

Mário de Sá-Carneiro: *Eros modern' style*

Fernando Curopos

Université Sorbonne Nouvelle — CREPAL EA 3421

Resumo: Em 1913, Mário de Sá-Carneiro publica *A Confissão de Lúcio*, uma novela ainda muito tributária do imaginário decadentista. Contudo, não deixa de dar a ver a modernidade e o universo cultural do Paris da *Belle Époque*. Logo, já que a Cidade Luz também era a capital mundial do sexo, não é de estranhar a novela estar imbuída de um certo *Eros modern' style*. Com efeito, Sá-Carneiro entrecruza os espetáculos para “esquentar os «Vieux Messieurs»”, típicos da cena parisiense, com alguns elementos da literatura licenciosa coeva, sem, no entanto, anuir ao “pensamento straight” que os sustém.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, modernismo, erotismo, Belle Époque.

Résumé : En 1913, Mário de Sá-Carneiro publie *A Confissão de Lúcio*, une nouvelle encore très marquée par tout un imaginaire fin-de-siècle. Cependant, elle n'en donne pas moins à voir toute la modernité et l'univers culturel du Paris de la Belle Époque. D'ailleurs, et puisque Paris était aussi la capitale mondiale du sexe, rien d'étonnant à ce qu'elle soit imprégnée d'un certain « *Eros modern' style* ». En effet, Sá-Carneiro y mêle les spectacles pour « esquentar os “Vieux Messieurs” », typiques des scènes parisiennes, avec tout un pan de la littérature licencieuse de l'époque sans, toutefois, adhérer à « la pensée straight » qui les sous-tend.

Mots-clés : Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, modernisme, érotisme, Belle Époque.

Em 1912, Mário de Sá-Carneiro chega à tão sonhada “Paris dos estrangeiros” vindo de uma “Lisboa medíocre” e provinciana, onde “não havia museus nem grandes bibliotecas — nem corpos nus nas apoteoses dos teatros¹”. Desde meados do século XIX, a capital francesa tornou-se um íman para os artistas do mundo inteiro, como encenado pelo próprio poeta na novela *A Confissão de Lúcio* (1913). Esse fluxo migratório intenso acaba por fazer de Paris uma cidade “cosmopolita — *rastaquouère* e genial²” para esses mesmos artistas que tanto participam na sua “genialidade” como se inspiram nela. No entanto, esse cosmopolitismo também se deve ao emergente turismo de massa, alimentado pela indústria do entretenimento, uma especialidade parisiense por assim dizer, à qual se juntam as diversas exposições universais organizadas na cidade durante a segunda metade do século XIX (1855, 1867, 1878, 1889, 1900). O turista burguês que visita a moderna capital francesa reconfigurada pelo Barão Haussmann tanto fica deslumbrado pelas iluminações das lojas, dos cafés, dos *Palais* e das *gares* de aço e de ferro, quanto pelas luzes de Pigalle, de Montmartre e dos *Grands Boulevards*, com os seus teatros e café-concertos onde “dançarinas multicolores³” são pagas para “esquentar os «Vieux Messieurs»⁴”. Com efeito, além de centro nevrálgico da cultura ocidental, a cidade luz também passara a ser o “bordel da Europa⁵” como já apontavam os seus detratores: “o maior comércio de Paris? [...] é a mulher⁶”. Se, na opinião de Eça de Queirós, “para um bocado de *can-can* não há como a francesa!⁷”, a literatura e as artes cénicas da *Belle Époque* vão popularizar essa representação, fazendo da “Parisienne” um ícone sexual, dimensão logo incorporada por Sá-Carneiro, como bem mostrou Alda Lentina⁸. Os bairros de Montmartre e de Pigalle, além de epicentros da modernidade para as artes plásticas, também eram o palco privilegiado de um “*Eros modern’ style*” que passou a ser a imagem de marca da cidade desde meados do século XIX:

[...] cortesãs e Atrizes, ídolos maquilados da minha época, frágeis e agudos, nervosos...

Montmartre dos narcóticos, às festas noturnas — lantejoulas, escumalha, filigranas — danças da Andaluzia, canções da Itália — bebedeira esquiva do Champanhe, insónia platinada dos beijos de carmim...¹⁰

1. *Ressureição*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010, p. 583.

2. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 310.

3. “Elegia”. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1991, p. 115.

4. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 54.

5. RETAILLAUD, Emmanuelle, “Le Paris des Années folles: un espace de liberté pour les femmes?”, in *Pionnières*, Camille Morineau, Lucia Pesapane (dir.), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2022, p. 91.

6. POULOT, Denis, *Question sociale. Le sublime, ou le travailleur comme il est en 1870, et ce qu’il peut être*, Paris, Librairie Internationale, 1873, p. 195. Tradução nossa.

7. QUEIRÓS, Eça de, *A Capital!*, Lisboa, INCM, 1992, p. 160.

8. LENTINA, Alda, “Mário de Sá-Carneiro et les autres au féminin”, in Fernando Curopos e Maria Araújo da Silva (coords.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispaniques, 2017, p. 104-108.

9. Retomamos o título do ensaio de WALDBERG, Patrick, *Eros modern’ style*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1964.

10. *Ressureição*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 581.

Essa “insónia platinada dos beijos de carmim” é divulgada mundo fora por toda uma literatura e produções visuais licenciosas de que a França era o primeiro exportador mundial, com muito poucos concorrentes nesse nicho de mercado: “Já não se trata de contos brejeiros [...] nem de romances licenciosos de que se repastava o Antigo Regime no declínio [...]. A pornografia contemporânea é de outra essência, democratizou-se, industrializou-se¹¹”. Como frisa o historiador Alain Corbin, no Paris *Belle Époque*, “o obsceno integra-se à cultura de massa¹²”. Por isso, não é de estranhar ver Zé Fernandes, personagem de *A Cidade e as Serras* (1901) — novela escrita por Eça de Queirós em Paris — regressar a Portugal pelo “Sud-Express” com a mala cheia de uma “papelada [...] toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisianismo, de erotismo¹³”.

No leque das “historietas sujas” bem ao gosto do público, vão surgir, na senda do escandaloso *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870)¹⁴, de Aldophe Belot, romances eróticos ou naturalistas encenando amores lésbicos, uma verdadeira moda que atingirá o seu pico na primeira década do século xx¹⁵, com a saída do armário de artistas abertamente lésbicas ou bissexuais: Natalie Barney, Renée Vivien, Colette, Missy, Isadora Duncan, Loïe Fuller, Romaine Brooks, Liane de Pougy, Ida Rubinstein, Gertrude Stein, Marie Laurencin, para só citar algumas¹⁶. Essa literatura de temática sáfica, nem sempre escrita por homens, era contudo destinada ao público masculino burguês, assumindo-se como voyeur de relações que condenava no mundo real. Daí o sucesso de obras que não deixavam espaço para dúvidas quanto ao conteúdo: *Les Amants de Lesbos* (Prosper Castanier, 1900), *Idylle Saphique* (Liane de Pougy, 1901)¹⁷, *Sappho de Lesbos* (Maurice Morel, 1902), *Le Journal d’une saphiste* (Charles Montfort, 1902), *Amants féminins* (Adrienne Saint-Agen, 1902¹⁸), *Les Androgynes* (Jane de la Vaudère¹⁹, 1903), *Sapho* (Nonce Canova, 1905), *Les Concubines de la di-*

11. LAVOLLÉE, René, *Les Fléaux nationaux. Dépopulation, pornographie, alcoolisme, affaissement moral*, Paris, Alcan, 1909, p. 97-98. Tradução nossa.

12. CORBIN, Alain et alii, *Histoire du corps. T. 2: De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 177. Tradução nossa. Para uma visão da produção erótica e pornográfica durante o período, ver STORA-LAMARRE, Annie *L’Enfer de la Troisième République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989.

13. QUEIRÓS, Eça de, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Temas e debates, 2001, p. 243.

14. Traduzido por Pinheiro Chagas, com o título de *Amigas e Peccadoras* (1873). No final do século XIX também são vertidos para português dois outros grandes sucessos da literatura licenciosa de temática sáfica: *Gamiani ou deux nuits d’excès* (Alfred de Musset, 1833; *Condessa Gamiani*, [187?]) e *Un Été à la campagne: correspondance de deux jeunes parisiennes* (Gustave Droz, 1868; *Um Verão em Sintra — Correspondência Secreta de Duas Elegantes*, [1888]).

15. Cf. ALBERT, Nicole G., *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.

16. Cf. BENSTOCK, Shari, *Femmes de la rive gauche* (1986), Paris, Éditions des Femmes, 1987; BONNET, Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre les femmes: XVI^e–XX^e siècle* (1995), Paris, Odile Jacob, 2001, p. 250-275.

17. Esse romance poderia enquadrar-se na categoria de autoficção. Encena a relação entre a autora, célebre *cocotte* e bailarina da *Belle Époque*, com Natalie Barney. Um dos capítulos é ambientado em Lisboa, o que terá facilitado a sua circulação em Portugal.

18. SAINT-AGEN, Adrienne, *Amantes féminins* (trad. de Luiz Cardoso), Lisboa, Typographia Lusitana Editora, 1909.

19. Jane de la Vaudère (“Jane de la Vandère”) é mencionada por Fernando Pessoa/Jean Seul de Méluret como também evoca o romance *Mademoiselle Giraud, ma femme*, o que deixa claro que esses romances também circularam no pequeno cenáculo do modernismo português. Cf. CUROPOS, Fernando, “*Epithalamium* ou «La mariée mise à nu par le célibataire même»”, *Iberic@l*, n° 16, Automne 2019, p. 11-25. 29 de junho de 2022. iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-16-automne-2019.

rectrice (Tap-Tap [Alphonse Momas], 1906), *Sapho, dompteuse* (Jane de la Vaudère, 1908²⁰), *Maison pour dames* (Jean Lorrain, 1908), *Charmeuses de femmes. L'affolante illusion* (Gabrielle Saint-Agen, 1909), *Corruptrice!* (Paul André, 1912), para só citar algumas obras do género publicadas no limiar do século. Essa moda também terá a sua vertente lusa²¹, em ponto menor como era de esperar. Pois, Lisboa “[n]o vício é tímida: copia desjeitosamente as Babilónias distantes: aproveita o fogo de Sodoma para aquecer os pés²²”.

Conquanto os romances de temática lésbica ou lesboeróticos de Arsénio de Chatenay tenham sido publicados no terceiro quartel do século XIX²³, continuarão a circular no início do século XX. Chatenay foi, junto com Rabelais (pseudónimo de Alfredo Gallis), um dos poucos escritores de Oitocentos a ter desenvolvido uma verdadeira produção licenciosa²⁴. No dealbar do século XX, Alfredo Gallis publica duas novelas lesbofóbicas, *Saphicas* (1902)²⁵ e *Mulheres perdidas* (1902), em que as cenas “picantes” não deixam de ter uma dimensão voyeurística. Enquanto condenava os amores não normativos nos seus romances erótico-naturalistas, inundava o mercado luso-brasileiro com contos licenciosos assinados Rabelais, contos em que as cenas lésbicas se tornavam um dos elementos-chave do espetáculo sexual encenado para o leitor-voyeur²⁶. Na década seguinte, o visconde de Villa-Moura publica a novela *Nova Sapho* (1912), romance *à clef* inspirado pelo percurso de vida da poetisa Renée Vivien²⁷, radicada em Paris e uma das várias amantes da escritora americana Natalie Barney. É, em parte, a partir dessa figura da elite cultural e social do Paris *Belle Époque* que Mário de Sá-Carneiro modela a sua “americana fulva”, personagem de *A Confissão de Lúcio*. Embora metamorfoseie Barney em bailarina e coreógrafa, o autor sabe, no entanto, captar o seu papel social, o de dinamizadora “cultural com as festas que organiza no seu jardim de Neuilly e depois na rua Jacob em Paris. Essas festas não são um divertimento de uma rica herdeira, [...] mas o meio para reatar os fios frouxos de uma contracultura identitária²⁸”. De facto, o *salon* de Natalie Barney funcionou como ponto nevrálgico da cultura lésbica francesa de finais do século XIX até os anos 1920.

Porém, a crítica tem ligado essa personagem e o seu “espetáculo²⁹” à mítica figura de Salomé³⁰ e às mulheres fatais finisseculares que, na opinião de Paula Morão, “são inscrições lite-

20. VAUDÈRE, Jane de la *Sapho, a Domadora*, (trad. de Ribeiro de Carvalho e Moraes Rosa), Lisboa, A Editora, 1909.

21. Cf. CUROPOS, Fernando, “La lesbienne fin-de-siècle: une fiction portugaise”, *Moderna språk*, Uppsala, vol. 112, nº 2, 2018, p. 47-62. 29 de junho de 2022. ojs.uu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/4495.

22. QUEIRÓS, Eça de, *Prosas Bárbaras* (1903), Nem Martins, Edições Europa-América, 1988, p. 116.

23. Cf. CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 144-161.

24. CUROPOS, Fernando, “Arsénio de Chatenay e seus mistérios”, in Arsénio de Chatenay, *Os Mistérios do Asfodelo*, Lisboa, Index, 2020, p. v-xxx.

25. Cf. CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité...*, *op. cit.*, p. 171-178.

26. Cf. CUROPOS, Fernando, *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira: Uma Antologia (1860-1910)*, Introdução e organização de Fernando Curopos, Lisboa, Index, 2019, p. 177-210.

27. CUROPOS, Fernando, “Paris-Lisboa: dialogues queers”, in Fernando Curopos e Maria Araújo da Silva (coords.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispaniques, 2017, p. 119-129.

28. BONNET, Marie-Jo, *Les Deux amies*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 157. Tradução nossa.

29. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 310.

30. Cf. GOMES, Fátima Inácio, *O Imaginário sexual na obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, INCM, 2006, p. 166-179; BARBAS, Helena, “O Silêncio da bailadeira astral: «Salomé» de Mário de Sá-Carneiro”, *Taira*, Université-Grenoble III, nº 4, 1992, p. 37-56.

rárias, são símbolos da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido, tudo se desenrolando no espaço imenso e ensombrado, de uma alma doente³¹. Todavia, se tivermos em conta o contexto histórico, o tempo e o espaço em que Sá-Carneiro arquitetou a novela, não serão meras “inscrições literárias” mas a transposição literária de mulheres artistas do Paris coevo.

Com efeito, no dealbar do século xx, a mítica dança reinventada nas pinturas de Gustave Moreau e na *Salomé* (1891) de Oscar Wilde é superada por outras danças, de uma extrema modernidade, às quais o poeta assistiu na capital francesa, nos cafés-concerto, cabarés e teatros que frequentou.

No entanto, o espetáculo da “americana fulva” não é um mero divertimento “com dançarinas multicolores³²”. Trata-se, sim, de um verdadeiro manifesto artístico: “[O] meu espetáculo — o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, fogo e água — tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro³³”. Ainda assim, convém notar uma certa ambiguidade no texto em que “o sexual e o artístico estão explicitamente interligados”, como demonstrou Simon Park, que indica existir “uma conexão entre o modo com que a história é narrada e um discurso artístico além do próprio texto³⁴”. Contudo, “*A Orgia do Fogo*³⁵” não “pretende neutralizar a potencialidade sexual da dança”. Embora se trate de “voluptuosidade-arte” e de uma releitura do trabalho de várias coreógrafas da época³⁶, livremente reinterpretado por Sá-Carneiro, o espetáculo encenado não deixa de ter uma dimensão libidinosa em que o corpo lésbico se torna objeto do olhar masculino heterossexual, o do leitor da novela a quem o autor potencializa uma dança erótica, igual às que o público parisiense “normal³⁷” podia assistir e igual às cenas lésbicas dos romances eróticos da época também pensados “para esquentar os «vieux messieurs»³⁸”, e não só:

No palco surgiram três dançarinas. Vinham de tranças soltas — blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes. Tênuas gazes rasgadas lhes pendiam das cinturas. Nos ventres, entre as blusas e as gazes, havia um intervalo — um cinto de carne nua onde se desenhavam flores simbólicas.

As bailadeiras começaram as suas danças. Tinham as pernas nuas. Volteavam, saltavam, reuniam-se num grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas... [...]

Entanto o baile prosseguia. Pouco a pouco os seus movimentos se tornavam mais rápidos até que por último, num espasmo, as suas bocas se uniram e, rasgados

31 . MORÃO, Paula, *Salomé e Outros Mitos*, Lisboa, Edições Cosmos, 2001, p. 40.

32 . “Elegia”, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1991, p. 115.

33 . *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 310-311.

34 . PARK, Simon, “Eu serei então um bárbaro?”, in Fernando Belega, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, a Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, 2017, p. 99. Tradução nossa.

35 . *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 315.

36 . CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité...*, *op. cit.*, p. 193-207.

37 . “Como gostássemos, em muitas horas, de nos embrenhar pela vida *normal* e nos esquecer a nós próprios — frequentávamos bastante os teatros e *music-halls*, numa ânsia também de sermos agitados por esses meios intensamente contemporâneos, europeus e luxuosos”. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 80. O primeiro grifo é nosso.

38 . SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 54.

todos os véus — seios, ventres e sexos descobertos —, os corpos se lhes emaranharam, agonizando num arqueamento de vício³⁹.

Para o leitor contemporâneo, terá sido fácil reconhecer nessa dança um eco dos escândalos artísticos do Paris *Belle Époque* já que o erotismo sáfico da cena condensa dois espetáculos muito badalados na época por as bailarinas terem ido a tribunal: a coreografia “Les Trois Grâces”, montada no teatro Les Folies Royales em 1908, e a pantomima “Griserie d’ether”, encenada no teatro Little Palace nesse mesmo ano. Ambos os espetáculos foram proibidos pela justiça, uma censura moral que deu lugar à chamada “guerra do nu⁴⁰”. Pelos vistos, Mário de Sá-Carneiro acompanhou a controvérsia com particular atenção, tanto em Lisboa quanto em Paris:

Eu tenho lido muita vez, que a dança é arte sublime, toda emoção, que nos liberta da terra e nos amplia a alma etc. Muitas dançarinas nuas perseguidas pelos tribunais daqui têm evocado a ARTE em face dos conspícuos juizes pouco dados a concordarem com as Phrinées⁴¹.

Embora a coreografia “Les Trois Grâces” tivesse uma dimensão levemente lesboerótica, enquadrava-se no êxito dos *tableaux vivants*, espetáculos em que a mitologia servia de alibi para mostrar cenas picantes. Quanto à pantomima “Griserie d’ether”, ultrapassava os limites do erotismo convencional visto que “No decorrer da pantomima, as Senhoras Bouzon e Lepelley interpretaram uma cena de embriaguez e de paixão lésbica⁴²”. Ora essas pantomimas e *tableaux vivants*, que os diretores dos respetivos teatros, os coreógrafos e as bailarinas proclamavam ser Arte perante os juizes, eram sobretudo espetáculos montados para deveras esquentar os “vieux messieurs”. Repare-se que as palavras utilizadas por Lúcio para descrever o espetáculo da Americana remetem justamente para esse tipo de representação teatral: “Houve depois outros *quadros* admiráveis: Dançarinas nuas, [...] a *mimarem* a atração sexual da água⁴³”. Por conseguinte, a “*Orgia do Fogo*⁴⁴” imaginada por Sá-Carneiro tem por pano de fundo essa guerra do nu, começada muito antes aliás, já que “a primeira aparição em palco de um nu sem ambiguidades data [...] de 1891⁴⁵”. Quanto à novela, começa em 1895, quatro anos depois do escândalo da encenação do *Fausto*, de Marlowe, no Théâtre des Arts, grande sucesso de bilheteira...⁴⁶

A performance da “americana excêntrica⁴⁷”, ela própria coreógrafa e bailarina, cujo corpo é propriamente espetacular, lembra as danças exóticas de Mata Hari, nomeadamente a sua célebre dança dos sete véus. Aliás, a bailarina não hesitava, nas festas dadas por Natalie Barney no

39. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 312-313.

40. WALDBERG, Patrick, *Eros modern' style*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1964, p. 126. Ver, em particular, p. 91-130.

41. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro...*, *op. cit.*, p. 54.

42. *Gazette des Tribunaux*, 2 décembre 1908. *Apud* IACUB, Marcela, *Par le trou de la serrure : une histoire de la pudeur publique XIX-XXI^e siècle*, Paris, Fayard, 2008, p. 157.

43. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 313. Grifos nossos.

44. *Ibid.*, p. 315.

45. WALDBERG, Patrick, *Eros modern' style*, *op. cit.*, p. 93.

46. O nu da peça representava uma alegoria da luxúria. Cf. WALDBERG, Patrick, *Eros modern' style*, *op. cit.*, p. 93.

47. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 305.

seu palacete da rua *du Bois de Boulogne*⁴⁸, em despir-se por completo, alimentando ainda mais as fantasias acerca da vida dissoluta da escritora americana⁴⁹:

[...] e o pano rasgou-se [...] ... ela surgiu, a mulher fulva...

E começou dançando...

Envolvia-a uma túnica branca, listada de amarelo. Cabelos soltos, loucamente. Joias fantásticas nas mãos; e os pés descalços, constelados... [...]

Vício a vício a túnica lhe ia resvalando, até que, num êxtase abafado, soçobrou a seus pés... Ah! Nesse momento, em face à maravilha que nos varou, ninguém pôde conter um grito de assombro... [...]

Quimérico e nu o seu corpo subtilizado erguia-se litúrgico [...]. Como os lábios, os bicos dos seios estavam dourados — num ouro pálido, doentio. [...] Então, numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo — terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas...⁵⁰

Se bem que o público presente não consiga reprimir “um grito de assombro” perante esse nu frontal, é de notar que tanto Ricardo como o próprio Lúcio não parecem ficar sexualmente excitados pela cena nem perturbados pelo erotismo lésbico das bailarinas por não serem eles uns “lepidópteros”: “Entanto os delírios que as almas nos fremiam, não os provocavam unicamente as visões lascivas. De maneira alguma⁵¹”. Como frisa Simon Park, Lúcio, ao sair do palacete da americana, “tem que comprovar que não é um «bárbaro» espetador ao não ficar sexualmente excitado pela performance e ao valorizar as suas qualidades artísticas em vez das sexuais⁵²”. Mas é aí que também reside o valor da cena: introduzir outras maneiras de sentir, tanto do ponto de vista feminino, quanto masculino, uma homossexualidade explícita para a “americana fulva⁵³”, implícita para os dois protagonistas masculinos⁵⁴. Tanto Lúcio quanto Ricardo se distanciam do “pensamento *straight*⁵⁵” e, forçosamente, do olhar normativo, o “*male gaze*” definido por Laura Mulvey⁵⁶. Todavia, quer essa cena picante quer as que envolvem o adultério de Marta, poderão excitar os leitores heterossexuais da novela, aqueles que, ao invés de Mário de Sá-Carneiro, “Vão às mulheres, gostam de vinho tinto, / De peros ou de sardinhas fritas...⁵⁷”

O “pensamento *straight*” é desconstruído pela própria “Americana” cujo discurso e performance queerizam de facto o *Manifeste de la luxure (Manifesto da Luxúria)*, de Valentine de Saint-Point, dado a lume a 11 de janeiro de 1913, ou seja, aquando da estadia de Sá-Carneiro em

48. Lembremos que a Americana Fulva de Sá-Carneiro vive num “palácio” “em plena Avenida do Bosque de Boulogne”. *Ibid.*, p. 301.

49. Cf. CHESNAIS, Marion; PAULVE, Dominique, *Les Mille et une nuits et les enchantements du Docteur Mardrus*, Paris, Norma Éditions, 2004, p. 76.

50. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 314.

51. *Ibid.*, p. 313.

52. PARK, Simon, “Eu serei então um bárbaro?”, *op. cit.*, p. 99. Tradução nossa.

53. Lembramos aqui a paronomásia entre vulva e fulva.

54. Cf. CUROPOS, Fernando, “O «inter-dito» de *A confissão de Lúcio*”, *Telhados de Vidro*, Lisboa, nº 19, 2014, p. 165-183.

55. WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland, 2001.

56. MULVEY, Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, vol. 16, Issue 3, 1 October 1975, p. 6-18.

57. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesias*, *op. cit.*, p. 169.

Paris e pouco tempo antes de este redigir a sua novela. Com efeito, apesar de Marinetti e a escritora francesa defenderem o amor livre e a liberdade sexual, atacando a religião que impõe uma moral contrária aos impulsos naturais, esses mesmos autores continuam a escrever segundo a norma sexual, para no fundo reproduzirem literariamente a naturalização dos corpos, dos géneros e dos desejos, como deixa claro Marinetti no seu manifesto futurista *Il teatro di varietà*. Publicado em Florença no dia 1 de outubro de 1913, na revista *Lacerba*, tem uma receção imediata nos cenáculos futuristas parisienses. Será vertido para português e publicado no único número de *Portugal futurista*:

O MUSIC-HALL é uma escola de sinceridade instrutiva para o masculino porque exalta o seu instinto dominador e porque desembaraça brutalmente a mulher de todos os véus, frases, suspiros e soluços românticos que a deformam e mascaram. O MUSIC-HALL faz realçar todas as admiráveis qualidades animais da mulher, as suas forças de ataque, de sedução, de perfídia, e de resistência⁵⁸.

Tanto os vários manifestos de Marinetti quanto o de Saint-Point não fogem à sexualidade normativa. Ora, a identidade sexual da “americana bizarra⁵⁹” e o espetáculo que encena escapam por completo à heteronormatividade. Sendo assim, Mário de Sá-Carneiro subverte não somente o pensamento burguês, como queeriza o futurismo hegemónico, fazendo dessa sua “grande sáfica⁶⁰” um contra modelo positivo verdadeiramente futurista. Por isso, a “festa” e o espetáculo inventados pelo autor coincidem perfeitamente com as festas de Natalie Barney, que “não [eram] um divertimento [...] mas o meio para reatar os fios frouxos de uma contracultura identitária⁶¹”. O espetáculo pensado pela americana é verdadeiramente arte por fugir ao “*male gaze*” e *queer* por abalar as regras da heteronormatividade. As lésbicas, livres do sistema patriarcal, como no caso da própria Natalie Barney e da rica americana da novela, o seu avatar, “não são mulheres⁶²”. Contudo, ainda que a cena escape aos padrões normativos, o leitor “bárbaro” poderá encontrar nela um suporte para os seus devaneios eróticos, como nas cenas que envolvem Marta com os seus amantes:

Tanto que uma noite, sem me dizer coisa alguma, ela pegou nos meus dedos e com eles acariciou as pontas dos seios — a acerá-las, para que esfolassem agrestemente o tecido ruivo do quimono de seda.

E cada noite era uma nova voluptuosidade silenciosa.

Assim, ora nos beijávamos os dentes, ora ela me estendia os pés descalços para que lhos roesse — me soltava os cabelos; me dava a trincar o seu sexo maquilado, o seu ventre obsceno de tatuagens roxas... [...]

E só depois de tantos requintes de brasa, de tantos êxtases perdidos — sem forças para prolongarmos mais as nossas perversões — nos possuímos realmente. [...] E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim é que me possuiu...⁶³

58. MARINETTI, Filippo Tommaso, “O MUSIC-HALL”, in *Portugal Futurista*, Edição Facsimilada, Lisboa, Contexto Editora, p. 40.

59. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, op. cit., p. 303.

60. *Ibid.*, p. 307.

61. BONNET, Marie-Jo, *Les Deux amies*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 157.

62. WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, op. cit., p. 103.

63. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, op. cit., p. 351-352.

É de notar que Lúcio encara o seu envolvimento sexual com Marta como uma “perversão” (“as nossas perversões”). De facto, logo à partida, Marta inverte os papéis de género da relação erótica tida como “normal”, tornando-se numa *femme-fatale* perversa muito ao gosto da literatura finissecular e dos seguidores de Sacher Masoch em particular⁶⁴. Marta lembra uma mulher dominadora cuja sexualidade envereda para uma dimensão sádica, deixada clara no decorrer da ação em que ela é agente e Lúcio paciente, para retomarmos as categorias sexológicas da época: “ela pegou nos meus dedos”; “ela me estendia os pés descalços para que lhos roesse”; “me dava a trincar o seu sexo maquilado”. Os próprios verbos utilizados remetem para uma relação erótica nada convencional (“esfolar”, “roer”, “trincar”) e o “roer dos pés descalços” para uma vontade perversa de humilhar Lúcio.

Embora Eça de Queirós já tivesse aberto o caminho para a representação do *cunnilingus* na literatura canónica⁶⁵, prática mais conhecida por “minete” no género pornográfico, o sexo oral continuava a ser pensado em termos de ativo/passivo. Quando praticado por um homem, a língua tornava-se neste caso num mero substituto fálico, um “dar prazer” para dominar o outro, como deixa claro Eça de Queirós em *O primo Basílio*, que Sá-Carneiro considerava um “romance admiráv[el]”⁶⁶:

Basílio achava-a irresistível: quem diria que uma burguesinha podia ter tanto chique, tanta *queda*? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos; [...] beijou-lhe respeitosamente os joelhos, e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: — Não! Não! — e quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate, murmurou repreensivamente.

— Oh, Basílio!

Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova, tinha-a na mão⁶⁷.

Ora, a cena do “minete”, quase que obrigatória na literatura pornográfica e só apenas sugerida no caso de Eça de Queirós, é subvertida por Mário de Sá-Carneiro. Com efeito, Marta é quem dá “a trincar o seu sexo, o seu ventre obsceno”. Além disso, essa “mulher enigmática, essa mulher de sombra”⁶⁸ — a típica “esfinge”⁶⁹ da literatura finissecular —, não é só a amante de Lúcio como também de outros amigos de Ricardo de Loureiro, com o seu próprio consentimento, como acaba por confessar: “— Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante... Mas eu não *soube* nunca quem eram os seus amantes. Ela é que mo dizia sempre... *Eu é que lhos mostrava sempre!*”⁷⁰. Logo, estamos perante um caso de candaulismo⁷¹, que se traduz no prazer de expor a

64. Cf. PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 343-358.

65. CUROPOS, Fernando, “Eça de Queirós «pour hommes»”, *Moderna språk*, Uppsala, vol. 113, n^o 1, 2019, p. 190-201. 29 de junho de 2022. ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/4626.

66. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e prosa*, op. cit., p. 646.

67. QUEIRÓS, Eça de, *O Primo Basílio*, Porto, Porto Editora, 2007, p. 236.

68. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, op. cit., p. 344.

69. *Ibid.*, p. 355.

70. *Ibid.*, p. 383.

71. Do rei Candaulo que, segundo Heródoto (*As Histórias*), teria dado a ver a sua esposa nua ao seu melhor amigo e súbdito, Gygès. Daniel Welzer-Lang nota que Richard von Krafft-Ebing já se interessava pelo tema em 1886. WELZER-LANG, Daniel, *Les Nouvelles hétérosexualités*, Toulouse, Érès, 2018, p. 143-145.

própria mulher a olhares masculinos ou ao vê-la ter uma relação sexual com um ou mais homens. O tema foi popularizado na literatura do século XIX por Théophile Gautier na novela *Le Roi Candaule* (1845), logo seguida por um ballet (1868) do célebre Marius Petipa. No dealbar do século, em plena moda das “revivências latinas”⁷², André Gide retomou a lenda de *Le Roi Candaule* (1901) numa peça epónima. Na literatura portuguesa, foi o contista Eduardo de Barros Lobo (1857-1893) quem mais se aproximou do tema, numa ambientação contemporânea, dando-lhe uma conotação perversa e doentia, muito ao gosto da literatura decadentista. Assim, em “A Senhora Condessa, O Senhor Conde”, publicado sob o pseudónimo de Beldemónio no livro *A Musa Loira — Contos Immoraes* (1890), seguimos o percurso de um conde *bon vivant* que, já na meia idade, põe à prova a fidelidade da mulher, formosa e muito mais nova do que ele. Mas uma suposta infidelidade da esposa torna-se para ele motivo de fantasias eróticas em que imagina aventuras sexuais entre a mulher e outros homens: “[...] ele, num gozo feito de prazer e de revolta, aguçado pela desonra, tinha ali, naquele adorável corpo que os seus lábios percorriam, um pouco do prazer que tinham gozado todos os seus rivais”⁷³, “não era a sua mulher que ele amava, apesar do adultério, — mas justamente por amor do adultério”⁷⁴. Doravante, ele é quem instiga a esposa a ter amantes e a levá-los para casa, para o quarto, sentindo assim um infinito gozo ao sabê-la nos braços de outro homem:

Do outro lado daquela porta, saciava-se um amor desconhecido num leito que era o seu leito; e ele não se revoltava, — sentia diluir-se toda a medula da sua dignidade de homem num infinito enternecimento, monstruosamente carnal. Mas...readquiria enfim a sua virilidade no banho torpe da sua infâmia⁷⁵.

Ver a mulher com o amante ou imaginá-la a envolver-se sexualmente com homens excita-o: “Passava sensualmente no seu cérebro a visão de alguma inaudita torpeza; — e toda a sua alma desnorteada, então, gemia o lamento histórico de um prazer infinito, tal como jamais o sonhara a devassidão humana”⁷⁶. Recupera assim a “sua virilidade” perdida com a idade, isto é, a capacidade de ter ereções. No entanto, no conto, nada indica uma projeção fantasmática do personagem que nunca se imagina no lugar da esposa.

Por sua vez, a relação Marta/Lúcio/Ricardo, da novela de Sá-Carneiro, é muito mais radical. Contudo, podemos ligar a atitude de Ricardo ao candalismo por ele estar ciente de que Lúcio — e outros amigos —, tinha um caso com a mulher:

— Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante...

[...]

Mas estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava.... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar —

72. PALACIO, Marie-France de, *Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bern, Peter Lang, 2005.

73. BELDEMÓNIO, *A Musa Loira — Contos Immoraes*, Lisboa, Guimarães & C.^a, 1917, p. 84-85.

74. *Ibid.*, p. 88.

75. *Ibid.*, p. 89.

76. *Ibid.*, p. 88.

como os outros, sentem na alma as suas afeições. [...] *E só com o espírito te possuí, materialmente!*⁷⁷

Todavia, através dessa sua confissão, Ricardo revela não só um desejo homossexual como a concretização do mesmo, sendo o corpo de Marta um meio para atingir e “possuir” os corpos socialmente intocáveis. Já na relação Lúcio/Marta, surge um desejo homossexual quando este descobre que não é o seu único amante:

[...] aquele corpo esplêndido, triunfal, dava-se a três homens — três machos se estiravam sobre ele, a poluí-lo, a sugá-lo!... Três? Quem sabia se uma multidão?... E ao mesmo tempo vinha-me um desejo perverso de que assim fosse...

Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos que resvalavam pelo seu⁷⁸.

Porém, logo à partida, esse desejo é tido por Lúcio como perverso (“beijos monstruosos”). Daí ele ter a sensação de infringir uma lei moral ao envolver-se sexualmente com Marta: “subia-me sempre um além-gosto a doença, a monstruosidade, como se possuía uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver...⁷⁹”. Essas náuseas muitas vezes sentidas perante o corpo de Marta passam a ser explicadas de modo proto-psicanalítico pelo protagonista:

[...] e se as minhas repugnâncias em face do corpo admirável de Marta tivessem a mesma origem? Se esse amante que eu ignorava fosse alguém que me inspirasse um grande nojo? Podia muito bem ser assim, num pressentimento, tanto mais que — já o confessei — ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante⁸⁰.

O nojo provém, por conseguinte, não do corpo de Marta, mas do fantasma de uma relação homossexual, em particular com Ricardo. Estamos, portanto, perante um recalçamento, “um armário” interiorizado que se transforma em ódio pelo objeto desejado por este tipo de relação ser socialmente e moralmente proibido⁸¹. Logo, essas confissões, a de Ricardo e a de Lúcio, fazem com que a novela se enquadre perfeitamente no “discurso reverso” (“le discours en retour⁸²”) definido por Michel Foucault. Ao incorporar a temática da homossexualidade, tanto feminina quanto masculina, Sá-Carneiro participa, ele também, na “contracultura identitária⁸³” que emerge no início do século xx nas grandes capitais do mundo ocidental, um Eros definitivamente *modern style*.

77. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, op. cit., p. 383-384.

78. *Ibid.*, p. 365.

79. *Ibid.*, p. 354.

80. *Ibid.*, p. 368.

81. Cf. CUROPOS, Fernando, “O «inter-dito» de *A confissão de Lúcio*”, op. cit., p. 165-183.

82. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I — La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, p. 134. Cf. BELEZA, Fernando, “Sexologia, desejo e transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in Fernando Curopos, Maria Araújo da Silva, *Paris, Mário de Sá-Carneiro...*, op. cit., p. 37-54.

83. BONNET, Marie-Jo, *Les Deux amies*, op. cit., p. 157.