

TRÂNSITOS ESTÉTICOS NA FICÇÃO SÁ-CARNEIRIANA  
ORPHEU, DA POESIA À PROSA E VICE-VERSA

Rafael Santana Gomes (UERJ/UFRJ)  
[camonianus@gmail.com](mailto:camonianus@gmail.com)

Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem (PAZ, 2003, p. 29. Trad. nossa).

Ao refletir sobre a linguagem humana e seus múltiplos desdobramentos ao longo da história, afirma Octavio Paz: “A poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês” (2003, p. 40. Trad. nossa). Ora, encontramos aí – nesse inteligente dizer do poeta e ensaísta mexicano – uma premissa que bem poderia definir um dos grandes impulsos motivadores, tanto da poesia quanto da prosa portuguesa modernas, produzidas pela conhecida geração de *Orpheu*. Tomando por base os postulados iconoclastas de algumas correntes e de alguns movimentos literários de seu tempo, ou mesmo próximos à sua época, como, por exemplo, o Decadentismo e as famosíssimas Vanguardas Europeias, o Modernismo português viria a reiterar a ideia de rejeição à pauta de valores da sociedade burguesa, ao proclamar, diante da ruína moral, política, econômica, religiosa, histórica e artística a que se assistia, a beleza, a grandeza e o esplendor do objeto literário.

Esgarçando os preceitos éticos e estéticos relacionados aos conceitos de arte propagados pela burguesia – arte como produto da inspiração, arte pedagógica, arte composta para o povo, arte como tentativa de representação da realidade –, o Modernismo português propusera a formulação de uma literatura assentada, prioritariamente, na técnica e no artifício do signo, quer no que concerne ao trabalho em verso propriamente dito, quer no que tange à escritura em prosa. Se a poesia se tornara menos válida a partir do século XIX, porque não facilmente adaptável a uma função utilitária, e, nesse sentido, dera espaço, quase que exclusivamente, para a ascensão dos gêneros em prosa, ela (a poesia) viria a converter-se, contudo, num dos modos de expressão mais utilizados pela literatura modernista, nos anos aurorais do século XX. Daí o caráter poemático dos refinadíssimos escritos em prosa produzidos pela geração de *Orpheu*. Frente à opacidade e à sensaboria da literatura composta pela pena da sociedade vitoriana, o prosador modernista viria a rejeitar, visivelmente, “a

coerência e a clareza conceitual” (PAZ, 2003, p. 68. Trad. nossa) inerentes à narrativa burguesa, ao percorrer em suas obras as sendas da divagação, do sonho e da melodia dos ritmos, que não seriam outro caminho senão o da própria poesia.

Se a narrativa do século XIX, como diz Octavio Paz, se quis impor, primordialmente, como “um instrumento de crítica e análise” (Idem, p.69), os escritos em prosa da modernidade inaugural – incluem-se aí as narrativas decadentistas – buscaram empreender, no próprio corpo do texto literário, o gozo erótico e o ludismo intrínsecos à poesia. Para Octavio Paz, a poesia seria uma espécie de círculo, de ordem fechada em si mesma, enquanto que a prosa se apresentaria como mais aberta e linear. Cedendo lugar à marcha do pensamento, a narrativa do século XIX, que, de um modo geral, obedecia aos ideais de igualdade e liberdade requeridos pela civilização burguesa, pretendia ser, ao contrário das narrativas finiseculares e das do início do século XX, um instrumento – claro e coeso – de educação e esclarecimento dessa mesma civilização. Entretanto, como diz Octavio Paz, em um texto intitulado *A Ambiguidade do Romance*:

A revolução burguesa proclamou os direitos do homem, mas ao mesmo tempo os pisoteou em nome da propriedade privada e do livre comércio; declarou sacrossanta a liberdade, mas a submeteu às combinações do dinheiro; e afirmou a soberania dos povos, a igualdade dos homens, enquanto conquistava o planeta, reduzia à escravidão velhos impérios e estabelecia na Ásia, na África e na América os horrores do regime colonial. (PAZ, 2003, p. 222. Trad. nossa).

Claro está que os descaminhos da sociedade vitoriana não apenas constituem boa parte da matéria discursiva da literatura finisecular e do Modernismo europeu, como também se apresentam como uma das temáticas mais recorrentes do próprio Romantismo, estética que, erroneamente, costuma ser interpretada como a expressão máxima dos ideais da burguesia. Desiludidos com a falência do mundo progressista, os artistas românticos, que, assim como os decadentistas e os modernistas, abominavam o real circundante, deram asas à imaginação, ao eleger os sentimentos e as emoções, e ao privilegiar o sujeito em relação ao objeto e o artista em relação à obra de arte. Em se tratando de literatura portuguesa, por exemplo, mesmo num Garrett, considerado pela crítica o mais iluminista e racional dos românticos lusitanos, enxergamos claramente, nas suas famosas *Viagens na minha terra* (1846), uma patente nostalgia relacionada aos desvios ideológicos da sociedade liberal, caracterizada por ele como sendo “chata, vulgar e sensabor” (GARRETT, 2005, p. 13). Daí

o fato de o narrador-autor das Viagens, que não é outro senão o próprio Garrett, manifestar predileção pela pitoresca Lisboa oriental – “a velha e boa Lisboa das crônicas” (*Ibidem*) – em lugar da padronizada Lisboa burguesa e capitalista; de valorizar o homem do campo, em detrimento da descaracterizada massa cidadina; de expressar certo saudosismo pelo poético espiritualismo dos frades, em repúdio ao aniquilante regime dos barões, que reduzem tudo a cifras. Contudo, por mais que o Romantismo exprimissem uma extrema desilusão em relação à derrocada dos projetos humanitários da burguesia, e, nesse sentido, desse vazão ao sonho, ao ideal, à loucura e, em última instância, à morte – caminhos que seriam trilhados, novamente, pelas escolas finisseculares e pelo Modernismo da Europa –, esse movimento literário, ao fim e ao cabo, apostava na utopia burguesa da unidade e da integridade do sujeito, apontando, em certo sentido, para o desejo, não de romper com os postulados éticos e estéticos relacionados ao sistema vigente, mas sim de reafirmar tais postulados, depois de empreendidas, no âmago da sociedade, as correções necessárias.

Rebelando-se de uma vez por todas contra aquelas ideias que compunham a instável pauta de valores autênticos da burguesia, o Decadentismo postulava, nos anos crepusculares do século XIX, outro parâmetro de valores autênticos, assinalando um novo código simbólico. Dessa forma, a narrativa decadentista, “espaço fantasmático do sujeito” (MUCCI, 1994, p. 136), apresenta, propositadamente, em seu próprio tecido discursivo, os jogos estruturais, o simulacro, a inversão da *mimêsis*, a crise da verdade, a crise da memória, os sonhos, os delírios, os estilhaços dos fatos, a comunhão com a poesia e a aguda consciência textual da escritura, ao se impor não mais como tentativa de representação da realidade, mas sim como máscara, tessitura, teatralização, jogo de linguagem. Arelada ao conceito de dandismo, a escritura decadentista torna-se ela própria uma *écriture-dandy*, isto é, uma escritura narcísica, sempre voltada para a contemplação de si mesma. Em outros termos, uma escritura que opta, claramente, pela noção de dispêndio. Para Georges Bataille, o surgimento da atividade estética seria, em última análise, fruto do dispêndio, isto é, do excesso que caracterizaria o *homo ludens*. Voluntária e violenta hemorragia da esfera conceitual, meio exuberante de introduzir a perturbação nos pensamentos, a experiência poética, para Bataille, alinha-se ao lado do riso, do êxtase, do sacrifício, do erotismo, como prática de desvirtuamento do ser. Mesmo porque a existência nela implicada, soberana, não mais procede pelo trânsito entre signos práticos: ela se apresenta, antes, como “incandescência doentia”, “orgasmo durável”,

“gasto sem contar” (1975, p. 25). À semelhança do luxo, dos lutos, das guerras, dos cultos e dos espetáculos, dispêndios isentos de compensação regular, a poesia é como o outro braço da balança das possibilidades humanas, ou melhor, como o peso que desequilibra, de tempos em tempos, o esquema produção-conservação-consumo. E essa ideia de uma arte centrada em si e, portanto, desvinculada de uma obrigatoriedade com o social, seria precisamente o cerne do conceito de literatura formulado pelos decadentistas, artistas que desconhecem qualquer ética que possa sobrepor-se à estética. Se o sentido último da poesia, como quer Bataille, encontra-se em formas de energia improdutivas, ou melhor, em gastos de energia que têm um fim em si próprios, a literatura decadentista – inclua-se aí a literatura portuguesa do início do século XX (também ela decadentista) –, seja em poesia, seja em prosa, muito se coaduna com esse conceito.

Entretanto, se ao repudiar a ideia da arte como instrumento de educação das massas, a literatura decadentista proclamava e louvava a inutilidade do objeto artístico frente às necessidades da sociedade vitoriana, é impossível negar a existência de certo “caráter pedagógico” no próprio seio do dandismo. Como enfrentar tal paradoxo? Atentando, muito especialmente, para a trajetória do *dandy* nas obras de Oscar Wilde, escritor que, depois de Baudelaire, se afigura como um dos maiores teóricos do dandismo, percebemos que essa figura típica da literatura finissecular (o *dandy*) costuma apresentar-se, nas narrativas de cujos enredos faz parte, como mestre que, não raramente, presta assistência ao herói ou heroína da estória. Empreendendo uma espécie de pedagogia às avessas, contrária à doxa utilitarista e ao sistema de valores propagado pela burguesia, o *dandy* soe iniciar seus seguidores nos caminhos da perversão, dos estigmas e da fatalidade trágica, sendas que, segundo sua ótica, representariam toda a beleza e toda a poesia da existência humana. Seduzindo seus discípulos, no sentido mesmo etimológico da palavra, do latim *seducere* (conduzir para fora do caminho), o tutor *dandy* costuma encantar, pelo poder da magia discursiva, os seus, digamos, aprendizes de *dandy*, enredando-os numa trama cujo desenlace será, impreterivelmente, o de um destino trágico. E é justamente essa a via apontada em *A Confissão de Lúcio* (1914), narrativa de Mário de Sá-Carneiro, artista modernista português que, certamente, escrevera na clave da decadência.

Atentando, detalhadamente, para o enredo e para o desenvolvimento dessa instigante diegese de Sá-Carneiro, damo-nos conta de que um dos papéis conferidos às personagens de Gervásio Vila-Nova e da

americana – ambos *dandies* –, no projeto do romance, é precisamente o de prestar assistência a Lúcio Vaz e a Ricardo de Loureiro, figuras pertencentes ao núcleo do narrado. Seduzindo, num misto, a um só tempo, de atração e de repulsa, o jovem provinciano Lúcio, Gervásio, que é caracterizado pelo próprio Lúcio como sendo um ser superior, submeterá o seu amigo a uma espécie de processo iniciático, lançando-o, gradativamente, nas sendas do dandismo, ao lhe ensinar a manifestar aversão ao senso comum, à arte propaganda e, de um modo geral, à pauta de valores da sociedade burguesa. Por sua vez, à personagem da americana também não será conferido um lugar de menos valia nesse projeto narrativo. Tão *dandy* quanto Gervásio, porque fãlica e, portanto, tocada pela androginia, à americana será concedida, num primeiro momento da diegese, a função do desvirtuamento total da doxa, naquilo que concerne à temática do sexo propriamente dito. Levando até à radicalidade o conceito de Octavio Paz (1994), que opõe o erotismo à mera sexualidade, a americana manifesta uma verdadeira ojeriza ao sexo natural e à sua possível atividade procriatória. Ao eleger o cultural, ou melhor, ao manifestar predileção pelo simulacro e pelo jogo cênico como caminhos inusitados, como sensualismos novos a partir dos quais o gozo também poderia ser experimentado, a personagem da americana estaria formulando a própria teoria do texto decadentista, um texto *dandy*, escrito numa prosa poética e erótica, que sempre se orgulha em proclamar o prazer autorreferencial da escritura.

E se Gervásio e a americana desaparecem muito rapidamente da trama discursiva de *A Confissão de Lúcio*, isso não os torna, de forma alguma, personagens menos importantes ou inferiores no romance. Uma vez realizada a função que lhes tinha sido conferida nesse projeto narrativo – iniciar Lúcio e Ricardo nas sendas do dandismo –, é chegada a hora de que essas personagens-*dandies* cumpram, fatalmente, o seu destino trágico, assinalando, desse modo, a poesia de sua própria existência. Gervásio suicida-se; a americana, por sua vez, desaparece misteriosamente, quem sabe consumida pelas suas próprias chamas. Contudo, as lições de ambos já estavam dadas a Lúcio e a Ricardo, figuras centrais da narrativa de Sá-Carneiro, lições que esses discípulos aplicariam, distintamente, na arte e na arte da vida, porque já haviam sido seduzidos, atraídos, encantados, levados, desviados, enfim.

Além disso, ao atrelar, desde o princípio, o conceito de dandismo ao caminho fatal da autoconsumição, a narrativa *A Confissão de Lúcio* apresentaria o elemento fogo como sendo um dos signos mais recorrentes

de seu tecido discursivo. Desse modo, Gervásio, uma criatura superior, intensa, brilhante, uma verdadeira chama viva, cumpriria um destino que, evidentemente, não poderia ser outro que não o de consumir-se a si próprio, porque figura excessivamente luminosa. Por sua vez, a personagem da americana, a artista do fogo, da voluptuosidade propriamente dita, também viria a consumir-se a si mesma, ao desaparecer de forma assaz misteriosa, após o desenlace de sua desconcertante festa decadentista, intitulada, muito sugestivamente, por Ricardo de Loureiro, de *A Orgia do Fogo* (CL, p. 45)<sup>175</sup>. E se o *dandy* é, realmente, como já dissemos, um mestre, um sábio, uma figura que submete seus discípulos a uma espécie de processo iniciático, lançando-os, não raro, nas sendas do próprio dandismo, damo-nos conta, ao observarmos o destino de Lúcio Vaz e de Ricardo de Loureiro, de que a eles é – tal qual a seus mestres – apontada a mesma via da autoconsumição. Ricardo de Loureiro, *o poeta das Brasas* (CL, p. 25. Grifo do autor) pareceria não poder gozar de um outro destino que não o da consumição de si próprio, através da criação da incandescente e espectral figura de Marta. Lúcio Vaz, escritor de *A Chama* (CL, p. 146), num gesto de não menos consumição de si próprio, viria a atirar ao fogo a sua obra mais importante, optando por ser, a partir daquele momento, como o seu amigo Gervásio Vila-Nova: um artista “predestinado para a falência” (CL, p. 21), “incapaz de se condensar numa obra” (CL, p. 23). Como se vê, a Lúcio e a Ricardo é conferido, de certo modo, o mesmo destino trágico das personagens de Gervásio e da americana: suicídio + desaparecimento, se entre eles interpusermos a figura não menos alucinante de Marta. Discorramos sobre ela.

Dentre os muitos aspectos nos quais a estética decadentista prefacia a modernidade, encontramos, no bojo de seus postulados, a própria ideia da fragmentação do sujeito, desenvolvida a partir da temática do duplo. Segundo Carla Cunha (Acesso em: 15/05/2011), embora o duplo seja uma entidade que, a partir de uma identidade primeira, duplique o interior do “eu”, dele também acaba por afastar-se paulatinamente, porque se torna um ser outro, autônomo, ele mesmo diferente do “eu” original. E é precisamente a partir dessa ideia que podemos ler a trajetória da figura de Marta.

Interpretada pela crítica como sendo um duplo feminino de Ricardo, Marta é compreendida como uma espécie de ponte, isto é, de entidade outra, responsável por viabilizar o gozo de uma relação homoerótica entre seu criador, o poeta Ricardo de Loureiro, e seu tão querido amigo e

<sup>175</sup> Utilizaremos a abreviação CL para as citações da obra *A Confissão de Lúcio*.

companheiro Lúcio Vaz. Com Marta, Ricardo teria logrado, ainda que por um tempo demasiado precário, resolver aquele que, verdadeiramente, era o grande impasse de sua vida: experimentar afetos. Melhor dizendo, se Ricardo não podia ser amigo de uma pessoa do seu sexo, visto que, para ele, os afetos se manifestavam num desejo de beijar, de morder, enfim, de possuir a pessoa a quem estimasse, fosse ela mulher ou homem, o poeta conseguirá, contudo, após a criação da figura de sua esposa, experimentar, ou melhor, retribuir o carinho que Lúcio Vaz e Sérgio Warginsky tanto lhe dedicavam, possuindo-os, a um só tempo, material e espiritualmente. Todavia, como diz Teresa Cristina Cerdeira:

A aposta de Ricardo de Loureiro de despertar a volúpia por interposta pessoa, através da criação de um outro de si, não se consegue perpetuar, e é interrompida pela cena do crime. Mas a escrita de Lúcio, ao contrário disso, será um modo efetivo de reviver essa mesma volúpia tal como a conceituara e a encenara aquela estranha “americana”, numa experiência em que os amantes, afinal, se puderam manter isentos de uma fisicalidade concretizada ao deslocarem para uma terceira pessoa os amplexos brutais, os beijos úmidos e as carícias repugnantes. (CERDEIRA, 2005, p. 9).

E aí retomamos, justamente, as reflexões desenvolvidas no início deste texto. Ao deslocar para uma terceira pessoa, isto é, para o plano do papel, a volúpia, o gozo e os espasmos, Lúcio acabaria por nutrir sua escritura de uma carga erótica intrínseca ao fenômeno poético. Não facilmente aplicável a uma função utilitária, a poesia invade, a todo o momento, o tecido dos significantes de *A Confissão de Lúcio*, prosa artificializada, que apresenta para o seu leitor uma série de dificuldades iniciais, uma vez que insiste em se recusar ao desenvolvimento “inerte e horizontal” (PAZ, 2003, p. 43. Trad. nossa). Enfim, ao proclamar a polissemia do texto, numa espécie de transbordamento dos padrões burgueses da arte, *A Confissão de Lúcio*, como diria Barthes, assinala a dificuldade análoga à fruição poética, e procura “instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (2007, p. 27-28).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: precedido da noção de despesa. Trad. J. Castañon G. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CERDEIRA, Teresa Cristina. A confissão de Lúcio: um ensaio sobre a

voluptuosidade. In: *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: No Limite dos Sentidos*. Niterói: UFF – NEPA, 2005, p. 1-9.

CUNHA, Carla. *Duplo*. Disponível em: <http://www2.fesh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>. Acesso em: 15 mai. 2011.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de IL Piacere, de D'Anunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

\_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Ática, 1975.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2001.