assim como a carta inicial o restante do texto está em primeira pessoa, com a narração de Lúcio - o protagonista - em tom confessional.

---

<sup>67</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 198.

<sup>68</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obras Completas*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 352.

[...] Decorrido um mês, eu e Ricardo éramos não só dois companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros, entre os quais não havia mal-entendidos, nem quase já segredos [...] <sup>69</sup>

Narrador e protagonista são um só, aparentemente, pois o Lúcio que nos conta a narrativa não é o mesmo que a viveu. O narrador é um homem completamente desanimado, não está disposto a mais nenhum sacrifício e sente-se pronto para enfrentar a morte real, já que em espírito considerava-se morto. Lúcio é uma personagem de si mesmo. O narrador que tudo nos conta, sabe também que seremos incapazes de conseguir entender o que de fato aconteceu em sua vida se ficarmos apenas no plano da realidade.

A informação que nos é concedida nos chega por um único prisma. São duas vozes numa só e apenas um aspecto da história se mostra. Todas as cenas, personagens e fatos são descritos pela mesma pessoa, corroborando com a ambigüidade que temos sobre os acontecimentos. Lúcio é narrador, protagonista e antagonista (a medida em que é o assassino da narrativa). Ele mata, descreve e tenta nos convencer de sua inocência.

A narração de Lúcio inclui o tom confessional e introduz a visão e o diálogo com o leitor, pois caberá a ele a tarefa de compreender e concluir o que de fato aconteceu com o narrador. Além de saber de todos os episódios, o narrador se mostra disposto a fazer com que seu leitor acredite no inexplicável.

Ainda que num primeiro momento ele exponha que a opinião do leitor não faz a menor diferença - "Talvez não me acreditem. Decerto que não acreditam. Mas pouco importa"<sup>70</sup> - seria incoerente pensar que ele de fato acreditasse nisto, pois se o fosse não se daria ao trabalho de escrever algo que ele próprio tinha ciência de que cairia em descrédito.

O fluxo de consciência faz do narrador de *A confissão de Lúcio* um misto de objetividade e subjetividade. Ele é objetivo nos momentos em que apenas se detém a contar os fatos - "Curioso que o nosso espírito, sabendo abstrair de tudo

---

<sup>69</sup> IDEM. p. 365.

numa ocasião decisiva, não deixe entanto de frisar pequenos detalhes como estes...”<sup>71</sup> - ou subjetivo ao máximo como no uso irrestrito das reticências.

[...] – Eu amava essa mulher! Eu queria-a! eu queria-a!  
 .....  
 Meu Deus, como sangrei...  
 O espírito fendera-se-me numa oscilação temível [...]”<sup>72</sup>

Além de mostrar a subjetividade esta passagem mostra a constante dificuldade de expressar o eu através das palavras. É a própria incredulidade latente, pois por mais que se tente nunca será possível entender ou explicar o que de fato ocorreu e por isso não seria possível ter outro narrador que não a própria personagem. Como outra pessoa poderia contar e explicar o crime que nem ao menos o próprio assassino fora capaz de fazer? A escolha de um narrador em primeira pessoa não foi apenas para dar à narrativa um tom confessional, mas também para confirmar o inverossímil que acompanhará toda a obra.

A intenção do protagonista/narrador é deixar o leitor livre para ter suas próprias interpretações, pois nem mesmo ele foi capaz de concluir algo com muita precisão. Quanto mais detalhes Lúcio fornece, maior a quantidade de interpretações possíveis do texto.

Segundo ele, as conclusões mesmo inverossímeis são as possíveis mediante a complexibilidade dos fatos. A identidade de Lúcio denota toda a fragilidade do contexto histórico e de uma sociedade conservadora.

A dúvida de quem são, o que sentem, permeia a obra, o mistério que ronda as personagens está na multiplicidade de suas identidades e na complexibilidade psicológica em que estão envolvidas. A abertura dos significantes faz de *A confissão de Lúcio* uma narrativa que promove a ambigüidade apoiada no delírio da identidade, gerando personagens repletas de *neuroses*.

---

<sup>70</sup> IDEM. p. 351.

<sup>71</sup> IDEM. p. 413.

<sup>72</sup> IDEM. p. 387.

A busca frenética de Lúcio pelo passado de Marta, a agonia de Ricardo não poder possuir seu objeto de desejo, ou ainda, Ricardo e Marta serem desdobramentos da própria personalidade de Lúcio, como acredita Antônio Quadros, mostram a dificuldade interior que todos eles viviam. São neuróticas suas relações entre si e com o mundo. Ora percebem-se como indivíduos, ora como um conjunto. A loucura é tratada por Lúcio como uma possibilidade que pode ser cogitada pelo leitor e ele admite não ser um absurdo.

[...] Quem me tiver seguido deve, pelo menos, reconhecer a minha imparcialidade, a minha fraqueza. Com efeito, nesta simples exposição da minha inocência, não me poupo nunca a descrever as minhas idéias fixas, os meus aparentes desvios, que, interpretados com estreiteza, poderiam levar a concluir, não pela minha culpabilidade, mas pela minha embustice ou – critério mais estreito – pela minha loucura. Sim, *pela minha loucura*; não receio escrevê-lo. Que isso fique bem frisado, porquanto eu necessito de todo o crédito para o final da minha exposição, tão misteriosos e alucinador ele é. [...] <sup>73</sup>

O fato de Lúcio aceitar a possibilidade de sua sandice mostra a grande dicotomia que resume a personagem: um conflito entre a lucidez e a loucura.

### 3. As personagens e o duplo

O estudo das personagens em *A confissão de Lúcio* é um grande desafio, principalmente no que se refere às figuras masculinas. A identidade em crise e o conseqüente surgimento do “eu-coletivo” aparecem em *A confissão de Lúcio* através da imprecisão na delimitação de quem é quem na narrativa.

A obra apresenta um processo de construção das personagens em que o “eu” e o “outro” estão em constante união. As personagens anteriormente descritas têm um padrão de construção bastante repetitivo.

Lúcio, no decorrer da narrativa, mistura-se com Ricardo e é possível encontrar as falas de um no discurso do outro, como no tratamento da cidade de Paris no masculino ou no episódio em que declara sua incapacidade de amar para Lúcio, Ricardo assim diz: “Nunca soube ter afetos (já lhe contei), apenas

ternuras.”<sup>74</sup> Tempo depois, numa tarde ensolarada, Lúcio põe-se a lembrar de Marta e de quanto sofria por ela. Suas palavras sobre este amor foram: “Os meus afetos, mesmo, foram sempre ternuras...”<sup>75</sup>.

A proximidade entre eles faz com que adquirissem características um do outro e isso não é um absurdo, porque todos os homens são influenciados pelas pessoas que os cercam. Também é natural a escolha dos amigos pelas próprias semelhanças existentes entre eles, mas as repetições não se mostram exclusivamente no desenrolar da personalidade de Lúcio e Ricardo, aparecem também em Marta e a Americana, em Gervásio e Sérgio e entre o advogado e Luís Monforte. O que denota uma semelhança no processo criativo de toda a narrativa de Mário de Sá-Carneiro.

Marta, por exemplo, é descrita a partir da figura da Americana na “Orgia do Fogo” e, à medida em que o texto se desenrola, as duas ficam ainda mais parecidas. Elas caminham e são fisicamente semelhantes.

A Americana era: “Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada – e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante.”<sup>76</sup>. Já Marta era: “uma linda mulher loira, alta, escultural – e a carne mordorada”<sup>77</sup> Eram fisicamente semelhante e psicologicamente despertavam as mesmas sensações em Lúcio.

O advogado do narrador, por quem tinha grande respeito, mas não sabia nem ao menos o nome, era muito parecido com o amigo Luís Monforte.

[...] Porém, no meu advogado de defesa fui achar um verdadeiro amigo. Esquece-me o seu nome; apenas me recordo de que ainda novo e de que a sua fisionomia apresentava uma semelhança notável com Luís Monforte [...]<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> IDEM. p. 402.

<sup>74</sup> IDEM. p. 376.

<sup>75</sup> IDEM. p. 405.

<sup>76</sup> IDEM. p. 355.

<sup>77</sup> IDEM. p. 379.

<sup>78</sup> IDEM. p. 413.

Gervásio Vila-Nova, que no princípio da narrativa mostra-se uma personagem importante e de destaque, repentinamente tem uma morte trágica, descrita de maneira sucinta pelo narrador. Seu fim, sem grandes comoções, parece que é uma manifestação clara de que Lúcio não nutria grande simpatia pelo artista e que o ciúme de seu comportamento e suas ações o incomodavam muito. O seu desaparecimento é automaticamente substituído pela figura de Sérgio Warginsky, numa descrição física impressionantemente parecida com a da primeira personagem.

[...] Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sérgio Warginsky. Alto e elançado, o seu corpo evocava o de Gervásio Vila-Nova, que há pouco, brutalmente se suicidara, arremessando-se debaixo de um comboio. [...] os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa... [...] Os seus olhos de penumbra áurea, nunca se despregava de Marta [...]<sup>79</sup>

A impressão de Lúcio por ele também não muda. A personagem simplesmente detesta suas intromissões em conversas e sua simples presença o incomoda. Fato agravado pelo envolvimento dele com Marta, que se tornara sua amante, despertando o ciúme do narrador e sua natural antipatia.

Não apenas fisicamente semelhante, Gervásio e Sérgio eram também homens que não conseguiam disfarçar a atração sentida pela Americana e por Marta respectivamente.

A semelhança no processo de construção das personagens só mostra como a presença do duplo está inerente em toda a construção do significado da obra, cabendo ao leitor, juntar tudo e perceber que a narrativa só se constrói dentro de nossas mentes, é nela que tudo se realiza.

#### **4. Marta, a Americana e os mistérios de Salomé**

Entre todas as personalidades de *A confissão de Lúcio* aparecem apenas duas figuras femininas de destaque: a Americana e Marta.

---

<sup>79</sup> IDEM. p. 380.

A Americana é uma personagem que participa apenas do primeiro capítulo. Era uma artista riquíssima, que com seu gosto bastante anticonvencional idealizou a festa do início da narrativa e suas sensações estranhas. No mais tinha uma sexualidade questionável para época. Beijava na boca outras mulheres em público e não se importava em escandalizar. Era americana e, para o senso-comum europeu da época, os norte-americanos representavam um povo desapegado das convenções sociais tão prezadas por eles, um povo que tinha como característica a rapidez, a praticidade.

A Americana era uma mulher liberal, que segundo Gervásio Vila-Nova não passava de uma artista sáfica, pois estava aberta a viver novas oportunidades, viera do outro lado do Atlântico e estava disposta a viver qualquer experiência que lhe parecesse, de alguma forma, significativa e oportuna ao novo. De reputação questionável, tinha amigos que, além de artistas, eram vistos pelo senso-comum como sujeitos sem ocupação, que viviam uma vida desregrada, motivada pelos vícios diversos que a cidade proporciona. Eram a própria representação de um mundo completamente desregrado, mas se assim podia ser vista pelas pessoas em geral, para Lúcio era exatamente o contrário. Sua primeira impressão fora assim descrita:

[...] era qualquer coisa de sonhadoramente, 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, minha impressão foi de medo – um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma ação enorme e monstruosa. [...]<sup>80</sup>

A sensação despertada ao ver a mulher é semelhante à de ver um crime, o mesmo aroma que ele sente ao entrar no ambiente da festa organizada por ela. O ambiente doentio instaurado na festa estava nos perfumes e luzes que eram usados, mas ficou marcado principalmente pela dança das bailarinas.

---

<sup>80</sup> IDEM. p. 355.



Entre uma atividade e outra surgiam na festa umas belas jovens para dançarem aos convidados. Cobertas de jóias e com insinuantes transparências, elas hipnotizam os expectadores. A terceira bailarina a dançar era a de aparência mais doentia e a que mais agradou Lúcio.

[...] Enfim, a terceira, a mais perturbadora, era uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos, doenças, nas suas pernas de morte – devastadas. [...] <sup>81</sup>

De pés nus e unhas pintadas ela não apenas hipnotizou, mas também chocou os presentes, sua apresentação, que terminou de maneira mórbida, foi de sensualidade. Ela dançava, e os olhares de todos não conseguiam se desviar de seus encantos. Sua figura em muito se assemelha a *Salomé*, que era a *musa dos decadentes*.

Historicamente, Salomé é tida pela cultura judaico-cristã como uma das piores mulher que já existiu. Sua vaidade fez com que num ato de vingança ou simples capricho, pedisse a cabeça de João Batista numa bandeja de prata. A Bíblia pouco registra sobre Salomé, pois seu foco principal é João Batista. Considerado um homem que foi precursor de Cristo, João Batista era tido como modelo de virtude, teve uma vida coerente com suas palavras e era respeitado por todos. Era o profeta que alertava para a iminente chegada do Messias. Junto desta profecia fez outras, na maioria das vezes ligadas às atitudes morais dos homens.

A maldição de Herodes foi uma das principais profecias de João Batista. Este condenava terrivelmente o casamento dele com Herodíades e profetizou que uma desgraça aconteceria com o tetrarca, caso ele não voltasse para sua esposa legítima. Além de não fazer o recomendado, Herodes ainda mandou prender João Batista numa cisterna de sua propriedade. As palavras do profeta amedrontavam Herodes, mas enfureciam verdadeiramente a Herodíades, que desejava a morte do mesmo.

---

<sup>81</sup> IDEM. p. 363.

Numa noite de festa, em meio a muitas bailarinas, uma delas se mostrou bastante misteriosa, pois estava envolta em véus transparentes e com os pés descalços. Coberta de jóias a bailarina revelou-se, e todos puderam ver Salomé, a filha de Herodíades dançar. Ao terminar sua apresentação, os homens presentes desejavam vê-la dançar mais e mais, pois estavam embasbacados com sua beleza e poder de sedução, mas a jovem se negou. Neste momento Herodes intervém e promete dar qualquer coisa para a moça se ela voltasse a dançar. Ela concorda e ao final do espetáculo pede a cabeça de João Batista numa bandeja de prata. Mesmo a contragosto, Herodes cumpre sua promessa e o desejo da moça é realizado.

João Batista se consagrou e atualmente é santo católico, já Salomé personificou a mulher que usa de seu poder de sedução para destruir. Sobre o destino de Salomé pouco se sabe e nem ao menos se tem certeza de qual a motivação que fez a moça desejar tamanha crueldade. Oscar Wilde, que escreveu uma peça de teatro inspirada na história de Salomé, atribui a motivação para o ato desumano, no amor não correspondido de Salomé por João Batista, historicamente, aventa-se que a jovem fora usada por sua mãe e estimulada pela mesma para fazer o que fez.

Salomé não é uma figura exclusiva do imaginário decadente, embora seja sua maior fonte de inspiração, ela seduz e seduziu as mais diversas gerações de poetas e pintores. Strauss compôs uma ópera para ela, Eugênio de Castro um soneto e Gustave Moreau a pintou de muitas formas diferentes, mostrando que o poder de sedução da bela continua intocável.

Seja como for a Americana de Mário de Sá-Carneiro não apenas se assemelha fisicamente com Salomé, mas também dança e seduz como ela. A Salomé do irlandês é assim descrita:

[...] Vê como está estranha! Parece uma mulher erguendo-se do túmulo, uma mulher morta; é como se toda ela se voltasse para contemplação das coisas mortas [...]<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> WILDE, Oscar. *Salomé*. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 17.

Na descrição das personagens e ambientes existe uma certa obsessão pelo ouro. Em meio à narrativa os adjetivos doirado, mordorado aparecem com grande frequência. As mulheres estão sempre cobertas de jóias. As pedras e o ouro remetem ao *culto* decadenente às *pedrarias e metais*. Além destes elementos representarem a beleza e serem a explicitação da busca do belo através de recursos artificiais, eles conotam também o desejo alquímico da transmutação. Representam metaforicamente a fusão de Lúcio, Ricardo e Marta e a busca deles pelo ápice da felicidade. Martins comenta que na obra *A confissão de Lúcio o ouro*:

[...] Quer dizer, a impossibilidade, mas também o mistério e o ideal, isto é, o positivo e o negativo extremos no universo imaginário de Sá-Carneiro são sucessivamente simbolizados pelo “outro”. A morte e a eternidade são atributos desse ouro que cobre [...] a americana da Confissão de Lúcio [...]<sup>83</sup>

Representante legítima do grupo de mulheres sedutoras e enigmáticas, Marta aflora a ambigüidade e multiplicidade das personalidades de Lúcio/Ricardo. É ela quem os une e separa, é o motivo do mistério e da tirada de prumo e lucidez do narrador.

Marta é descrita por Lúcio como:

[...] uma linda mulher 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 um beleza vigorosa, talhado em oiro... [...]<sup>84</sup>

Era ela a mulher ideal, bela, simpática, educada, sensual, mas com o progresso do envolvimento de Marta e Lúcio os mistérios que a envolviam, seu passado, o casamento, de onde vinha etc, começaram a ser a causa de uma

<sup>83</sup> MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 204.

<sup>84</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obras Completas*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p.379.

angústia sufocante que ele não era capaz de desvendar. A fonte de prazer e felicidade se transformou em um tormento que precisaria ser resolvido, sua presença na vida de Lúcio fez com que ele perdesse completamente as suas antigas convicções, ela foi para ela a desagregadora. Depois de sua aparição a desestabilização de Lúcio foi total, por causa dela a amizade dele com Ricardo se perde e o assassinato acontece.

Marta é uma mulher sem amigos, família, passado, a única coisa que a pertence é o instante. Após ser apresentado a ela, Lúcio passa a ter uma grande curiosidade para saber o como Ricardo havia conhecido a esposa e como se deu o início do relacionamento. Sua diligencia se mostrou fracassada e para ele a sensação de que Marta era alguém sem passado se reforçava a cada instante. Para agravar ainda mais suas dúvidas Ricardo quando questionado sobre a esposa também não se dignava a responder, reforçando a impressão de que Lúcio estava na presença de alguém bastante incomum. A única alternativa possível para adquirir alguma informação sobre a mulher era questionar a ela própria, mas isto ele definitivamente não tinha coragem de fazer. A sensação de desconforto se misturava com o próprio prazer de estar ao lado de alguém tão deliciosamente cheia de mistérios. A dúvida de sua trajetória em muito atraía o narrador e ao mesmo tempo em que ele se sentia enlouquecido com a incerteza, estar ao lado dela lhe contentava, pois ela era a presença de Ricardo em sua vida.

De maneira inconsciente Lúcio sabia que a estranheza da situação dele com a amante era enorme e esta idéia ficou ainda mais reforçada ao perceber a semelhança do beijo dela com o do amigo.

[...] *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 [...]<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 394.

Além de uma grande confusão entre seus sentimentos esta sensação se reforça ao notarmos que desde o reencontro dos dois na estação de trem Lúcio reparara que Ricardo tinha algo de diferente, seus traços estavam mais afeminados. Ele próprio tinha outros gestos e algo de bem sutil tinha acontecido com o amigo que ele não era capaz de detectar. Neste momento a presença de Marta já era uma realidade. Eles já estavam casados.

O caminhar de Marta era leve e silencioso, seus gestos eram leves e sensuais, tais quais a uma brisa, ela era a própria sensação do desconhecido e rapidamente seus encantos conseguiram se transformar nas angústias e desconfortos da personagem.

Sua morte/sumiço reforça a condição de mistério que envolve sua participação na narrativa. Ela se dissipa e nisto leva consigo a perpetuação das dúvidas de Lúcio, carrega com ela a única chance de Lúcio desvendar o que aconteceu. Uma vez que ele viu Ricardo atirando na esposa, ele próprio suscita a possibilidade de ter tido um lapso de memória e não ter percebido o como fora ela quem tivesse atirado no marido. Sua ausência reforça a grande dúvida de Lúcio a respeito de sua condição e a certeza da incredulidade dos leitores – e a dele próprio – de entender o que de fato aconteceu.

Marta torna-se a encarnação do mal, é o ser desagregador da amizade e a fonte de incertezas e intranqüilidades, é a mulher traidora, que semeia a discórdia, Ao aparecer ela não agrega valores a Lúcio, mas sim, causa a nele toda sua cisão e dualidade, um imenso sentimento de culpa o perturba e o amor adquire o sentido proposto por Baudelaire: “[...] o amor é a essência do proibido, a queda do homem, a irreparável perda da inocência [...]”<sup>86</sup>. Os amigos têm suas vidas definitivamente mudadas e a Lúcio ainda coube a culpa por um ato que nem mesmo ele tinha a certeza de ter cometido.

---

<sup>86</sup> BAUDELAIRE, Charles. Apud. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2000. p. 1026.

A Americana, Marta e Salomé concentram em si belezas singulares muito associadas ao gosto decadente, são magras, de aparência doente, têm mãos longas e brancas, além de terem exatamente o tom de toda narrativa: o mistério.

João Batista teve sua vida terminada pelo capricho de Salomé. Ela foi sua desgraça, mas foi também aquela que ofereceu a condição de mártir, deu a ele a eternidade. Lúcio viveu com Marta situação semelhante, o encontro dos dois representou para ele o paradoxo da felicidade e do cárcere, ela fora sua desgraça e redenção.

## 5. A carta confissão e o tempo

A confissão, marcada pelo próprio narrador como inverossímil, é iniciada por uma carta depoimento, que não está datada, mas que é de aproximadamente 1910, em que Lúcio confessa a absoluta impossibilidade de explicar sua vida.

[...] a minha defesa era impossível. Ninguém me acreditaria [...] Apenas desejo fazer uma exposição dos fatos. E, para a clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida. [...]<sup>87</sup>

A partir desta carta temos a certeza de que a realidade não dá conta de explicar os episódios da narrativa. Lúcio fora preso por um crime que não cometeu, mas não se revolta ou se queixa de cumprir a pena. É um resignado da injustiça que sofrera e a partir de então está posta a primeira circunstância estranha do texto. Por que aceitar a condenação de um ato que ele não fez? Ou, se era culpado, por que negar e escrever para se inocentar, mesmo sem contar com a credulidade dos leitores mediante uma verdade inquestionável? Qual a lógica que rege a cabeça de Lúcio?

---

<sup>87</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. pp. 351-352.

Uma lógica baseada na associação de idéias e termos desconexos e oníricos. A personagem num momento de grande pressão e descontrole emocional cometeu (ou não) um crime que nem ao menos tem certeza, mas mesmo sem estar certo de sua culpa resolveu aceitar a condição de culpado e cumprir com as conseqüências de seu possível ato.

A carta mostra também, um recurso constante nas narrativas de Mário de Sá-Carneiro: a aparição de um postulado que se provará no decorrer da obra. No caso de *A confissão de Lúcio*, o ponto de partida é a crença de que mais vale ter um “momento luminoso” na vida e, se necessário, sofrer as conseqüências dele, a não tê-lo. Assim escreve Lúcio no início da narrativa:

[...] Contudo, ignoro se é felicidade maior não se existir tamanho instante. Os que o não vivem têm a paz – pode ser. Entretanto, não sei. E a verdade é que todos esperam este momento luminoso. Logo, todos são infelizes. Eis pelo que, apesar de tudo, eu me orgulho de ter vivido [...]<sup>88</sup>

É justamente pela certeza, ainda que no ato de escrita da carta ele se encontre na condição de “morto-vivo”, de que tudo lhe valeu a pena e é justamente esta certeza que ele usa de motivação para contar sua história. O tom da carta é o da tentativa de explicação e não de arrependimento ou de queixa por sentir-se injustiçado. Uma vez que a própria personagem não se considera vítima de injustiça, o leitor vê-se pressionado a pensar no que foi que de verdade aconteceu e, para descobrir isto só lhe resta um caminho: ler o relato do narrador.

A chave da eficácia em prender o leitor de *A confissão de Lúcio* não está na mistura de mistério, (in)justiça, assassinato, mas sim no fato de a história estar escrita numa perspectiva diferente da consagrada pela literatura policial. Nos romances policiais ou de mistério, tradicionalmente, temos uma vítima para começar a narração e o enredo se desenvolve na busca pelo assassino. Exatamente às avessas de *A confissão de Lúcio* em que temos o assassino, mas não sabemos precisamente quem fora assassinado. É a *quebra da lógica* e a

---

<sup>88</sup> IDEM. p. 352.

*associação de fatos desconexos*, que só ganharão sentido e significado dentro de um contexto maior. Este recurso de usar o fantástico na narrativa aparece em outros momentos, como no episódio em que durante um sarau na casa de Ricardo apenas Lúcio podia ver a imagem de Marta e ela, diante de seus olhos simplesmente some.

[...] Sentou-se ao piano. Os seus dedos feriram as teclas...

Automaticamente meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num *fauteuil* no fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo ao pianista.

Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta.

E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, em esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...*  
[...]<sup>89</sup>

A falta de lógica é a marca inicial do texto, que é dada, principalmente, pela aceitação resignada da personagem aos fatos de sua vida. Lúcio além de aceitar, ainda atribui certa sensação *blasé* com o que o futuro lhe reserva, escolhe morar no campo e não pretende mais sair de lá. O tempo que passara na prisão parece não ter pesado, e ele fala deste período como se tivesse sido simples de transpor.

As marcas de um tempo cronológico são explícitas e dão uma boa condição de contar e saber quantos anos durou o período de amizade entre Lúcio e Ricardo e os anos de cárcere.

“Cumpridos dez anos de prisão [...]”<sup>90</sup> é a frase que dá início aos relatos biográficos de Lúcio e é o primeiro marcador temporal da história. São dez os anos de prisão que Lúcio passa pela morte de Ricardo. O capítulo “I” é introduzido com “Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris [...]”<sup>91</sup>. Estes, e outros indícios temporais nos permitem aferir que o período em que Lúcio e Ricardo foram amigos é de cinco anos, pois se conheceram em 1895 e o

---

<sup>89</sup> IDEM. p. 383.

<sup>90</sup> IDEM. p. 351.

<sup>91</sup> IDEM. p. 353.



desfecho com a morte de Ricardo/Marta se deu exatamente em 1900. Entre 1900 e 1910 foi o período em que ficou preso. Muito embora tenha ficado mais tempo na prisão do que em companhia do amigo, o tempo cronológico perde importância se pensado em sua significação mítica.

Cinco são os anos em companhia de Ricardo e durante este período a presença do amigo fora marcada pela rapidez com que o tempo em comum passava. Eles tinham conversas longas e não se preocupavam com o porvir. Um bastava ao outro e gradativamente foram evitando os amigos em comum para passarem a maior parte do tempo disponível juntos.

A história nos é contada por um narrador-personagem e, portanto, as informações que recebemos fazem parte de sua seleção. É através da memória de Lúcio que tomamos conhecimento do que aconteceu e, naturalmente, alguns fatos ganham maior ou menor importância de acordo com sua própria escolha ou impacto, que um determinado fato impôs em sua personalidade. Desta forma alguns dados marcantes não são lembrados mesmo que importantes, ou não tão distantes do ato da enunciação.

[...] Sim. Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta – era este o nome da esposa de Ricardo. [...] <sup>92</sup>

Ou contrariamente ao esperado são feitas descrições de momentos ou lembranças com uma precisão minuciosa.

[...] Marta estava linda essa noite. Vestia uma blusa negra de crepe-da-china, amplamente decotada. A saia, muito cingida, deixava pressentir a linha escultural das pernas, que uns sapatos muito abertos mostravam quase nuas, revestidas por meias de fios metálicos, entrecruzados em largos losangos por onde a carne surgia... [...] <sup>93</sup>

A imprecisão dos fatos, que domina grande parte da narrativa, fica ainda mais reforçada pelas pequenas lembranças que mostram como o tempo, que era a

---

<sup>92</sup> IDEM. p. 378.

<sup>93</sup> IDEM. pp. 387-388.

fonte de uma grande agonia para a personagem: “[...] não sei bem como, achei-me estudando”<sup>94</sup>, pode adquirir um caráter de desimportância total:

[...] Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida [...]<sup>95</sup>

Após atingir a condição de “morto-vivo” o tempo passa a ter nenhuma autoridade sob a vida do novelista. Ele simplesmente se recolhe e espera que a ação natural deste sobre o homem o leve da condição de “morto-vivo” para a de morto, simplesmente. Não espera nada além disto de seu destino. Este desamparo, o desapego pela vida e a falta de expectativa diante do mundo demonstram uma postura de *desânimo* e *apatia* perante as dificuldades, bem ao gosto de Schopenhauer que é o filósofo da decadência.

Estar morto para vida e para os sonhos é uma das primeiras informações que Lúcio nos comunica em sua carta e, depois dela, nota-se um conformismo pernicioso que acompanha a personagem e a deixa a mercê do destino, pela total desconfiança de que nada que ele fizesse poderia mudar algo. Lúcio tem uma incapacidade de dominar sua vida e, principalmente, seus desejos. Uma vez sentenciado pelo crime o aceita e nada mais faz para ter sua vida modificada. A noção de que já tivera seu “momento luminoso” bastava e a única coisa a fazer daquele instante para frente era esperar pela morte de maneira tranqüila e serena, sem o frenesi de sensações que vivera durante os anos ao lado de Ricardo. Não desejava festas, amores, inspirações, nem ao menos a morte ele desejava, ele apenas esperava por ela numa passividade enorme.

## 6. Paris e Lisboa, uma contradição entre dois mundos

---

<sup>94</sup> IDEM. p. 353.

<sup>95</sup> IDEM. p. 351.

Os caminhos por onde transitam as personagens sempre dão indícios e ajudam a entender e construir a imagem delas e de suas trajetórias na imaginação do leitor.

O Capítulo “VIII”, da obra, é quase todo dedicado à descrição do tempo em que Lúcio passou na prisão e seu relacionamento com os carcereiros e demais presos. O local do cárcere é descrito por expressões como “larga cerca”, “grande muro”, “grande paredão”<sup>96</sup>. Os adjetivos usados ajudam a construir a noção de amplitude do local. O ambiente grandioso da prisão se opõe, como um todo, à pequena cela em que a personagem ficava reclusa a maior parte do tempo. É como se Lúcio, após a prisão, fosse alguém bastante insignificante perante a enormidade do mundo.

Ainda que ambientes doentios, como o de uma prisão, até agradassem ao espírito decadente, a pequena cela não lhe oferecia nenhum tipo de atrativo e, isto não está ligado apenas ao fato de que provavelmente o cárcere não agrade a ninguém, mas sim ao fato de que tudo no presídio era muito simples, muito comum. Nada naquele local lembrava nem de longe o ambiente de sofisticação em que Lúcio estava inserido. Para agravar a situação, ainda havia o fato de tudo estar ligado a uma rotina e a uma enorme quantidade de regras em que estes espaços requerem.

O mais natural seria que a personagem esboçasse algum tipo de reação, mas a sensação de conformismo que o assolava não permitia que ele se revoltasse ou coisa parecida. A enorme prisão oprimia e calava aquele pequeno ser que tivera sua vida transformada após o seu instante luminoso. Durante todo o período em que esteve preso, ele manteve-se, na maior parte do tempo, quieto. Não era hostil com ninguém, mas também não nutria amizades. Alguns guardas, vez ou outra, conversavam algo com ele e, como relatou, nunca fora vítima de maus tratos. Seu único contato mais estreito se deu com um único preso, mas sem que tivesse significado uma aproximação mais importante.

---

<sup>96</sup> IDEM. p. 413.

[...] Apenas me aprazia durante as horas de passeio na grande cerca, falando com um rapaz louro, muito distinto, alto e enlaçado. Confessou-me que expiava igualmente um crime de assassinio. Matara a sua amante: uma cantora francesa, célebre, que trouxera para Lisboa [...]<sup>97</sup>

Na prisão, o tempo passou rapidamente para Lúcio porque a vida parou. Esta idéia, que é contraditória, se explica pelo fato de que ele não tinha mais nenhum gosto ou prazer. Tudo em sua vida transformara-se após ter vivido o momento culminante, mas depois deste, estava fadado à solidão. Não recebia visitas, não escrevia cartas, seu contato com o mundo exterior era inexistente. A única coisa que ainda lhe pertenciam eram suas lembranças e é sobre elas que ele se debruça para tentar explicar o inverossímil.

A prisão, que era portuguesa, representa para Lúcio o que representa Portugal: local sem atrativos, tudo muito provinciano e rude. Lisboa, tal qual a prisão, é a representação da mesmice, da repressão e do tradicional.

Percebe-se a agonia que a cidade natal lhe impunha, chegando inclusive a ser excluída da Europa por ele num determinado momento da narrativa. A cidade, a seu ver, era tão atrasada que ele precisava sair dela para tomar um pouco de civilidade.

[...] Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea!...  
Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época! [...]<sup>98</sup>

Para alguém como Lúcio, a vida só valia ser vivida em uma grande cidade como Paris e dizendo-se sedento de Europa ele resolve mudar para “à grande capital”<sup>99</sup>. Paris é a própria Europa e sua motivação para morar nela era estudar Direito. Lá chegando, embrenha-se nos ambientes artísticos e nota o privilégio que era estar na capital cultural do mundo. Ele estava, segundo julgou, na principal

---

<sup>97</sup> IDEM. p. 414.

<sup>98</sup> IDEM. p. 371.

<sup>99</sup> IDEM. p. 353.

cidade da Europa, na principal avenida da cidade, no mais famoso restaurante. Paris era, a essa época, o coração da Europa.

[...] Eram sete e meia. Havíamos subido todo os Campos Elíseos e a Avenida do Bosque até à Porta Maillot. O artista decidiu que jantássemos no Pavilhão de Armenonville – idéia que eu aplaudi de melhor grado.

Tive sempre muito afeto ao célebre restaurante. Não sei... o seu cenário literário (porque o lemos nas novelas), a grande sala de tapete vermelho e, ao fundo, a escadaria; as árvores românticas que exteriormente o ensombram, o pequeno lago – tudo isso, naquela atmosfera de grande vida, me evocava por uma saudade longínqua, sutil, bruxuleante, a recordação astral de certa aventura amorosa que eu nunca tivera. Luar de outono, folhas secas, beijos e champanhe... [...] <sup>100</sup>

A simples estada na cidade despertou no narrador sensações absolutamente prazerosas e inexplicáveis. Ele era capaz de sentir saudade dos beijos que nunca provou e de recordar uma cena nunca vivida. A sua paixão por Paris era tamanha, que a ele bastava o encanto próprio do local. Ele amava Paris por si só, porque a cidade reunia em si os teatros, os cafés, as praças mais famosas do mundo regadas pelo seu charme peculiar. Ricardo partilhava de igual admiração:

[...] – Paris! Paris! - exclamava o poeta. – Por que o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para minha dor – Paris!

Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! Ao recordá-las longe delas – em miragem nimbada, todas me surgem num resvalamento arqueado que me traspassa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha no meu rodopio.

De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico [...] <sup>101</sup>

Paris é retratada pelo narrador no masculino e ele tem por ela uma admiração incondicional. De Paris ele amava “tudo”, é vedada a possibilidade de algum defeito na cidade, lá nada faltava, era o centro civilizado, objeto de

---

<sup>100</sup> IDEM. p. 376.

<sup>101</sup> IDEM. p. 370.

fascinação. A *valorização* de Lúcio e dos decadentes às *grandes cidades* é explicado por Friedrich pelas seguintes razões:

[...] Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construindo o lugar do mal – à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro [...] as imagens dissonantes das metrópoles são de extrema intensidade. Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheios de alegria e de lamentação [...]<sup>102</sup>

Em Paris eram visitados cafés, restaurantes, teatros... As personagens viviam e sentiam a liberdade da metrópole. O espaço reflete a vibração e energia delas, o prazer com que encaravam a vida.

A bipolaridade do texto, no que se refere ao espaço, está determinada na sensação de Paris representar a face positiva e moderna da humanidade: cultura, progresso, inovação, arte. Era em Paris onde a vida pulsava forte e vibrante contrapondo-se com a tristeza e mesmice de Lisboa.

“As ruas tristonhas de Lisboa do Sul, descia-as às tardes magoadas rezando o seu nome: O meu Paris... o meu Paris [...]”<sup>103</sup>. O retorno de Lúcio a Portugal, por volta de 1896, foi pela saudade confessa que sentia de Ricardo e por outras razões que ele não explicita. Lúcio volta a contragosto e reclama de Lisboa constantemente, pois lhe desagrada sua falta de sofisticação.

A falta de atrações culturais impostas pela mudança de cidade e a modificação de vida que assolou Ricardo e Lúcio – o primeiro está casado com Marta e o segundo torna-se amante dela - fez com que eles passassem a freqüentar ambientes mais fechados. A vida das personagens adquiriu um caráter de mistério muito grande e os ambientes públicos não mais podiam ser freqüentados como outrora.

À medida que sua vida vai ficando mais misteriosa e seu envolvimento com Marta vai aumentando, os espaços da narrativa vão diminuindo.

<sup>102</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. p. 43.

<sup>103</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 371.

Após o início do relacionamento adúltero, a narrativa se concentra nas casas de Lúcio e de Ricardo. Uma relação como a que eles viviam só poderia se realizar na clandestinidade e os espaços mostram, à proporção que se restringem e diminuem, o quão atormentadas estão as personagens.

Lúcio começa sua trajetória em Paris repleto de sonhos e alegrias, a cidade é ampla e instiga a liberdade. Ele volta para Lisboa e tem o início de seu relacionamento com Marta. Sua agonia e dúvida aumentam a restrição espacial da narrativa o adultério faz com que não mais freqüentem a vida social da cidade, seu único lazer é freqüentar a casa do amigo ou receber Marta em casa. O desfecho do seu caso é o assassinato, que acontece num ambiente ainda menor: o quarto. Absolutamente sem ser capaz de compreender o que aconteceu em sua vida, termina seus últimos dez anos numa cela de prisão - que representa a restrição total do espaço e da liberdade do narrador.

Após cumprir toda a pena, Lúcio, contrariamente ao esperado, não se sente livre, mas sim morto para a vida e escolhe morar numa propriedade rural sem a menor vontade de viver. Lúcio perde o desejo pela vida e opta por um espaço que é contrário ao da cidade pela qual era apaixonado. Quando “vivo” escolheu Paris, uma vez “morto” escolheu o campo.

O campo é o local que menos tem atrativos para um homem com o estilo de vida do narrador, pois tudo aquilo que é natural não oferece grande atração àqueles, que como Lúcio, cultuava a artificialidade<sup>104</sup>.

Tudo que é artificial, mas que oferece um ar de sofisticação, era bem-vindo. Não é estranho que ao se assumir morto, Lúcio opte por morar numa pequena propriedade no campo. O campo e sua simplicidade e naturalidade era para ele a morte, já a cidade, no caso Paris, a representação da vida.

Foi em Paris que Lúcio conheceu Ricardo e participou de um dos momentos mais exóticos e extravagantes de sua história: a festa. Após o convite de Gervásio

---

<sup>104</sup> Baudelaire chega a dizer que de nada vale uma bela jovem que tem como seu único trunfo a própria beleza se comparada com uma mulher mais madura, mas ciente de seus encantos e pronta

Vila-Nova, conhecido escultor de Lisboa, Lúcio vai à uma festa cuja anfitriã é uma milionária excêntrica tratada apenas pelo nome Americana. Gervásio é quem leva Lúcio que, mesmo não se considerando sofisticado o suficiente para frequentar o local, resolve aceitar o convite. Como acompanhante dos dois surge Ricardo de Loureiro, que até esta hora ainda não havia sido apresentado ao narrador-personagem.

Ao entrar na propriedade da Americana, Lúcio oferece ao leitor uma descrição pormenorizada do ambiente em que se passa o evento. Os adjetivos são fartos e, mais que isto, existe um deslumbre na descrição. O narrador não se contém e mostra o entusiasmo que o ambiente causara sobre si. Logo na entrada, que era suntuosa, havia carruagens e empregados prontos para adentrar com os convidados no palácio. Uma vez dentro da casa, o primeiro ambiente que conhecem é uma grande sala, mas não uma sala simplesmente nos moldes tradicionais. O ambiente fora todo projetado com requinte e contava com recursos diferentes do esperado, como piscina e palco. A festa se realizava naquela noite justamente para a sua inauguração.

[...] Uma grande sala elíptica cujo teto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por colunas multicores em mágicas volutas. Ao fundo, um estranho palco erguido sobre esfinges bronzeadas, do qual – por degraus – de mármore rosa – se descia a uma larga piscina semicircular, cheia de água translúcida. Três ordens de galerias – de forma que todo o aspecto da grande sala era de um opulento, fantástico teatro [...]<sup>105</sup>

Uma sala que se assemelha a um teatro é sem dúvida pouco usual, ela não combina com a referencia deste tipo de cômodo que têm a maioria das pessoas, pois tem um ar de teatralidade, de artificialidade. O *culto à artificialidade* era uma obsessão aos decadentes e na narrativa de Lúcio ela aparece com recorrência.

---

para usar todos os recursos que o mundo lhe oferecera para se tornar mais bela: maquiagens, perfume, roupas etc.

<sup>105</sup> SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995. p. 360.



A artificialidade soa ao decadente como sua única salvação para escapar da natureza, porque o natural não lhe agrada. Numa corrente totalmente contrária a de Rousseau os decadentes crêem no homem como um ser que já nasce corrompido e que precisa de estímulos para se tornar bom segundo essa perspectiva o natural para o homem é ser mau, ser bom lhe é um esforço.

No episódio da festa do Capítulo I, toda a cena se dá dentro de um ambiente totalmente fechado. Na descrição feita pelo narrador, não há a presença de uma única janela para a entrada de ar ou algo que o valha. As personagens, que por ali adentravam, viam-se fechadas e centradas nas possibilidades que o próprio ambiente lhes oferecia. Era um convite aos estímulos sensoriais. Luzes, perfumes, calores... Tudo que, segundo Lúcio, dava ao ambiente “um aroma denso a crime”<sup>106</sup>. Esta estranha descrição do ambiente, como um lugar que de alguma forma lembre ao crime, é compreensível se percebido que toda a artificialidade estava a serviço do mistério. Mistério pela própria figura da Americana, que não era amiga de nenhum deles e de muitos nem ao menos conhecida, mas que fizera questão de proporcionar a todos uma noite inesquecível.

Os atrativos que eles esperavam da festa eram apresentações com bailados, músicas, mas lá chegando o que viram foi “um espetáculo assombroso”<sup>107</sup>. Mulheres semi-nuas dançavam misteriosamente envoltas a um clima composto por luzes, aromas, músicas, bizarrices. Quando a ceia foi posta e os convidados pensaram que os espetáculos haviam cessado o mais forte ainda estava por vir: a apresentação da última mulher que após se desnudar e dançar entre o fogo acaba morta na piscina.

As pessoas que por lá estavam, sentiam claramente a sensação do artificial chegando ao exagero, algumas gritavam, outras entraram em estado de choque. A Americana pretendia com sua festa causar nos convidados às sensações mais fortes e inovadoras e usa para isto uma mistura de bizarro com grotesco.

---

<sup>106</sup> IDEM. p. 361.

<sup>107</sup> IDEM. p. 360.

Os convidados, descritos pelo narrador, eram pessoas diferentes, em sua maioria estrangeiros: um russo, alguns escandinavos, um chinês, um índio. Todos representantes de culturas muito distantes e pouco conhecidas para a época, de maneira que a ambientação tornou-se ainda mais diferenciada e pouco natural. Os convidados tiveram a possibilidade de presenciar um espetáculo que a uns chocou, a outros aterrorizou, em que causou sensação de mal estar pelos excessos. Houve o despertar das sensações e o *culto ao bizarro*.

O uso da luz era fundamental para a instalação do clima da festa era. A luz era o que mantinha e preparava o clima para as bizarras apresentações. Ela era artificial e dotada de capacidades pouco esperadas para si, era, segundo Lúcio, sexualizada. Pensar na luz como algo sexualizado só é coerente se pensarmos que o fim do tédio apenas era possível através do *estímulo das sensações* e que através da luz muitas novas sensações poderiam ser despertadas, fazendo com que ela tivesse o poder de tocar, de seduzir.

Apreender o mundo por meio da sensibilidade é um dos recursos dos decadentes para escapar do tédio e da mesmice, e embora a festa possa ter sido considerada por muitos dos presentes como de profundo mau gosto – principalmente pela morte espetacular – eles saíram aturdidos, exaustos, mas o mais importante é que sentiram algo, mesmo que não tenham gostado.

Os protagonistas, em meio a uma conversa, no dia seguinte, trataram da *orgia do Fogo* - assim Ricardo nomeou o evento - como uma noite admirável em que tinham apreciado “extraordinárias coisas”<sup>108</sup> e no mais, era a noite que marcava o início da amizade entre os dois. Lúcio considerava este fato muito mais significativo que a própria loucura dos espetáculos do evento, mostrando a intensidade do relacionamento.

[...] De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro – *encontro que marcou o início de minha vida?* Ah! sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado... [...]<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> IDEM. p. 365.

<sup>109</sup> IDEM. p. 365.

A sensação de estranheza está presente não só no episódio da festa, mas também na própria reação de Lúcio ao receber sua sentença pelo assassinato. "... a prisão se me afigurava uma coisa sorridente"<sup>110</sup>. A vida já não podia lhe oferecer nenhuma sensação diferenciada e embora o cárcere possa parecer para a maioria das pessoas o que de pior se possa receber da vida, para Lúcio era indiferente.

Através de seu postulado, de que mais vale um momento luminoso e sofrer suas conseqüências, Lúcio explicita que por ele qualquer punição vale, mesmo que no caso dele o momento luminoso tenha resultado em morte. Ter vivido as sensações mais diferenciadas possíveis justifica tudo, até um crime.

Os decadentes consideram atos bizarros, grotescos e até cruéis como aceitáveis e acreditam que estes fazem parte da vida de que o homem, não acham que seja preciso negar ou fugir de seus instintos por isso cultuam as esquisitices, as bizarrices.

---

<sup>110</sup> IDEM. p. 351.

## CONCLUSÃO

Mário de Sá-Carneiro escreve *A confissão de Lúcio*, em 1913, e teve por esta época uma forte influência da estética do final do século XIX, que foi marcada pelo descontentamento oriundo do esgotamento das inovações e progressos trazidos pela *bélle époque*, associado ao início do período de instabilidade e guerra dos primeiros anos do século XX. Por meio de uma estreita identificação do autor com obras consagradas como as de Baudelaire e Schopenhauer o artista começou a sentir uma inquietação e uma percepção de mundo bastante ligados ao culto às sensações bizarras, estranhas e pouco convencionais.

Rapaz de família abastada desde cedo conheceu e se apaixonou pela cidade de Paris e por ela não mais pôde deixar de explicitar sua admiração. Ligado à vida cultural da capital, freqüentou os principais espetáculos e conheceu a fundo a obra de artistas da época. À medida que seu amor pela cidade aumentava sua capacidade de adaptação a Portugal diminuía. O jovem teve sua vida inundada de esteticismo e sua obra passou a ser um receptáculo do culto à estética. Não trabalhava, não estudava. Passava a vida entre um café e outro vivendo da mesada do pai e consumindo arte.

Transbordado pelo sentimento artístico, mostrou-se um homem pouco prático para a vida quotidiana e sua inadaptação ao projeto de vida traçado pelo pai se agravou. A alma do poeta foi tomada por uma insistente insatisfação. O repúdio de viver uma vida comum se manifestou na sua literatura, que passou a ter um caráter muito voltado para a valorização do mistério e da arte.

Explicitamente apaixonado pelas artes e refinado no gosto, as sensações ganharam um grande valor em *A confissão de Lúcio*, que mostra uma visão de mundo que acreditava estar na arte a verdadeira salvação para a mediocridade da vida do homem. As personagens e ambientes criados por Sá-Carneiro estavam sempre em contato com a arte. Um exagerado culto à sofisticação e à beleza

mostra-se em toda obra, como no episódio da “orgia do fogo”, nos saraus, nas profissões artística das personagens da narrativa.

O estereotipo de dândis que caracterizam Lúcio e Ricardo e a própria identificação do autor com este tipo de postura, o aproxima da estética finissecular decadente. Lúcio, Ricardo e Marta são representantes legítimos deste universo, seus hábitos e amigos estão todos voltados para as suas atividades artísticas. Marta, que é uma mulher misteriosa e sensual, vê na sensualidade uma arte: ela caminha suavemente, desaparece em brisa, seduz todos à sua volta.

Lúcio sente nas apresentações da festa da Americana um deslumbre e mesmo causando nos convidados histeria e pânico ele considera o episódio magnífico. A visão deturpada de deslumbre ali exposta está ligada à concepção decadente de vivenciar através dos sentidos as sensações mais variadas possíveis, e isto incluía sensações como o medo e a dor. Após a perda do amigo, em decorrência de sua morte, Lúcio é condenado e adquire um perfil de desânimo e apatia. Ele aceita resignado a condenação e a perda da lucidez.

Ricardo confessa ao amigo seus desejos mais íntimos e impossíveis de serem realizados deflagrando uma inquietação com sua sexualidade e uma profunda coragem de buscar a todo custo satisfazer seu desejo impossível.

Num universo tão particular como o das personagens da obra uma história que poderia ser vulgar vai ganhando ares de singularidade. O simples adultério de uma esposa com o melhor amigo de seu marido não é novidade alguma na literatura, mas a maneira como este fato é direcionado faz com que o leitor seja pouco a pouco apresentado para um desfecho, como o próprio Lúcio menciona em suas primeiras linhas, inverossímil, mas que é perfeitamente aceito pelo leitor pela brilhante forma como é conduzida a narração dos fatos. O mistério que a todos envolve e inquieta é lentamente instigado e resolvido na narrativa.

Um cuidado na escolha vocabular do texto e uma utilização precisa da pontuação oferecem ao texto de Mário de Sá-Carneiro uma elegância a serviço do mistério. A associação inesperada de termos e a exploração de significantes, a princípio contraditórios, só fazem do autor um mestre na arte de nimbar as obviedades, pois a lógica usada na escrita passa a ser a dos devaneios. Uma

sensação de que todos estão envolvidos num universo onírico se dá pelo desdobramento de Ricardo em Marta e pela dificuldade de explicar o assassinato. Dotado de capacidade singular, Sá-Carneiro escreve o desenrolar da amizade de Lúcio e Ricardo e as contrariedades para que o último conseguisse enfim viver seu projeto de vida.

A complexa lógica do desdobramento de Ricardo em Marta e seu romance com Lúcio denotando uma imensa dificuldade de separar os limites entre o fantástico e o real; o comportamento de dândi que apresentam Lúcio e Ricardo; a apatia e o tédio de Lúcio perante a complexibilidade de sua vida; a ambiência citadina em que as personagens transitam e a negação da natureza exposta no culto à artificialidade por meio do fazer artístico; a excessiva valorização da sensualidade e a exploração do universo interior e íntimo das personagens, mostrados pela incapacidade de Ricardo de ser feliz por desejar amar alguém do mesmo sexo; a psicologia conturbada e o mistério absoluto que envolve o desdobramento de Ricardo em Marta e da aceitação de Lúcio de que ela não existia no plano da realidade; a dificuldade de Lúcio em delimitar sua loucura ou sanidade mental em decorrência de sua proximidade com Marta e seus mistérios comprovam que *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro é um texto comprometido com as características decadentes propostas por Anatole Baju no jornal/revista *Décadent*, publicado no final do século XIX na França e, portanto, faz de Mário de Sá-Carneiro, mesmo sendo um dos criadores e divulgadores da revista Orpheu - um marco do modernismo português, um representante das propostas estéticas finisseculares francesas.

## **Bibliografia do autor**

SÁ-CARNEIRO. Mário de. *Obra Completa*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.

\_\_\_\_\_. *A confissão de Lúcio*. Introdução de Antonio Quadros. 2 ed. Lisboa: Europa-América, s/d.

## Bibliografia sobre o autor

BELLODI, Zina Maria. *Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro*. (Caderno de Teoria e Crítica Literária – 5) Faculdade de Filosofia e Letras de Araraquara, 1975.

BERRINI, Beatriz. *Livros de Portugal - ontem e hoje*. São Paulo: Cortez, 1981.

CABRAL, Filomena. Um teatro de papel (Uma leitura da encenação da luxúria em A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro). In: ENCONTRO DE CENTROS DE ESTUDOS PORTUGUESES NO BRASIL, 2, 1997. Rio de Janeiro. *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 15-20.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Publicações do centro de estudos filológicos, 1960.

DIAS, Marina Tavares. *Mário de Sá-Carneiro – Fotobiografia*. Lisboa: Quimera, 1988.

FILHO, Leodegário de Azevedo. Mário de Sá-Carneiro e a teoria do duplo. In: SEMANA DE ESTUDOS SÁ-CARNEIRO. 1994. Belo Horizonte. *Anais, atas etc. da Semana de Estudos Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1994. p. 2-9

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

\_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro*. In: SIMÕES, João Gaspar. *Crítica V – Críticos e ensaístas contemporâneos (1942 – 1979)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Moraes/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_. Uma desventura mítica. Uberlândia: Letras & Letras. Ano IV, nº. 41, 20-02-91.

\_\_\_\_\_. A imagem do labirinto na poesia de Camões e Sá-Carneiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1978, Suplemento Cultural.

\_\_\_\_\_. Fernando Pessoa leitor de Mário de Sá-Carneiro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS, IV, 1990. Local. *Actas do IV Congresso Internacional de estudos pessoanos - Secção brasileira*. Local: Fundação Eng. António de Almeida, 1990. p. 5-10

\_\_\_\_\_. O “estrambótico” em Mário de Sá-Carneiro. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, nº 15, p. 15-20, mês (jul.)1986.

MACHADO, Lino. Inter-relações: A confissão de Lúcio e outros textos de Mário de Sá-Carneiro. In: SEMANA DE ESTUDOS SÁ-CARNEIRO. 1994. Belo Horizonte. *Anais, atas etc. da Semana de Estudos Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1994. p. 2-9.

\_\_\_\_\_. Transgressão e castigo em Mário de Sá-Carneiro. ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 12,1992. Rio de Janeiro. *Anais do XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 25-32.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa universitária – Editorial Estampa, 1994.

MIRANDA, José Américo. A confissão de Lúcio: encenação de um suicídio. In: SEMANA DE ESTUDOS SÁ-CARNEIRO. 1994. Belo Horizonte. *Anais, atas etc. da Semana de Estudos Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1994. p. 11-15.

NEVES, João Alves das. As novelas do ‘Princípio’ e outros textos excluídos das Obras completas de Mário de Sá-Carneiro. In: SEMANA DE ESTUDOS SÁ-CARNEIRO. 1994. Belo Horizonte. *Anais, atas etc. da Semana de Estudos Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1994. p. 2-9.

PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício – a poética de Mário de Sá-Carneiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

PIEIDADE, Ana Nascimento. *A questão estética em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica*. 2 ed. Porto: Brasília editora, 1980.

SILVA, Marco Antonio Queiroz. *A representação do artista em Mário de Sá-Carneiro: estudo de algumas fontes romântico-decadentistas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP. São Paulo, 2005.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Mário de Sá-Carneiro*. (Trad. Maria Manuela Gouveia Delille). Lisboa: Delfos, 1968.

ZOFIAN, Marita Astolfi. *A representação metafórica em Mário de Sá-Carneiro*, 1995. Tese (Doutorado em Letras) - USP. São Paulo, 1995.

## **Bibliografia Geral**



- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. (Coleção Leitura).
- \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo – Guia Geral 1890-1930*. 2. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- ELIOT, T.S. *Ensaios escolhidos*. Trad., seleção e notas Maria Adelaide Ramos, Cotovia, 1992.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1991.
- GALHOZ, Maria Aliete. *Orpheu*. Lisboa: Ática, 1971.
- MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial estampa, 1994.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.
- GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. São Paulo: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HUYSMANS, Joris Karl. *Às avessas*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1991.
- LISBOA, Eugênio. *Poesia Portuguesa do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. 2.ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- LOPES, Oscar; SARAIVA, Antonio José. *História da literatura portuguesa*. 16 ed. Porto: Porto Editora, 1995.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome – Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARTINHO, J.B.. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa (do Orpheu a 1960)*. Lisboa: Instituto de Cultura e língua Portuguesa, 1983.

MEDEIROS, João Bosco Medeiros. *A razão e desrazão no mundo de Fialho de Almeida*, 1994. 240 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). FFLCH – USP – São Paulo, 1994.

MOISÈS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: o Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORETTO, Fulvia M. L.(org. trad. notas). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3 ed. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Seleção de Sueli de Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 1996.

\_\_\_\_\_. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. Seleção e Introdução Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

PEYRE, Henry. *A literatura simbolista*. Tradução Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix, 1983.

RÉGIO, José. *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. 4 ed. Porto: Brasília, 1976.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto II*. Campinas: Perspectiva/Edusp, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica V – Críticos e ensaístas contemporâneos (1942-1979)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

WATAGHIN, Lúcia. (org.) *Vanguardas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2002.

\_\_\_\_\_. *Salomé*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

