
O retrato da esfinge

The portrait of the sphinx

Rafael Santana

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1290>

RESUMO

Este estudo busca aprofundar a análise das interações efrásticas presentes na obra de Mário de Sá-Carneiro, destacando as suas complexas relações com distintas formas artísticas, tais como a pintura, a música, a dança, a escultura e a arquitetura. Ao explorar estes vínculos, revela-se a busca incansável do autor pelo alcance da Obra de Arte Total. Por meio de uma investigação metódica, evidencia-se como Sá-Carneiro transpõe os limites tradicionais da expressão artística, amalgamando influências diversas e promovendo um diálogo profundo entre diferentes linguagens. Neste sentido, as suas obras emergem como verdadeiros laboratórios da efervescência criativa do período, refletindo não apenas as inquietações individuais do autor, mas também as pulsantes transformações culturais e estéticas de uma época marcada por uma busca incessante pela síntese das artes. Assim, ao reconhecermos a riqueza e a profundidade destas conexões efrásticas, somos levados a uma apreciação mais ampla e enriquecedora da contribuição de Mário de Sá-Carneiro para a configuração da Modernidade literária em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Fim de século; Modernismo; Mário de Sá-Carneiro; Vanguarda.

ABSTRACT

This study aims to deepen the analysis of the ecphrastic interactions present in the works of Mário de Sá-Carneiro, highlighting his complex relationships with various art forms such as painting, music, dance, sculpture, and architecture. By exploring these connections, the relentless pursuit of the author for the realization of the Total Work of Art is revealed, a fundamental concept within the context of Portuguese modernism. Through meticulous investigation, it is evidenced how Sá-Carneiro transcends the traditional boundaries of artistic expression, amalgamating diverse influences and fostering a profound dialogue between different languages. In this sense, his works emerge as true laboratories of the creative effervescence of the period, reflecting not only the individual concerns of the author but also the pulsating cultural and aesthetic transformations of an era marked by the relentless pursuit of the synthesis of the arts. Thus, by recognizing the richness and depth of these ecphrastic connections, we are led to a broader and more enriching appreciation of Mário de Sá-Carneiro's contribution to the configuration of literary modernity in Portugal.

KEYWORDS: End of the century; Modernism; Mário de Sá-Carneiro; Avant-garde.

[...] os antimodernos não são quaisquer adversários do moderno, mas os pensadores do moderno, seus teóricos (Compagnon, 2011, p. 72).

Há mais ou menos oito anos, apresentei um artigo sobre o dandismo em Mário de Sá-Carneiro no congresso intitulado *Há 100 anos Orpheu Canta para Cleonice*, organizado pela Cátedra Jorge de Sena para estudos Luso-Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no contexto de uma dupla comemoração: o centenário da geração de *Orpheu* e o da grande Mestra Cleonice Berardinelli. Visando aduzir na referida apresentação as figurações do *dandy* sá-carneiriano – e muito especialmente as de *A Confissão de Lúcio* – decidi alinhar um percurso artístico-temporal que passava neces-

sária e propositadamente por Baudelaire, Huysmans e Oscar Wilde, teorizadores quer de uma ética, quer de uma estética do dandismo e da perversão feminina do modelo burguês. Ao final da minha intervenção, fui questionado por não discorrer sobre o tema da Vanguarda, como se errasse por não tocar precisamente naquele ponto fundamentalíssimo do autor de *Dispersão*, e que faria dele um autêntico modernista.

Frente à pergunta estabelecida, respondi, como havia aprendido e entendido até ao momento, que se eu falava de Sá-Carneiro a partir da perspectiva do Decadentismo e do Simbolismo finisseculares, era porque ambas as estéticas, transgressoras que são, sinalizavam, cada uma a seu modo, o epílogo de um tempo e o prólogo de outro. Por outras palavras, se houve um Modernismo na história da literatura europeia, isto seria o resultado paroxístico de toda uma revolução, de todo um choque, enfim, de todo um escândalo promovido durante décadas pelos artistas do chamado *fin-de-siècle*, e, a meu ver, Mário de Sá-Carneiro é – dentre os de *Orpheu* – o herdeiro mais paradigmático deste legado finissecular patentemente marcado pela subversão, e por isso mesmo especularmente reduplicado enquanto lição ética e estética no grande laboratório de escrita que é a sua obra.

Para a minha imensa surpresa, diante da releitura de textos que se acabam por dispersar nos labirintos da memória, reli bastante recentemente alguma tradição anglo-americana que contempla teóricos consagrados, tais como Peter Gay e Terry Egleaton, para os quais o Modernismo enquanto estética principia já nos meados do século XIX. Assim, num livro fundamental como *Modernismo: o Fascínio da Heresia - De Baudelaire a Beckett e Mais um Pouco*, Peter Gay cunha com muita naturalidade conceitos como os de “modernismo oitocentista” e “modernismo vitoriano”, assinalando ainda que a intenção herética e o exame introspectivo de si próprio seriam as duas grandes *improntas* que caracterizam o movimento.

Para o teórico inglês, a verdadeira heresia da obra baudelairiana está assentada na sua capacidade claudicante de “verte(r) conteúdos obscenos em métricas tradicionais” (Gay, 2009, p. 20), o que exerceria uma violência redobrada sobre os valores burgueses que norteavam a arte de então. Desse modo, na visão de Peter Gay, Charles Baudelaire seria, dentre “todos os outros heréticos (...) o primeiro herói do modernismo” (Gay, 2009, p. 21). E repare que o historiador não titubeia em classificá-lo como um modernista, e não simplesmente como um moderno! Ora, se, por um lado, o poeta de *Fleur du Mal* – livro que Peter Gay considera “um documento fundador do modernismo” (2009, p. 56) – escandalizou os leitores do seu tempo pela “habilidade (...) em fundir a clareza formal e o tema licencioso, os sonetos mais obedientes às regras formais e as mais grosseiras metáforas” (2009, p. 56); por outro lado, foi ele também quem revolucionou a própria forma do verso ao compor os seus *pequenos poemas em prosa*, o que não corresponderia a outro fenômeno senão o da tentativa de estetizar na poesia o prosaico, o moderno, o fugidivo, o movimento acelerado, a experiência a um só tempo caótica e sedutora do ambiente urbano. Noutros termos, Baudelaire, como o estranho esgrimista que se autoproclama na sua obra, a encontrar rimas tombadas pelas calçadas da cidade, busca também uma linguagem capaz de dar forma e conteúdo à experiência oximórica da Modernidade, superando, desta feita, a concepção multissecular da imutabilidade do Belo para lograr extrair, nas suas próprias palavras, “o eterno do transitório” (Baudelaire, 1995, p. 859).

E se para a tradição teórico-crítica anglo-americana o Modernismo, no que concerne à poesia, tem o seu início já nos meados do século XIX, no que tange à prosa o caminho também não é diferente. Consoante o pensamento de Peter Gay, Gustave Flaubert, que, em carta ao amigo Louis Bouilhet, autodeclarava-se nada mais nada menos do que um *burguesófono*, num explícito desdém aristocráti-

co pela ordem burguesa e pela sua pauta de valores, Gustave Flaubert, repito, é “o grande modernista na literatura” (Gay, 2009, p. 22). Frente à perda da aura já irônica e dolorosamente anunciada por Baudelaire, frente ao aviltante mundo da produção em massa – que fetichizou e tornou mercadoria o próprio objeto estético –, os modernistas de Oitocentos demandavam uma inusitada e transviada relação com a obra de arte, inscrevendo o belo pelo viés da transgressão. Se o positivismo e a democracia tecnocrática em princípio desvelaram os mistérios órficos do artístico ao torná-lo acessível a um público mais abrangente, o que os modernistas se esforçaram por promover, ao recuperarem temas e termos relacionados ao misticismo religioso, foi em verdade intentar devolver o estatuto “sagrado” à esfera da arte. Por outras palavras, perdera-se a aura, mas esta perda implicava muito perversamente a busca de uma nova aura profana e, portanto, mais adequada a vestir a cabeça do artista da Modernidade! Não aleatoriamente as literaturas finissecular e moderna são repletas de expressões como sacerdote, sacerdotisa e sumo-sacerdote, uma vez que, para o esteta, a sua relação com a arte é assumida, sem reservas, como uma espécie de perversa religião. Segundo Peter Gay, os modernistas, de Baudelaire a Flaubert, de Théophile Gautier a Verlaine, de Rimbaud a Mallarmé, destacam-se todos eles por uma mesma “aura de heresia” (2009, p. 25) e o seu “culto à arte não demorou muito em se transformar no culto ao artista” (2009, p. 70). Assim, para o autor de *O Século de Schnitzler*, o conceito de *l’art pour l’art* cunhado por Gautier no prefácio ao seu romance *Mademoiselle Maupin* ganharia em ser lido não como a vitória da estética sobre a ética, ou seja, não como o culto da arte pela arte, mas sim como o culto da arte pelos próprios artistas. Nesta espécie de pacto fáustico de um esteticismo perversamente assumido como sacerdócio, Oscar Wilde teria sido biograficamente, dentre todos os escritores do fim de século, o mais icônico “mártir da religião da arte” (Gay, 2009, p. 74), tema ao qual retornarei mais adiante.

Por agora, a pergunta que não quer calar é a seguinte: por que alguns autores oitocentistas podem ser lidos na chave do Modernismo e outros não? A resposta é simples. Para os autênticos modernistas não há redenção possível com a ordem vigente; não há aposta no progressismo, não há visão prospectiva da História; não há crença escatológica que dê conta de quaisquer projeções de caráter messiânico¹. Desconfiando da marcha do progresso, muitos artistas modernos não veem a História senão como ruína, termo já ele quase que indissociável do conceito benjaminiano de alegoria. Por isso mesmo, para Antoine Compagnon, o modernismo é paradoxalmente antimoderno, qual seja, “incluído no movimento da história mas incapaz de concluir seu luto pelo passado” (2011, p. 18). Afinal, como pondera o autor de *Le Démon de la Théorie*: “[...] historicamente, o modernismo, ou o verdadeiro modernismo, digno desse nome, sempre foi antimoderno, isto é, ambivalente, consciente de si, e viveu a modernidade como uma agonia, como o silêncio de Rimbaud deveria em seguida atestar” (Compagnon, 2011, p. 16).

Em *Les Antimodernes*, Compagnon elenca uma série de semas norteadores do pensamento moderno/antimoderno, que seriam: contrarrevolução, anti-Iluminismo, pessimismo, antidemocratismos, todos eles ligados por uma mesma visão de mundo inspirada pelo mal, por um desejo vertiginoso de retorno ao pecado original, na contramão do pensamento filosófico de Rousseau, e, neste sentido, as palavras de Des Esseintes, o protagonista de *À Rebours*, ro-

¹ E, no entanto, como enfatiza Leyla Perrone-Moisés (2009), as Vanguardas e, por conseguinte, o Modernismo, são profundamente idealistas. Quando falo da impossibilidade do messianismo, anelo enfatizar sobretudo uma concepção histórica que já não aposta, de nenhum modo, no Bem, ciosa que é de promover uma desordem das coisas. Mesmo o Futurismo, ao negar o passado no seu culto à máquina e à tecnologia (frutos afinal do progresso), estabeleceu uma relação marcadamente desviante com a noção quer de indústria, quer de futuro.

mance de Huysmans motivadamente traduzido para o inglês como *Against Nature*, seriam um indício sintomático deste desprezo pela Natureza e pelos chamados “bons valores”:

O artifício parecia outrossim a Des Esseintes a marca distintiva do gênio humano.

Como ele costumava dizer, a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados. (...) Não existe, aliás, nenhuma de suas invenções reputada tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar. (...) Não há dúvida de que essa sempiterna maçadora já esgotou a indulgente admiração dos verdadeiros artistas e é chegado o momento de substituí-la, tanto quanto possível, pelo artifício (Huysmans, 2011, p. 89).

Com tais vocábulos recuperava Des Esseintes a lição baudelairiana de *Le Peintre de la Vie Moderne*, para a qual “A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. Naquele tempo a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo bem e de todo o belo possíveis”, diz Baudelaire (1995, p. 874). Rechaçando veementemente o mito do “bom selvagem”, o poeta maldito eleva o culto ao artifício às raias da extremidade e afirma de modo assaz assertivo “que a natureza não ensina nada”, que “Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo” (Baudelaire, 1995, p. 874). Postulando uma cópula desviante, cerebrina, estética, Baudelaire valoriza onanisticamente o ornamento – refiro-me à moda, à maquiagem, ao luxo preciosista da linguagem – como “tentativa(s) permanente(s) e sucessiva(s) de correção da natureza” (1995, p. 875). Destarte, este artista *sui generis* revivifica a noção aristocrática do *homo ludens*, para quem o distintivo da existência residiria na capacidade de contornar a violência imposta pela condição natural, que “obriga o homem a dormir, a beber, a comer

e a se defender, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera” (1995, p. 874).

Não raramente antidemocrático no campo da política, o Modernismo se quer, contudo, profundamente revolucionário no âmbito da estética². Segundo Peter Gay, o Modernismo – na sua expressão vanguardista – caracteriza-se por um “desejo premente de acabar com o cânone” (2009, p. 29). Compreendendo a Vanguarda para além da tradicional noção dos “ismos”, o teórico inglês sinaliza que

[...] essa metáfora, evocando brigadas de pintores ou poetas subversivos em ação marcial, era apropriada justamente porque fora tomada ao vocabulário militar. Trazia à mente a valorosa vanguarda de um exército seguindo para a batalha, soando a corneta e agitando a bandeira. As vanguardas culturais eram aguerridas, proclamando corajosamente os méritos da causa [...]. Numa época de aumento constante das classes médias prósperas, quando a própria natureza do mecenato passou a se tornar cada vez mais o negócio da burguesia, os artistas podiam abrir suas asas culturais e políticas com um alcance mais longo do que nunca. Em suma, é nessa época que devemos procurar as origens do modernismo (Gay, 2009, p. 61).

Todavia, se no contexto da guerra o termo Vanguarda significava literalmente a marcha em direção ao inimigo que estava à frente, os modernistas, em sentido oposto ao curso do progresso ou, se quisermos, do andar para adiante, voltavam muito surpreendentemente as suas armas para a própria retaguarda. Assim é que, no paradoxo da sua modernidade antimoderna, Baudelaire haja sido para Antoine Compagnon o pioneiro na criação de um princípio vanguardista sobre a necessidade de ser contemporâneo. Neste sentido, o autor de

² Repare que esta ideia epitoma precisamente um dos postulados do Futurismo.

Fusées é já ele um vanguardista capaz de rejuvenescer o princípio rebelde e de ruptura inaugurado pelo Romantismo.

As convergências entre o Romantismo, as estéticas finisseculares e as Vanguardas dos finais do século XIX e dos inícios do XX foram largamente apontadas por críticos de excelência, tais como Octavio Paz, Jürgen Habermas, Matei Calinescu, Mario Praz, Antoine Compagnon, entre outros. Com efeito, se relembrando as palavras de Fúlvia Moretto, o Decadentismo foi de fato um novo Romantismo, não nos esqueçamos da arguta leitura de Octavio Paz no seu inultrapassável *Os filhos do barro*, quando sinaliza que os modernismos ibérico e latino representam também eles, em outro nível, em outra linguagem, o mais autêntico dos romantismos: “O modernismo foi nosso verdadeiro romantismo e, como no caso do simbolismo francês, sua versão não foi uma repetição, mas uma metáfora: outro romantismo” (Paz, 2013, p. 95). Significativamente, se o Romantismo surge no seu tempo como o gesto iconoclasta que, apontando para a urgência de uma modernidade, ousou rebelar-se contra os cânones, nos finais de Oitocentos e no contexto histórico das Vanguardas, ele é já uma tradição que gerará as suas novas rupturas, e por isso mesmo Leyla Perrone-Moisés não hesita em afirmar: “os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas, e os modernistas levaram-nas à exacerbação. Por isso, a poética da modernidade tem um lastro idealista” (2009, p. 173).

Gosto de ler Sá-Carneiro como um artista em diálogo com a tradição oitocentista e não apenas como o vanguardista que ele é. Aliás, os vestígios deste diálogo com o Oitocentos estão mais do que expressos na sua obra, nem sempre de forma nomeada. Baudelaire, Poe, Mallarmé, de um lado; Garrett, Eça, Cesário, António Nobre, de outro, são alguns dos escritores aos quais o autor de *Céu em Fogo* se refere. E, se quiséssemos, escusado seria listar estes nomes. Bastaria apenas recordar um dos projetos sá-carneirianos não levados a

cabo: o de publicar uma obra em prosa que teria o título de *Novela Romântica*. Sobre tal projeto, eis as suas considerações a Fernando Pessoa:

[...] criarei um ‘romantismo outro’ – enfim: um dos meus personagens interseccionistas mascarado de romântico. Mas a sua psicologia – dentro de toda uma fúria ultra-romanesca – fundamentalmente será a dum Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro, Inácio de Gouveia [...] (Sá-Carneiro, 1995, p. 287).

Heitor, personagem-protagonista que Sá-Carneiro situaria espacial e temporalmente na Paris de 1830, seria, nas palavras dele próprio, “Um Lúcio coado por romantismo, movido por processos românticos” (Sá-Carneiro, 1995, p. 287), mas um artista de índole vanguardista.

E se ainda resta alguma dúvida acerca da plena consciência teórica de Mário Sá-Carneiro de que a sua escrita de vanguarda era o resultado de um gesto a um só tempo laudatório e corruptor dos princípios do Romantismo e das suas reverberações finisseculares, é ele mesmo quem, em outra carta a Fernando Pessoa, datada de 26 de fevereiro de 1913, a propósito de uma ida à Comédia Francesa para assistir à encenação do célebre *Antony*, de Alexandre Dumas, termina por destacar “um remoto elo de parentesco entre o *ultrarromantismo* e nós (não entre o simples romantismo e nós). Apenas nós *construímos irreal com irreal* e eles só se serviam do real. Procediam do exterior. Nós vivemos no interior, no *foco*” (Sá-Carneiro, 1995, p. 750). Colocando-se como um *dandy*, Sá-Carneiro rejeita o simples romantismo que – de modo ingênuo e por vezes inócuo – tentara conferir uma função demiúrgica e messianicamente redentora à arte – e na esteira de Baudelaire pensa a si próprio, bem como os da sua geração, como aqueles para quem importa não tanto o referente – aqui entendido como o abominável real circundante –, mas sim a

introspecção nos labirintos interiores das suas subjetividades dilaceradas, catábase por meio da qual as sensações advindas do mundo exterior, submetidas a toda uma filtragem de caráter muito romanticamente intimista, seriam capazes de edificar uma insólita irrealdade da realidade, fruto do irreal com irreal.

No que tange ao tema mais específico do dandismo, começo por dizer que o conceito em si não é unívoco nem estanque. Do *Traité de la Vie Élegante*, de Balzac, ao *Du Dandysme et de George Brummell*, de Barbey d'Aurevilly, de *Le Peintre de la Vie Moderne*, de Baudelaire, a *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o *dandy* assume muitas faces rituais. Utilizo propositadamente a expressão porque, na esteira dos argumentos de Baudelaire, quero pensar o dandismo como uma espécie de perversa e herética religião. Para o artista maldito, o dandismo é oximoricamente uma vaga “instituição à margem das leis” e que, no entanto, “tem leis rigorosíssimas a que estão submetidos todos os seus adeptos” (Bauderaire, 1995, p. 870). Dentre as suas exigências, será sempre necessário: 1) cultivar o belo; 2) provocar admiração; 3) orgulhar-se de jamais ficar admirado. Consoante os argumentos baudelairianos, o dandismo é um estranho espiritualismo, comparável em muitos aspectos ao estoicismo. Fascinante, frívola e excessiva religião (e repare que este último aspecto – o excesso – de todo contraria o estoicismo) em que os seus adeptos se exibem performaticamente – e a um só tempo – como sacerdotes e vítimas. Cioso de combater a trivialidade, o dandy funda “uma nova espécie de aristocracia” (1995, p. 872) e daí que o dandismo se afigure como “o último rasgo de heroísmo nas decadências” (1995, p. 253), como um sol poente. Efégie crepuscular e saturnina, o dandy é, nas palavras de Baudelaire, uma espécie de “Hércules sem emprego” (1995, p. 872).

Ora, não é à toa que, precisamente antes de começar a estabelecer as suas reflexões sobre a mulher e sobretudo ao elogio à maquiagem,

Baudelaire decida tocar na questão seríssima do trabalho para a partir daí pensar o masculino e, por conseguinte, toda a atmosfera de inversão dos supostos papéis previamente definidos e assignados a cada um dos sexos por parte de uma sociedade conservadora. Em *O Século de Schnitzler*, Peter Gay acentua que

[...] trabalho e caráter, outro ideal vitoriano, eram companheiros inseparáveis. O trabalho era o verdadeiro caminho para um bom caráter. Defensores da causa da virilidade, como Theodore Roosevelt, preocuparam-se com o que consideravam traços lamentáveis de decadência entre os vitorianos do fim do século. [...] o que deplorava, em essência, era o grave perigo que a ociosidade representava para a virilidade. O trabalho árduo era a única cura para a enfermidade dos tempos... Quando os homens se veem demasiadamente confortáveis e levam vidas demasiadamente luxuosas, sempre existe o risco de que a fraqueza corroa como um ácido a masculinidade de suas fibras (Gay, 2002, p. 215).

O *dandy* não trabalha e a sua ociosidade contemplativa, bem como o seu movimento deambulante e performático pelo espaço urbano são as vias mesmas do seu processo de criação, marcado amiúde por uma androginia quer do artista, quer da sua arte, flagrantemente vazada sob a insígnia de uma fluidez dos gêneros, sob a égide de uma *écriture-artiste*, curiosa expressão cunhada por Edmond de Goncourt, e que de pronto se converteu no iniludível exercício de ourivesaria do *écrivain-dandy*. Ora, se o *dandy* se autodefine como uma rara flor de estufa e, mais do que isso, se ele é um *performer* cujas ações são friamente calculadas para ferir o *ethos* burguês e todo e qualquer princípio de naturalidade, a mulher, a partir de tais premissas, também poderia ser considerada *dandy*? Visando corrigir os erros da natureza por meio do artifício, Baudelaire destaca que, por sua condição natural de gerar a vida, a mulher é exatamente o oposto do *dandy*:

A mulher é o oposto do Dândi.
 Deve pois nos causar repulsa.
 A mulher tem fome e quer comer. Sede e quer beber.
 No cio, quer ser comida.
 Que glória!
 A mulher é natural, isto é, abominável.
 Por isso ela é sempre vulgar, ou seja, o contrário do Dândi (Baudelaire, 1995, p. 105).

No entanto, é o próprio Baudelaire quem sinaliza que a mulher pode, sim, vir a ser *dandy*, desde que perca o seu halo de naturalidade e que jamais vincule a sua sexualidade a uma funcionalidade ortodoxa e pragmática. Só assim, ela será capaz de alcançar o “pedestal de sua divindade” (Baudelaire, 1995, p. 874) e, por meio dos adereços – moda e maquiagem –, logrará parecer mágica e sobrenatural. A mulher, diz o artista maldito, “Deve dourar-se para ser adorada” (1995, p. 876), para conseguir divinizar a sua frágil beleza e apoteoticamente despertar “a paixão misteriosa da sacerdotisa” (1995, p. 876).

Ora, as lições de Baudelaire, poeta tomado como patrono das estéticas finisseculares no seu ímpeto vanguardista, foram muitíssimo bem assimiladas e não por acaso Des Esseintes, exibindo pedantemente as suas parcerias textuais, manuseia por diversas vezes o seu volume de *Fleur du Mal*. Igualmente moderna, a obra de Sá-Carneiro teoriza também a Modernidade no seio da poesia, da ficção e da epistolografia. Na esteira de Baudelaire, de Huysmans e de Wilde (e não tratarei aqui dos seus precursores portugueses), Sá-Carneiro reflete muitas vezes sobre as especificidades da arte através das suas personagens romanescas – lembremos que todas elas são tocadas pela nevrose do novo –, e, como modo de apontar para algumas perguntas-problema, gostaria de pensar agora, de modo pontual e motivado, a americana fulva de *A Confissão de Lúcio*, artista-*dandy* que muito baudelairianamente surge já na sua primeira cena a dourar-

-se para ser adorada: “A americana excêntrica deu sinal de partida; e quando ela se ergueu eu notei, duvidosamente notei, que calçava umas estranhas sandálias, nos pés nus... *nos pés nus de unhas douradas...*” (Sá-Carneiro, 2005, p. 357). Lembre-se ainda que as unhas douradas da americana evocam a *métaphore filée* da busca do ouro absoluto, tema obsessivo na produção do autor de *Céu em Fogo*.

Camille Paglia propõe uma leitura muito interessante para a figura da *femme fatale*. No entender desta intelectual estadunidense, ao mesmo tempo que o esteta eleva a mulher ao patamar da sacerdotisa por meio do culto ao artifício, ele também a aprisiona para fazer com que ela passe a significar no campo artístico, noutras palavras, para que venha a ocupar a posição de um objeto de arte a ser tocado e contemplado. Alegoricamente – no sentido benjaminiano do termo –, o feminino é esvaziado dos seus semas tradicionais do casamento e da procriação – e numa curva eroticamente desviante acaba por converte-se ele próprio em arte a ser moldada pelas mãos de homens-artistas que, evocando o mito de Prometeu, pretensiosamente se querem deuses da sua criação. Aliás, é este o tema sá-carneiriano desenvolvido ao longo do conto “Loucura”. Tal qual estátua viva, a personagem Marcela assume o lugar de um objeto de arte no espaço do atelier de Raul Vilar, considerando-a o escultor a sua obra-prima, pois diz ele: “fui eu que formei, que dei fogo... vida a este corpo!...” (Sá-Carneiro, 1995, p. 276), ao iniciá-lo nos prazeres da carne. Como Prometeu, que conferira existência às suas criaturas de barro a partir do fogo furtado aos deuses, Raul Vilar, ao iniciar Marcela nas sendas do amor, transforma o fogo da sua paixão em via erótica por meio da qual se experimenta o sexo como fenômeno artístico. Contudo, volvido o tempo da paixão, Vilar retorna ao seu complexo estado psicológico, entregando-se à melancolia e à abulia.

O escultor enxergava a sua amada mais como uma obra de arte do que como um ser humano com quem compartilhava a vida quo-

tidiana, de tal modo que, a partir do momento em que lê o poema “Ironias do Desgosto” de Cesáreo Verde, desperta para a dolorosa consciência de que o tempo destruiria fatalmente a beleza de Marcela. Ciente desta inexorável degradação futura, Raul Vilar, tal qual artista decadentista/vanguardista, decide lutar contra a ordem do natural e busca fixar os instantes de beleza do rosto e do corpo amados, tentando encontrar alguma maneira de driblar o fluxo do tempo. Cômico, contudo, da impossibilidade do seu projeto, Vilar intenta deformar a beleza de Marcela para que, com a morte, a obra de arte, que aos seus olhos ela é, paradoxalmente venha a sobreviver. Nada mais benjaminiano do que este desfecho, já que, consoante as palavras do filósofo alemão, o alegorista é aquele que mata as coisas para que elas possam ressignificar na arte, isto é, na própria alegoria!

Mas voltemos à personagem da americana de *A Confissão de Lúcio*. Sinalizei num outro momento³ que a sua feérica festa, cuja culminância é a vertiginosa Orgia do Fogo – elemento aliás através do qual se forja o ouro –, poderia ser lida como um alegórico rito de passagem presidido por uma espécie de profana sacerdotisa. Mantenho a minha tese e acrescento agora que este episódio tanto mais belo quanto mais excessivo e alucinante é em verdade uma releitura magistral de uma festa igualmente estética ocorrida em *À Rebours* de Huysmans. Vejamos a cena:

Adquiriu a reputação de excêntrico (...) oferecendo aos homens de letras jantares retumbantes, num dos quais, para celebrar o mais fútil dos infortúnios, organizara um banquete de luto à imitação do século XVIII. (...) Enquanto uma orquestra dissimulada tocava marchas fúnebres, os convivas haviam sido servidos por negras

³ Cf. Santana (2014).

nuas, de chinelas e meias de tecido de prata pontilhado de lágrimas (Huysmans, 2011, p. 78).

E mais adiante:

O que desejava eram cores cuja expressão se afirmasse à luz artificial dos candeeiros; pouco lhe importava que se mostrassem, à claridade do dia, insípidas ou ásperas, visto que ele só vivia à noite, por julgar que se estava melhor na própria casa, sozinho, e que o espírito só se excitava e crepitava ao contato da noite vizinha (...) (Huysmans, 2011, p. 79).

Pautado na lição legada por Baudelaire no “Salon de 1846”, texto no qual se discorre largamente sobre o simbolismo das cores, Huysmans exercita na sua personagem a tentativa de alcançar uma vidência outra por meio de um paroxístico desregramento sensorial, bem à moda de Rimbaud, num frenético espetáculo de tonalidades que se refratam em múltiplas pulsações sinestésicas. Na teoria das cores que Huysmans erige a partir de Baudelaire, as variantes do laranja, do vermelho e do amarelo recebem uma atenção especial: “Se o vermelho e o amarelo se enaltecem sob as luzes, o mesmo nem sempre acontece com o seu composto, o laranja, que se deixa arrebatar e se transmuda frequentemente numa cor de fogo viva ou desmaiada” (Huysmans, 2011, p. 81).

Maria Theresa Abelha Alves, numa lindíssima leitura barthesiana de *A Confissão de Lúcio*, debruça-se numa série de reflexões sobre a palavra *fulva* – que é obsessivamente recuperada ao longo desta novela de Sá-Carneiro – e aduz que dos “russos hirsutos e fulvos” ao aparecimento “mulher fulva”, de Ricardo de Loureiro, que gostaria de ser belo e *ir na vida fulvamente*, ao quimono fulvo de Marta, dos fulvos cabelos de Sérgio Warguinsky às horas grandiosas “fulvas de amor e de angústia recordadas por Lúcio Vaz, “tudo vai se tornando

fulvo” (Alves, 2017, p. 17). E acrescenta: “Fulva é uma cor impura, é a mescla do vinho, do roxo, do vermelho, do abóbora, do amarelo dourado” (2017, p. 17). E conclui:

Fulva é também o nome de uma flor tão impura e híbrida como a cor que lhe dá nome. (...) É uma planta hermafrodita (...). Embora tenha frutos e sementes, estas não germinam, pois as fulvas são plantas estéreis. (...) É uma flor estranha, que parece ser aquilo que ela não é (2017, p. 17).

Ora, a americana fulva provoca neste sentido um duplo estranhamento. O inusitado de ser fulva e, portanto, híbrida, marcada pela androginia, possibilita que ela se reduplique *velut in speculo* na figura de Marta, naquele sentido mesmo proposto por Camille Paglia, que é o de que o esteta – e não nos olvidemos de que Ricardo é um poeta – aprisiona o feminino para fazê-lo ressignificar na esfera da arte. Por outras palavras, foi necessário que Ricardo morresse alegoricamente como Ricardo para poder devir Marta, que é no fundo a sua própria obra-prima. Nas palavras dele mesmo:

Uma noite, porém, finalmente uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A! criei-A... (...) Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós dois...* (Sá-Carneiro, 1995, p. 410).

Para o verdadeiro esteta, vida e arte são termos indissociáveis, e a morte da criatura necessariamente gerará a morte do seu criador. E se a figura da americana já causa estranhamento pelo fato de ser fulva, a iconicidade de ela ser exoticamente referida como *a americana* nos põe diante de outra questão a ser problematizada. Em *Le Dandysme de Baudelaire a Mallarmé*, Michel Lemaire acentua que

O dândi encara os Estados Unidos com um misto de fascinação e de rejeição. Rejeição: Baudelaire denuncia o materialismo americano e sua incompreensão do gênio (POE). Os Estados Unidos são a pátria da democracia. Mas sem educação nem informação é somente o reinado da demagogia. E ainda, a democracia repousa sobre a ideia de que todos os homens são iguais, contrária à ideia que o dândi faz da sua diferença. Para ele a democracia é a vitória da mediocridade uniforme (1978, p. 3).

A americana de *A Confissão de Lúcio* está longe de ser medíocre. E se a festa que propõe é, como vimos, a releitura de uma passagem semelhante de *À Rebours*, é preciso sinalizar também que ela mesma enquanto personagem *americana* é mais um dos exercícios de reduplicação de Sá-Carneiro a partir do modelo herdado deste livro unanimemente considerado pela crítica como a “bíblia” do Decadentismo francês. Na narrativa de Huysmans, a americana é nomeada e se chama Miss Urania. Anelando inverter os posicionamentos sexuais previamente convencionados e aceites, Des Esseintes enxergava nesta atriz de circo máscula e robusta a possibilidade de ser por ela possuído, tal qual fêmea fosse:

Pouco a pouco, ao mesmo tempo que a observava, singulares concepções lhe ocorreram; à medida que admirava a sua agilidade e força, via produzir-se nela uma artificial mudança de sexo; suas momices graciosas, seus dengues de fêmea iam se apagando mais e mais, enquanto se desenvolviam, no lugar deles, os encantos ágeis e vigorosos de um macho; numa palavra, após ter sido, a princípio, mulher, e em seguida, após ter hesitado, após ter se avizinhado do andrógino, ela parecia resolver-se, precisar-se, tornar-se completamente homem.

Assim como um valentão robusto se enamora de uma moca franzina, esta artista de picadeiro deve amar, por tendência, uma criatura débil, submissa, sem fôlego, parecida comigo, pensava Des Esseintes; examinando-se, deixando agir o espírito de compara-

ção, acabou ele por experimentar, de sua parte, a impressão de efeminar-se, e cobiçou decididamente a possessão daquela mulher, tal como uma rapariga clorótica aspira ao grosseiro hércules cujos braços a podem esmagar num amplexo (Huysmans, 2011, p. 169-170).

Falávamos anteriormente sobre a consciência oitocentista do não trabalho como uma perigosa via de efeminamento. Em Sá-Carneiro o não trabalho é também uma constante da sua obra: Gervásio, Lúcio e Ricardo, por exemplo, são personagens marcadas pela histeria e pelo ócio que propicia a criação artística. O não trabalho é, portanto, associado à inadequação destas personagens às convenções sociais, seja na sua existência quotidiana, seja na vivência da sua própria sexualidade. Atente-se ainda para o fato de que é Lúcio – que vive a sua sexualidade em interdito – quem assinala, fascinado, que o olhar que as mulheres lançavam para Gervásio era como que uma espécie de mirada que direcionassem para uma criatura do seu próprio sexo, “formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias” (Sá-Carneiro, 1955, p. 353). Desse modo, perceba que, mesmo naquelas relações aparentemente heterossexuais, o que inusitadamente ocorre em *A Confissão de Lúcio* é quase que um lesbianismo às avessas.

Também nas relações homoeróticas entre Lúcio e Ricardo, através 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 mármores. E ressalte-se que, numa espécie de duplicação especular do próprio Gervásio, é Marta quem possui, femininamente, o corpo de Lúcio. Afinal, para os estetas finisseculares e para aqueles que se colocam como os seus herdeiros, a beleza reside desdenhosamente nas formas femininas. Se às mulheres, desde os tempos mais remotos, foi quase sempre associado o domínio do

mistério e da feitiçaria, elas são tomadas no contexto da Modernidade como seres por meio dos quais os artistas insurretos podiam promover o choque e o escândalo, dando mais uma das suas bofetadas na face do burguês lepidóptero⁴.

Deliciosamente apresentadas pelo narrador de *A Confissão de Lúcio* como as grandes debochadas, as lésbicas e as *femmes fatales* povoam grande parte da produção literária de Mário de Sá-Carneiro, sendo a personagem da americana a mais sedutora de todas elas. Expressivamente, os seus cabelos de fogo, o excesso de cores que caracterizam a sua indumentária, as gemas preciosas que cobrem o seu corpo e sobretudo a sua dança misticamente lúbrica e serpenteante acabam por adentrar a materialidade da escrita de Lúcio, prosa poética que se inscreve em excesso, que se constrói em desvio, repleta que é de metáforas, de sinestésias, de oximoros. Tal qual uma nova Salomé, a fálica personagem da americana logra muito perversamente a junção de Eros e Thanatos no seu bailado macabro, que seduz e mata a um só tempo. Agindo tal qual uma sacerdotisa profana, a sáfica artista da voluptuosidade inicia pedantemente os seus discípulos nos domínios do mistério, e não por acaso a orgiástica festa que promove é descrita como uma espécie de rito de iniciático, de sociedade secreta, a que somente aos eleitos era permitida a entrada. Nesse sentido, de forma alguma são aleatórios os vocábulos relacionados ao campo semântico do misticismo religioso – sacerdotal, litúrgico, esfíngico, quimérico – de que o narrador-autor por diversas vezes se utiliza para descrever tanto os corpos quanto a personalidade das figuras

⁴ Na sua literalidade, o vocábulo significa borboleta. No entanto, Sá-Carneiro o reinterpretou de um modo bastante inusitado, utilizando-se ironicamente do termo para se referir aos burgueses, numa via de pensamento transgressora, *alegórica* e não simbólica, para relembrarmos uma vez mais os conceitos de Walter Benjamin.

de Gervásio e da americana, personagens também especularmente complementares.

Seduzindo, num misto de atração e de repulsa, o jovem Lúcio, Gervásio, que é caracterizado pelo próprio narrador como sendo um ser superior, submete o seu amigo a uma espécie de perverso processo iniciático, lançando-o gradativamente nas sendas do dandismo ao ensinar-lhe 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 é conferido um lugar de menos valia neste projeto narrativo. Tão *dandy* quanto Gervásio porque fálica e, como já dissemos, tocada pela androginia, à americana é concedida a função do desvirtuamento da doxa naquilo que concerne à temática do sexo propriamente dito. E eis aqui a reduplicação de Sá-Carneiro do legado de Huysmans, seja no que concerne à festa, seja no que tange ao sensualismo das cores, seja no que se refere ao espetáculo das luzes artificiais:

– 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 ex-

plorados... Como eu me orgulharia de ser esse artista!... (Sá-Carneiro, 1995, p. 356).

Levando até à radicalidade o conceito de Octavio Paz, que opõe o erotismo à mera sexualidade, a personagem de Sá-Carneiro 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 vir a ser experimentado, a americana reformula a própria teoria do texto da Modernidade, um texto *dandy*, escrito numa prosa poética e erótica, que se orgulha em proclamar a vertente gozosa da escritura.

E se Gervásio e a americana desaparecem muito rapidamente da trama discursiva de *A Confissão de Lúcio*, isto não os torna de forma alguma personagens menos importantes ou inferiores no contexto da novela. Uma vez realizada a função que lhes tinha sido conferida neste projeto narrativo – iniciar Lúcio e Ricardo nas sendas do dandismo –, é chegada a hora de que estas personagens-*dandies* cumpram fatalmente o seu destino trágico, assinalando, deste modo, a poesia da sua própria existência. Gervásio suicida-se; a americana, por sua vez, desaparece misteriosamente, sem que dela se tenha mais nenhuma notícia. Contudo, as lições de ambos já estavam dadas a Lúcio e a Ricardo, figuras centrais desta narrativa de Sá-Carneiro, lições que estes discípulos aplicariam distintamente na arte e na arte da vida porque já haviam sido seduzidos, atraídos, encantados, desviados, enfim.

Ao atrelar, desde o princípio, o conceito de dandismo ao caminho fatal da autoconsumição, *A Confissão de Lúcio* apresenta o elemento fogo como sendo um dos signos mais recorrentes do seu tecido discursivo. Desse modo, Gervásio, uma criatura superior, intensa,

brilhante, uma verdadeira chama viva, cumpre 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 da sua desconcertante Orgia do Fogo. E se o *dandy* é de fato um mestre, um sábio perverso, uma figura que submete os seus discípulos a uma espécie de fáustico 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 aos seus mestres – apontada a mesma via de autoconsumição: Ricardo de Loureiro, o poeta das *Brasas*, pareceria não poder gozar de outro destino que não o da consumição de si próprio através da criação da incandescente figura de Marta. Lúcio Vaz, escritor de *A Chama*, 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” (Sá-Carneiro, 1995, p. 353), “incapaz de se condensar numa obra” (1995, p. 354). 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.

O *dandy* se sabe sentenciado à morte e regozija-se baudelairianamente de ser a um só tempo vítima e carrasco de si próprio. Como assinala Agamben:

[...] Para Baudelaire, assim como para o *dandy*, a fruição utilitária já é uma relação alienada com o objeto, parecida com a mercadorização. A lição que deixou em legado à poesia moderna é que o único modo de superar a mercadoria consistia em levar ao extremo suas contradições, a ponto de ela acabar abolida en-

quanto mercadoria, com o objetivo de devolver o objeto à sua verdade. Assim como o sacrifício restitui ao mundo sagrado o que o uso servil degradou e tornou profano, assim também, através da transfiguração poética, o objeto é arrancado tanto da fruição quanto da acumulação, e restituído ao seu estatuto original. Por esse motivo, Baudelaire via uma clara analogia entre a atividade poética e o sacrifício, entre *l’homme qui chante e l’homme qui sacrifie*, e projetava escrever uma “teoria do sacrifício” de que as anotações das *Fusées* são simples fragmentos. Se é só através da destruição que o sacrifício consagra, assim também é só através do estranhamento que a torna inapreensível, e através da dissolução da inteligibilidade e da autoridade tradicionais, que a mentira da mercadoria se transforma em verdade. Esse é o sentido da teoria da *art pour l’art*, o que de modo algum significa gozo da arte por si mesma, mas *destruição* da arte por obra da arte (2012, p. 84-85).

Consagrando a arte pela destruição, as personagens de *A Confissão de Lúcio* restituem perversamente as suas obras ao mundo sagrado. E repare-se que as vítimas sacrificiais são aqui precisamente os artistas e as suas obras, que se realizam tanto gozosa quanto dolorosamente na sua própria autoconsumição. Como pondera Peter Gay (2009, p. 81), “A religião da arte teve (...) seus mártires”. E na esteira deste pensamento, Peter Gay destaca ainda que o pendor acentuado do artista moderno para a introspecção o levava não raramente a construir uma espécie de autorretrato nas suas obras. Consoante as palavras do teórico inglês, “Os modernistas em todos os campos da cultura parecem ter embarcado num expresso para o futuro. Mas os revolucionários mais sensacionais daqueles anos foram os pintores” (2009, p. 113). Destacando nomes como Van Gogh, Gauguin, Cézanne e Ensor, Peter Gay sinaliza que

[...] Os modernistas [...] estavam às voltas com seus próprios egos problemáticos. A paixão pelo autorretrato entre os modernistas não se esgotava na exuberância. Esse trabalho tinha um lado depressivo considerável; além da pura satisfação com a competência

profissional, o artista se empenhava profundamente em expor a desgraça (2009, p. 118).

Muito para além de um gesto de narcisismo – que também o é –, o autorretrato expressa, antes de tudo, uma angústia, modo de o artista modernista expor, de forma ativa e desdenhosa, a sua própria desgraça. Nascida no seio da pintura, a técnica do autorretrato foi de pronto absorvida no âmbito da escrita. *A Confissão de Lúcio*, por exemplo, é certamente o modo literário de trabalhar com esta técnica.

Decididas, para evocar Peter Gay, “a expor o íntimo do seu ser sem reticências burguesas” (2009, p. 123), as personagens especulares desta narrativa de Sá-Carneiro revelam muito de si próprias, sem na verdade revelarem absolutamente nada, mostrando-se oximoricamente como Esfinges sem mistério, a lembrar os próprios versos do poeta: “Só de ouro falso os meus olhos se douram / Sou Esfinge sem mistério no potente / A tristeza das coisas que não foram / Na Minh ‘alma desceu veladamente” (Sá-Carneiro, 1996, p. 21), que constituem um dos mais belos autorretratos que Sá-Carneiro construiu de si. Sempre a divagar, Lúcio também não deixa de compor diversos autorretratos no seu discurso da memória, projetando muito de si próprio nos outros e vice-versa.

Para encerrar, gostaria de afirmar que leio não apenas *A Confissão de Lúcio* mas também os contos, os poemas e as epístolas de Sá-Carneiro como inebriantes construções vanguardistas de autorretratos, e não é por acaso que o autor de *Indícios de Oiro* por diversas vezes se mostrara tão encantado na sua correspondência literária pela pintura cubista e pelos seus inusitados processos de criação. Dorian Gray é, no universo ficcional de Oscar Wilde, um Narciso sacrificado no espelho artístico; Mário de Sá-Carneiro, como o disse ele próprio, é *daqueles que vão até ao fim*, mártir, à sua maneira, da religião da arte!

RECEBIDO: 12/12/2023

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. F/V: considerações em torno de uma cor-flor. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: v. 14, n. 2, p. 13-19, 2017.
- BALZAC, Honoré. *Traité de la vie élégante*. Paris: Editions Sillage, 2011.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*. De Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- D'AUREVILLY, Barbey. *Du dandyism et de George Brummell*. Paris: Editions Sillage, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GAY, Peter. *O século de Schnitzler*. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- HUYSMANS, J. K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- MORETTO, Fúlvia. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Presença, 1996.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SANTANA, Rafael. *Lições do Esfinge Gorda*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MINICURRÍCULO

RAFAEL SANTANA é Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Doutor em Literatura Portuguesa pela mesma universidade, com tese sobre a prosa e a correspondência literárias de Mário de Sá-Carneiro. Sua atuação profissional incide sobretudo no Decadentismo, no Modernismo e nos ecos do fim de século na literatura contemporânea quer no que se refere à narrativa, quer no que tange à poesia.