

A Confissão de Lúcio ou o dandismo como educação às avessas

A Confissão de Lúcio or Dandyism as a Reverse Education

RAFAEL SANTANA *

Resumo: Este artigo propõe uma leitura de *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, a partir do conceito de dandismo como *educação às avessas*. Para tanto, apoia-se na teoria do desejo mimético de René Girard, além de recuperar algumas diretrizes platônicas acerca do tema Literatura e Educação.

Palavras-chave: dandismo, decadentismo, modernismo, literatura e educação.

Abstract: The aim of this paper is to read *A Confissão de Lúcio*, by Mário de Sá-Carneiro, from the concept of dandyism as a reverse education. To this purpose, it explores René Girard's theory of mimetic desire, as well as some of the platonic guidelines with respect to the subject Literature and Education.

Keywords: dandyism, decadentism, modernism, literature and education.

* Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

*Lord que eu fui de Escócias doutra vida
Hoje arrasta por esta a sua decadência,
Sem brilho e equipagens.
Milord reduzido a viver de imagens,*

*Para às montras de joias de opulência
Num desejo brumoso – em dúvida iludida...
(- Por isso a minha raiva mal contida,
- Por isso a minha eterna impaciência.)
(Sá-Carneiro – O Lord)*

*Esquivo sortilégio o dessa voz, opiada
Em sons cor de amarantho, às noites de incerteza,
Que eu lembro não sei d'Onde – a voz duma Princesa
Bailando meia nua entre clarões de Espada.
(Sá-Carneiro – Certa Voz na Noite, Ruivamente...)*

D*andies* e *femmes fatales* são figuras hiper-representativas da modernidade e não por acaso despertaram o interesse de artistas como Charles Baudelaire e Oscar Wilde, teorizadores de uma ética e de uma estética do dandismo e da perversão feminina do modelo burguês. Avesso ao mundo do trabalho e aos chamados “bons valores”, o *dandy* é uma criatura que prima pela expressão singular do artista na sociedade de massa, assumindo um comportamento de resistência frente ao mundo estandardizado que busca subjugar até mesmo a arte às torpes regras da mercadoria. Para Baudelaire, o dandismo seria uma espécie de último traço de heroísmo dos tempos de decadência. Ou seja, a filosofia *dandy* seria um fenômeno que ressurge toda vez que a História se apresenta como vivência da catástrofe, como consciência iniludível da ruína. Neste sentido, poder-se-ia dizer que o *dandy* não é apenas uma figura típica da modernidade oitocentista e finissecular mas uma personalidade que costuma surgir em períodos nos quais a modernidade estética se expressa fundamentalmente como resistência à

decadência, ou melhor, como estetização artística da crise. Em termos benjaminianos, dir-se-ia que o *dandy* pode ser lido como a própria alegoria de uma modernidade que se erige a partir da *experiência do choque*. Por outras palavras, o *dandy* é um sujeito cujo posicionamento ético se manifesta esteticamente como irreverência, rebeldia e desdém, isto é, como conduta a um só tempo crítica e artística.

Segundo Dolf Oehler, “O dandismo é ao longo do tempo aquilo que o suicídio é num único momento: rejeição categórica do meio social, e não raro ele desemboca no suicídio...” (1997, p. 206). Lutando ferozmente contra a trivialidade da existência, diga-se, contra o prosaísmo de uma vida quotidiana racionalmente organizada de acordo com as regras do mundo do trabalho, o *dandy*, herói de uma modernidade vivenciada sob a égide do choque, acaba muitas vezes por sucumbir ao final da sua lide, assinalando com tal fim trágico a poesia de uma existência de artista insurreto que, enquanto tal, não poderia eleger para si próprio outro desenlace que não o da autoconsumição. Para o *dandy*, o suicídio afigura-se como o último gesto triunfal de uma conduta eminentemente artística. Levando a lição baudelairiana do culto ao artifício até às raias da extremidade, o *dandy* torna a sua própria morte num fenômeno antinatural, rindo-se aristocraticamente do espírito filisteu daqueles que o cercam. Em atrito permanente com os seus antagonistas sociais – os burgueses e suas teorias pseudodemocráticas e pseudoigualitárias –, o *dandy* erige como modelo comportamental um culto egoistamente narcísico de si mesmo, elegendo a indiferença para com o outro como o princípio básico da sua filosofia.

Claro está que este outro é compreendido como uma personalidade mediana, como um *lepidóptero*, nas palavras de Sá-Carneiro, tornando-se por isso mesmo o alvo-mor da língua ferina e irreverente do *dandy*. Se, por um lado, o *dandy* é aquele que, ao rejeitar os seres medíocres, promove desdenhosamente um culto narcísico de si próprio, por outro lado, ele é também uma espécie de pedagogo às avessas, de professor perverso, que eleger para aprendizes tão somente aquelas criaturas dotadas de alguma complexidade psicológica e sensibilidade de espírito. Portando-se pedantemente como o detentor de um segredo, o *dandy* exhibe altiva e autoritariamente o seu conhecimento enigmático para o discípulo que decide iniciar nas sendas artísticas, entregando-lhe aos poucos a chave do mistério. Se a aprendizagem do dandismo pode ser oferecida a uma potencial criatura superior, isto é, a um futuro membro da casta dos eleitos, o processo

iniciático a que essa criatura será submetida não é nada simples, e a relação entre tutor e aluno não raro oscilará numa zona fronteira entre a admiração e a inveja, entre o amor e o ódio, entre a reverência e a competição.

Retomo aqui, para ler o dandismo, a teoria do desejo triangular que René Girard desenvolve em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1961). Segundo o teórico, o conceito de autonomia seria uma falácia, uma *mentira romântica* que muitos autores oitocentistas não fizeram senão propagar. Histórias de amor à primeira vista e de sujeitos que passam a amar-se recíproca e espontaneamente são, aliás, abundantes nas páginas de grande parte da literatura produzida na primeira metade do século XIX, disseminando a ilusão romântica da autonomia dos desejos. Contudo – argumenta o filósofo francês –, as melhores e mais subversivas narrativas são aquelas que desvelam de algum modo o paradigma (mediador) que possibilitou o acesso do sujeito desejante ao objeto do seu desejo. Por outras palavras, os romances mais sedutores são aqueles que descortinam propositadamente a verdade romanesca por meio da revelação do mediador e das consequências da mediação.

No cerne da sua teoria do desejo mimético, Girard destaca dois tipos de mediação: a externa e a interna. Para ele, a mediação externa seria aquela em que o sujeito desejante não apresenta nenhum tipo de rivalidade para com o seu mediador. Pelo contrário, ele o venera, desejando reproduzir suas ações. Quanto maior for a distância entre o sujeito e o mediador – assinala Girard –, tanto menos rivalidade haverá.

Já na mediação interna há uma íntima proximidade entre o sujeito e o mediador, e tal proximidade favoreceria a rivalidade entre aquele que deseja e aquele que medeia o acesso ao objeto desejado: o mediador atrai e repele a um só tempo o sujeito desejante. Na mediação interna, o “sujeito está persuadido de que seu modelo se julga demasiadamente superior a ele para aceitá-lo como discípulo” (Girard, 2009, p. 34), o que, por sua vez, gera paradoxalmente a admiração e o rancor do aprendiz.

Ora, o que é o *dandy* senão um grande mediador entre o sujeito desejante – que toma pedantemente como seu discípulo – e o objeto do seu desejo, noutras palavras, ser um artista? Ou melhor: o que é o dandismo senão um grande processo iniciático que possibilitará ao discípulo o logro paulatino dos seus perversos desejos?

O *dandismo* está ligado à grande questão da ascese para o desejo. [...] O dândi se define pela afetação de frieza indiferente. Mas essa frieza não é a do estoico, é uma frieza calculada para inflamar o desejo, uma frieza que vive repetindo aos *Outros*: “Eu me basto a mim mesmo.” O dândi quer levar os *Outros* a copiar o desejo que ele garante experimentar por si próprio. Expõe sua indiferença nos lugares públicos como quem expõe um imã à limalha de ferro. Universaliza, ele industrializa o ascetismo para o desejo. Não há nada menos aristocrático do que essa atividade; ela desmascara a alma burguesa do dândi. Esse Mefistófeles de cartola gostaria de ser o capitalista do desejo. (Girard, 2009, p. 190)

Manifestando-se como um rito iniciático, o dandismo é metaforicamente uma escola, é uma espécie de sala de aula dirigida por um professor perverso, cujo trabalho é o de desconstruir a doxa, relacionada, obviamente, aos valores ideológicos. Se o termo *pedagogia* está atrelado, desde tempos muito remotos, à ideia de uma educação que visa à inserção do indivíduo na sociedade, já que, ao construí-lo, converte-o num cidadão de bem, a pedagogia do *dandy* visa, muito pelo contrário, a uma educação transgressora e, portanto, às avessas. Se a pedagogia do *dandy* permite a ascese para o desejo, o caminho que o seu aprendiz terá de percorrer pressupõe o inverso de todo um modelo consagrado desde Platão. Com efeito, a *Paideia* ateniense caracterizava-se por ser um ideal de formação conjugado à pederastia, no qual um amante mais velho (erasta) tomava como discípulo um rapaz mais jovem (erômeno). Ora, no contexto finissecular, Oscar Wilde é o artista-*dandy* que mais explicitamente se apropria – *em rasura*, é claro – deste paradigma educativo quer na vida propriamente dita, quer na ficção, em que dissemina transgressora e perversamente as suas ideias sobre o dandismo.

Partindo do modelo de Huysmans em *À Rebours* (*Às Avessas*), mas já empreendendo um gesto laudatório e corruptor, Wilde consagra como novo paradigma do dandismo a figura do artista que se exhibe pedantemente como um brilhante conversador, como um mestre do paradoxo, e que está quase sempre acompanhado por um discípulo mais jovem. Deste modo, o próprio dandismo wildiano surge como uma espécie de processo educativo-iniciático inserido no fascínio amoroso, o que, ressalte-se, não impede que o discípulo admire e repudie, a um só tempo, o seu mestre.

Em *A Confissão de Lúcio*¹ (1913) de Mário de Sá-Carneiro, o dandismo aparece, tal qual nos escritos de Oscar Wilde, como uma espécie de grande processo iniciático. O que de fato assistimos nesta novela de princípios do século XX é à incursão de um indivíduo – desejoso de ser um grande artista – no contexto da Paris finissecular, onde começa a conviver com todo um círculo de dandies que lhe dão verdadeiras aulas, verdadeiras lições perversas e transgressoras. Gervásio Vila-Nova, a americana e até mesmo o próprio Ricardo de Loureiro são, todos eles, *dandies* que despertam a atração e o repúdio de Lúcio. Diante dessa tertúlia enigmática, dessa especialíssima cúpula de “sacerdotes” heréticos e profanadores, Lúcio se põe tal qual um aprendiz que revela, entre seduzido e perturbado, a presença dos seus mediadores. Curiosamente ou não, o personagem de Sá-Carneiro – tal como Oscar Wilde de fato o fizera na vida – diz escrever a sua confissão como discurso de defesa (e lembremos que aquilo que o enunciado da sua narrativa revela ainda brumosamente é a experimentação de um amor homoerótico), nele engendrando toda uma linguagem densa e metaforicamente orgásmica.

Neste artigo, quero aduzir como o conceito de dandismo se constrói como uma *educação às avessas* no universo ficcional de Sá-Carneiro quer no que se refere à temática propriamente dita, quer no que concerne ao trabalho de linguagem que se convencionou chamar de *écriture-dandy*. Para tanto, tomo como *corpus* de análise a novela *A Confissão de Lúcio*, texto em que o dandismo se inscreve de forma, a meu ver, mais plena.

O dandismo em *A Confissão De Lúcio*

[...] Caiu-me a Alma ao meio da rua,
E não a posso ir apanhar!
(Sá-Carneiro – Sete Canções de Declínio – 7)

¹ Utilizarei a abreviatura *CL* em citações da novela.

*Há Ouro marchetado em mim, a pedras raras,
Ouro sinistro em sons de bronze medievais –
Joia profunda a minh’Alma a luzes caras,
Cibório triangular de ritos infernais.
(Sá-Carneiro – Taciturno)*

No eclético círculo de artistas com que Mário de Sá-Carneiro trava conhecimento na Paris de 1912, o que mais se destaca e que mais de perto parece ter seduzido o seu olhar é Guilherme de Santa-Rita ou – como comumente se lhe chama – Santa-Rita Pintor. Santa-Rita afigura-se a um só tempo brilhante e irritante aos olhos de Sá-Carneiro, que a ele se refere constantemente em diversas cartas que endereça a Fernando Pessoa. Ora interessante, ora *fatigante*, “sempre em desacordo, largas horas palestramos” (Sá-Carneiro, 1995, p. 728), confessa o autor de *Dispersão*, prosseguindo: “[...] como eu me revolto quando aventando o ar, de narinas abertas, olhar olhando ao alto, e por altissonante o eterno Santa-Rita me *lecciona* [...]” (Sá-Carneiro, 1995, p. 733, grifo do autor). *Pedantemente*, no sentido mesmo etimológico daquele que se porta como um *pedagogo*, Santa-Rita *lecciona* a Sá-Carneiro, por considerá-lo – parece – uma criatura inferior a si. Reduplicadas especularmente no discurso de Gervásio Vila-Nova, as lições de Guilherme de Santa-Rita reverberam na escrita de Lúcio:

– Sabe, meu querido Lúcio – uma vez contara-me o escultor –, o Fonseca diz que é um *ofício* acompanhar-me. E uma arte difícil, fatigante. É que eu falo sempre; não deixo o meu interlocutor repousar. Obrigoo a ser intenso, a responder-me... Sim, concordo que a minha companhia seja fatigante. Vocês têm razão.
Vocês – note-se em parênteses – era todo o mundo, menos Gervásio... (CL, p. 355-356)

Como se vê, Gervásio *lecciona* aos seus interlocutores, exigindo-lhes que sejam intensos, isto é, a que lhe retribuam. Estabelecendo um ensino às avessas, *em discordância* com o próximo e com os cânones, ele exercita o paradoxo, fascinando e irritando os outros, ou seja, os – a seu ver – pseudo-artistas que o acompanham. Encantado por Gervásio, ainda diz Lúcio:

Ao falar-nos, brilhava ainda mais a sua chama. Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso; nas suas opiniões revoltantes e belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas *blagues*. Uma criatura superior – ah! sem dúvida. Uma destas criaturas que se enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! todo fogo! (CL, p. 354)

Gervásio é descrito como um *conversador admirável* que, tal qual um *dandy*, alinhava os emaranhados fios do seu discurso em oxímoro. *Todo fogo*, este artista português deslocadamente inserido no contexto da Paris finissecular fascina e obceca a Lúcio, que o toma, entre irritado e admirado, como o seu mediador.

– Ah, pelo meu lado, confesso [Gervásio] que os adoro... Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas [os artistas]... como também as sinto com os pederastas... com as prostitutas... Oh! é terrível, meu amigo, terrível...
[...]

– Porque isto, meu amigo, de se chamar artista, de se chamar homem de génio, a um patusco obeso como o Balzac, corcovado, aborrecido, e que é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões – não está certo; não é justo nem admissível. (CL, p. 357-358)

Pedantemente, tal qual um perverso pedagogo, Gervásio revela a Lúcio a sua afinidade com os pederastas e com as prostitutas, seres à margem, que constroem a sua história *em desvio* voluntário. Se a pederastia ateniense era tomada pela sociedade do seu tempo como uma espécie de educação inclusiva e civilizadora por via do fascínio amoroso, a pederastia finissecular, muito pelo contrário, era tomada pelos *dandies* – novos artistas malditos – como um modo perverso e debochado de educar avessamente os seus discípulos, convertendo-os em párias, em criaturas propositadamente inadequadas às convenções sociais. Mas, evidentemente, se o processo agora não era de inclusão no Bem social, a exclusão do que já não podia ser considerado o Bem não seria menos valioso eticamente.

Importa ainda destacar que, se a pederastia ateniense sempre esteve atrelada à ideia de um desenvolvimento cívico e espiritual – portanto a uma metafísica construtiva –, a pederastia-*dandy*, no avesso desse modelo, apresenta-se como

uma espécie de espiritualidade herética e perversa, que levará o erômeno, ainda que por escolha própria, ao caminho da autoconsumição. Por outras palavras, o discípulo que se submete à iniciação ao dandismo estabelece com o seu mediador uma espécie de pacto fáustico, entregando-se de corpo e alma a uma aprendizagem corruptora, em que o tutor-*dandy*, tal qual um *daimon*, mediará ativamente o acesso do educando ao universo mágico e enigmático da arte, que ele, encantado, deseja devassar a qualquer preço.

Para o *dandy* decadentista, a arte ocupa o âmbito do sagrado, não devendo cair jamais no mercantilismo mundano e no gosto do público. Por outras palavras, o segredo da arte deve ser revelado apenas aos eleitos, permanecendo desdenhosamente vedado aos seres medianos. Detentor de um enigma, Gervásio – artista *dandy* – insurge-se contra tudo aquilo que não lhe pareça conter o requinte e a sensibilidade necessários à distinção entre a elite – aristocracia da cultura – e o povo – aquele que, segundo ele próprio, não é capaz de sentir a beleza da arte. E foi justamente por esse motivo que, por exemplo, no dia em que apresentara a americana a Lúcio, o escultor não aceitara as lições teóricas acerca da voluptuosidade como forma de arte, por ela proferidas orgasmicamente:

Gervásio insurgiu-se: “Não; a voluptuosidade não era uma arte. Falassem-lhe do ascetismo, da renúncia. Isso sim!... A voluptuosidade ser uma arte? Banalidade... Toda a gente o dizia ou, no fundo, mais ou menos o pensava.”

E por aqui fora, adoravelmente dando a conhecer que só por se lhe afigurar essa a opinião mais geral, ele a combatia. (CL, p. 357)

Como grande defensor de uma arte que se estabelece a partir de um posicionamento teatral, ou melhor, como adepto confesso de um ascetismo que se manifesta na renúncia ou na recusa dos valores utópicos que nortearam os projetos do mundo burguês, Gervásio coloca-se declaradamente contra as teorias da americana sobre a voluptuosidade/arte, que em princípio se lhe afiguraram circunscritas à esfera do senso comum. Ora, sabemos que a ideia da voluptuosidade como expressão artística está muitíssimo apartada – ao menos no que se refere ao discurso canônico – dos valores consagrados pela burguesia, classe social que tentara atrelar o sexo ao pragmatismo da procriação. Em verdade, as discordâncias entre Gervásio e a americana nada mais são do que um dos tantos exercícios do paradoxo desta enigmática narrativa de Sá-Carneiro. Cabe

assinalar ainda que é paradoxalmente aí – nessas aparentes contradições – que as figuras de ambos se complementam, permitindo que o narrador-autor assinala: “Como os dois perfis se casavam bem na mesma sombra esbatidos – duas feras de amor, singulares, perturbadoras, evocando mordoradamente perfumes esfíngicos, luas amarelas, crepúsculos de roxidão. Beleza, perversidade, vício e doença” (CL, p. 357). Por outras palavras, Gervásio e a americana podem ser lidos como duplos um do outro, revelando-se especularmente como uma espécie de reflexo invertido de si próprios. Em resumo: não obstante alguma divergência de opinião entre ambos, estes dois *dandies* podem ser considerados perfeitas efigies do movimento finissecular, e não por acaso a americana sinaliza:

– Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez, a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. Venham cá, digam-me: fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze? Sem dúvida, acreditem-me. Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, saber provocá-los. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos úmidos, em carícias repugnantes, viscosas. Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser esse artista!... (CL, p. 356)

Pedantemente, a americana profere – *dans une parole dandy* – uma grande aula sobre a sua teoria da voluptuosidade como forma de arte ao círculo que a rodeava. Se mesmo o grupo de orgulhosos e pretensamente hipersensíveis artistas que ali estavam não se mostrara – burguesmente – capaz de separar o erotismo da mera sexualidade, coube a esta estranhíssima e enigmática figura não nomeada inovar, ou melhor, ampliar, frente a uma tertúlia marcadamente falocêntrica, os mistérios artísticos da sexualidade. Segundo Octavio Paz, “O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo” (1994, p. 16). Decadentista, a personagem da americana abomina a mesmice do sexo

convencional e reprodutor em prol de um gozo estéril e estético, que é o próprio gozo da arte.

– Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – *mas de desejos espiritualizados de beleza* – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas na água de um regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar meu corpo iluminar-se de torrentes eléctricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar! (CL, p. 356-357, grifos do autor)

Ora, repare-se que há aí, neste perturbante dizer da americana, qualquer coisa que aponta para um desvio do conceito de belo. Se, para Diotima de Manteneia, o amor é uma espécie de via iniciática, isto é, de processo pedagógico despertado pelo fascínio dos belos corpos até à chegada futura a um estágio de abandono da matéria, diga-se, de desapego da experiência erótica em prol da contemplação de uma ideia absoluta, de uma abstração, o amor e o erotismo propostos pela nova escala transgressora da americana pressupõem exatamente o caminho contrário, por outras palavras, uma carnalização do espírito e vice-versa: “*Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnis*” (CL, p. 363, grifos do autor). Promovendo a sua orgiástica festa, essa enigmática personagem, na esteira de toda uma gama de artistas malditos que cultuaram o belo pelo viés transgressão, logra demover um paradigma de beleza consagrado desde a Antiguidade, triunfando com a realização de uma – passe o oximoro – *orgia de carne espiritualizada em ouro* (CL, p. 361, grifos meus). Na sua claudicante *Orgia do Fogo*, como mais tarde a denominou o poeta Ricardo de Loureiro, o que a americana celebra muito perversamente é o domínio da *hybris* sobre o *métron*, da ultrapassagem da *justa medida*, vale frisar, do logro do dispêndio voluntário: *Escoava-se por nós uma impressão de excesso* (CL, p. 363, grifos do autor), diz Lúcio ao contemplar os diversos espetáculos da festa. E não nos esqueçamos de que essa superabundância ou essa *poética do excesso* caracteriza o próprio discurso do narrador que, ao urdir a sua insólita confissão, parece pôr em prática tudo aquilo que aprendera com os *dandies* que o iniciaram nos domínios da arte.

Em relação à festa propriamente dita, repare-se que toda a atmosfera onírica, ritualística e algo mística desse evento parece conferir-lhe uma espécie de aura herética e teatral, como se todos os convivas ali presentes estivessem diante de

um (des)sacralizado rito de passagem. Insisto novamente: desde o fim do século XIX, o dandismo manifesta-se como uma espécie de sociedade secreta ou de seita perversa, em que se celebra uma espiritualidade outra – *nada religiosa mas sim teatral* – que ao fim e ao cabo não deixa de ser o culto à própria arte. Em *A Confissão de Lúcio*, a “sacerdotisa” profana a quem cabe presidir tal rito é a personagem da americana que, como bem assinala Teresa Cristina Cerdeira (2005), se mostra tal qual uma nova Diotima.

Com efeito, se já no *Banquete* de Platão, Diotima de Mantineia surge como uma figura inexplicavelmente estranha, pois que, num contexto sociocultural que propagava a ideia de que as mulheres não eram dotadas de inteligência e, mais que isso, em que se compreendia o próprio exercício amoroso – o único capaz de levar o ser humano ao topo da escala do conhecimento – como uma prática que só se poderia concretizar de forma plena entre homens, uma sacerdotisa dum tempo antigo vem ditar, no lugar de Sócrates, a verdadeira essência do amor, colocando-se como um ser sábio e intelectualmente sofisticado. Assim, se Platão já transgredia ao conferir a revelação dos enigmas do amor a uma figura feminina, Mário de Sá-Carneiro, ao apropriar-se – consciente ou inconscientemente – do discurso do filósofo grego, acabava por empreender uma espécie de transgressão da transgressão ao criar a personagem da americana – sáfica, sofisticada e inteligentíssima –, a quem coube, no universo ficcional de *A Confissão de Lúcio*, reverter até à radicalidade a escala proposta por Diotima. Se na pederastia ateniense o amor entre homens era supostamente capaz de conferir ao sujeito o logro de tudo aquilo que é Bom, Belo e Verdadeiro, na pederastia finissecular, a mulher surge perversa e irreverentemente como o mais sublime dos seres; daí que os decadentistas vinculem o próprio conceito de beleza às formas femininas.

Repare-se que, mesmo nas relações entre homens, o que está em jogo na literatura de fim de século e por vezes na do primeiro Modernismo é quase que uma espécie de lesbianismo enviesado. Em *A Confissão de Lúcio*, Gervásio Vila-Nova é apresentado pelo narrador como uma figura andrógina e tocada por uma histeria feminina, o que por si só já aponta para a retomada de todo um imaginário sobre os enigmas da mulher. A esse respeito, recorde-se que na medicina da Grécia antiga o termo *hysterikos* apontava precisamente para as mudanças de humor por conta da irregularidade do fluxo menstrual, oscilações que deixariam a mulher histérica. Não é aleatório portanto que Sá-Carneiro atrele o

feminilismo de Gervásio ao conceito de histeria. Se na cultura grega e em outras culturas patriarcais a mulher foi sempre enxergada como um ser menor, na cultura declaradamente antiburguesa de fins do século XIX e do princípio do século XX a suposta desvalia feminina, e sobretudo o assombroso enigma sobre a sua sexualidade, converteram-se em sinônimo de afronta para com as convenções de uma sociedade marcadamente falocêntrica. Daí a superabundância de personagens masculinas finisseculares tocadas pela feminilidade e de personagens femininas tocadas pela virilidade. É a mulher quem assume no contexto do fim de século um posicionamento fálico e ativo, e não gratuitamente Gervásio Vila-Nova diz que são sempre as suas amantes que o possuem.

Também nas relações homoeróticas entre Lúcio e Ricardo através da mediação da figura de Marta o que aí se destaca é precisamente o logro da beleza a partir da conquista do feminino. Ricardo, descontente com a fealdade, diga-se, com a masculinidade do seu corpo, sonhava ser mulher para poder contemplar-se artisticamente, mirando em onanismo as suas formas mármore. E ressalte-se que, numa espécie de duplicação especular do próprio Gervásio, é Marta quem possui, femininamente, o corpo de Lúcio.

Em considerações sobre a narrativa proustiana, René Girard assinala que o objeto do desejo (ser um artista) sempre se constitui, para o aprendiz de *dandy*, como um meio de alcançar *o ser do seu mediador*. Mais que isso: para aquele que se põe como discípulo de um *dandy*, a tentativa de absorver o ser do seu mediador apresenta-se não raro sob a forma de um *desejo de iniciação*. Ora, em *A Confissão de Lúcio*, esse processo de vampirização em que se anela absorver o ser do *outro* a qualquer custo se evidencia do início ao fim da diegese. Lúcio quer ser igual a Gervásio (artista *dandy*); Ricardo quer ser belo como uma mulher (a americana?), enxergando na sexualidade feminina o logro da própria arte. Rememorando, por exemplo, o seu primeiro encontro com o círculo de artistas-*dandies* no *Pavilhão de Armenonville*, diz Lúcio:

A desconhecida estranha impressionara-me vivamente e, antes de adormecer, largo tempo a lembrei e à roda que a contemplava.

Ah! como Gervásio tinha razão, como eu no fundo abominava essa gente – os *artistas*. Isto é, os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes; que falam petulantemente, que se mostram complicados de sentidos e apetites, artificiais,

irritantes, intoleráveis. Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior.

Mas, na minha incoerência de espírito, logo me vinha outra ideia: “Ora, se os odiava, era afinal por os invejar e não poder nem saber ser como eles...”

Em todo o caso, mesmo abominando-os realmente, o certo é que me atraíam como um vício pernicioso. (CL, p. 358, grifos do autor)

Como se pode ver, Lúcio alega sentir um misto de atração e repulsa pelos artistas-*dandies*, que cultuam a arte pelo que ela tem de exterior, que se apresentam *pedantemente* como seres superiores, complicados de espírito, em suma, artificiais. Na verdade, o que Lúcio assiste num primeiro momento é à exterioridade absoluta que o *dandy* propositadamente quer revelar. Tomando Gervásio e a americana como os seus mestres, como os seus grandes modelos (mediadores), o personagem de Sá-Carneiro aos poucos absorve as suas lições, aplicando-as seja na sua produção artística, seja na sua própria vida. Urdo seu discurso em primeira pessoa, Lúcio coloca-se como um aprendiz de *dandy* do início ao fim da narrativa que constrói. Se se pode dizer que, numa espécie de duplicação especular, Ricardo de Loureiro tornou possível a criação da figura de Marta a partir das teorias sobre a voluptuosidade/arte da americana, lembre-se, por outro lado, que o poeta é descrito, desde o momento em que Lúcio o vê pela primeira vez, como um *dandy* que chama a sua atenção: “[...] Brilhantíssima aliás a conversa do artista [Ricardo], além de insinuante, e pela primeira vez eu vi Gervásio calar-se – ouvir, ele que em todos os grupos era o dominador” (CL, p. 360). Tal como Gervásio e a americana, Ricardo é descrito pelo narrador como um *conversador admirável*, atributo que – como vimos a respeito da obra de Oscar Wilde – mais de perto define a postura do *dandy*.

Já dizia René Girard que nas narrativas de mediação interna – como é o caso de *A Confissão de Lúcio* – o sujeito está persuadido de que seu modelo se julga demasiadamente superior a ele para aceitá-lo como discípulo. E é justamente para isto que o próprio Lúcio parece apontar, quando descreve uma das suas muitas conversas com Ricardo, outra figura marcada pelo *pedantismo*:

Não pode imaginar, Lúcio, como a sua intimidade me encanta, como eu bendigo a hora em que nos encontramos. Antes de o conhecer, não lidara senão com indiferentes – criaturas vulgares que nunca me compreenderam, muito pouco

que fosse. Meus pais adoravam-me. Mas, por isso exatamente, ainda menos me compreendiam. Enquanto que o meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez necessária para entender a minha. É já muito. *Desejaria que fosse mais; mas é já muito.* (CL, p. 376, grifos meus)

De acordo com as caóticas memórias de Lúcio, Ricardo de Loureiro considerava-o superior aos demais seres com quem convivera até então, lepidópteros insensíveis, incapazes de compreender a sua alma. Todavia, repare-se que, embora o poeta assinale que o amigo é uma *alma rasgada*, diga-se, fragmentada (dispersa), tendo portanto a lucidez necessária para entender a sua complexidade de espírito, o autor de *A Chama* estaria, ainda assim, muitíssimo apartado da total comunhão espiritual desejada por Ricardo, que não deixa de classificá-lo metaforicamente como um lepidóptero (*Desejaria que fosse mais; mas é já muito*), apesar de o ter elogiado inicialmente. E se, como já apontara Lúcio num momento anterior, o poeta por vezes tinha atitudes que – numa via especular – lembravam os esnobismos de Gervásio Vila-Nova, recorde-se, a esse respeito, que o escultor, antes mesmo de que Lúcio travasse conhecimento com Ricardo, o classificara como “uma natureza simples” (CL, p. 357), por outras palavras, como um lepidóptero. Como se pode ver, Lúcio pensa que todos os artistas com quem convivera se consideravam demasiadamente superiores a ele; daí a sua paradoxal admiração e repulsa pela roda de *dandies* que o cercava; daí que em princípio os “odiasse”, invejando-os por não poder nem saber ser como eles.

Deste modo, Lúcio se coloca numa espécie de *entrelugar*, ou melhor, num estágio intermédio, experimentando dolorosamente a sensação de ser quase². Quase artista, quase um *dandy*, Lúcio se põe, entre irritado e seduzido, como aprendiz de Gervásio, da americana, de Ricardo e de Marta, figuras que se duplicam especularmente ao longo da narrativa. Contudo, *last but not least*, ele também acaba, ao final da sua lide, por tornar-se ele próprio um *dandy*, incorporando tudo aquilo que aprendera com os seus mestres na materialidade da sua própria escrita – densa, erótica, antiutilitária, antidemocrática e antipopular – e portanto flagrantemente vazada sob o signo do dandismo.

² Sobre isso, leia-se ainda este brilhante ensaio de Pedro Eiras: *Notícias do Abismo: Mário de Sá-Carneiro e A Confissão de Lúcio*.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. *Poesia e Prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CERDEIRA, T. 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.
- EIRAS, P. *Notícias do Abismo: Mário de Sá-Carneiro e A Confissão de Lúcio*. Convergência Lusíada, Rio de Janeiro, n. 26, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/623.pdf>. Acesso em: 29 de mai. 2015.
- GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às Avestas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830 – 1848): Estética Antiburguesa em Baudelaire*. Trad. Daumier e Heine. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Presença, 1996.
- _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.