SOLETRAS REVISTA N. 44 – 2022.2 – EVELYN BLAUT FERNANDES

Eu é um outro: confissões na *Orgia do fogo*

Evelyn Blaut Fernandes[1]

Resumo: *Confissão de Lúcio* é tradicionalmente lido pelos temas dominantes na obra de Mário de Sá-Carneiro: desejo, delírio e suicídio. No texto aqui apresentado, propomos pensar a dispersão – outro elemento importante na sua poética – e a dança, como outros dois aspectos da sua poética que possibilitam uma nova proposta de leitura do romance. Pretendemos pensar os papeis da dança e da dançarina como motores que propulsionam a transformação do "eu" numa projeção e, consequentemente, na materialização etérea de uma relação através de uma inversão sexual. A importância da função da dança é fundamentada através da execução de variações do mesmo movimento como elemento fundador de toda a narrativa.

Palavras-chave: Transgressão e dispersão; Dança; Verticalidade.

> Eu não sou eu nem sou o outro,
> Sou qualquer coisa de intermédio:
> Pilar da ponte do tédio
> Que vai de mim para o Outro.
>
> (SÁ-CARNEIRO, 2018a, p. 96)

> O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado dum outro.
> *Permaneci, mas já não me sou*.
>
> (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 129)

Para além das referências a Rimbaud ("Je est un autre"), a Camões ("É tudo quanto sinto um desconcerto", "Tanto de meu estado me acho incerto"), a Sá de Miranda ("Comigo me desavim"), a Florbela Espanca ("Que me saiba perder... pra me encontrar...") e a Alexandre O'Neill ("Sá de Miranda Carneiro"), a trajetória de Ricardo, protagonista de *A confissão de Lúcio*, também pode remeter tanto à poesia de Sá-Carneiro, no poema "7", por exemplo, quanto à própria narrativa: "O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado dum outro. *Permaneci, mas já não me sou*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 129).

E, neste sentido, Marta, a esposa de Ricardo, figura como um transporte fantasmático, "qualquer coisa de intermédio", uma "inconstancia" "que me ha de transpôr ás zonas intermédias" (SÁ-CARNEIRO, 2018b, p. 97). Por isso, uma via interpretativa é aquela que

[1] Escritora e tradutora. Doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Mestra em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada e licenciada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: blauteve@gmail.com. ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-8333-5970.

encontra em Marta o travestimento de Ricardo, dando lugar a um processo de feminilização: "[a]s suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – *feminilizado*, eis a verdade" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 57). Se ambos, Lúcio e Ricardo, consideram que só pode haver posse entre sexos diferentes, dando, assim, abertura para a possibilidade, talvez irônica, de uma amizade pura (SÁ-CARNEIRO, 2018c, p. 77-78)[2], um deles tem de "devir" mulher. E, neste sentido, é como se, de algum modo, Ricardo e Marta fossem (para Lúcio) a mesma pessoa: "*O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante*. Eu sentira-o da mesma maneira" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 87). O beijo de Ricardo, "*o beijo semelhante aos de Marta*..." (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 92).

Segundo Lúcio, Marta "[e]ra uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, *fugitiva*. O seu olhar azul[3] perdia-se de *infinito*, nostalgicamente" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 60, grifo nosso). Comumente considerada uma criatura metafísica na tradição da literatura fantástica do século XIX, Marta é um produto do delírio de Lúcio. Se a história narrada for uma fantasia, Lúcio realiza a confissão de um delírio que acaba por se transformar num "pesadelo alucinante" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 123): "E o meu esquecimento era tão grande que, a bem dizer, eu não tinha a sensação de haver esquecido esses episódios: parecia-me impossível recordá-los, como impossível é recordamo-nos de coisas que nunca sucederam..." (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 92).

Porém, Marta também pode ser uma personagem factível, ainda que a sua invenção seja uma solução fantasmagórica que desculpabiliza o motor da narrativa. A sua função e a sua existência "fugitiva" e "nostálgica" são, portanto, irrepreensíveis enquanto Lúcio é, assim como Ricardo, "o rei de toda esta incoerencia", "turbilhão" em que tudo se "resvala/ Em bruma e sonolencia" (SÁ-CARNEIRO, 2018d, p. 83). Nesta dispersão feita de oxímoros, o tom quase irônico de Lúcio – "disperso, quebrado, ardido (...) [n]ão foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 17) –, que quer ser lúcido, mas, muito perto de endoidecer, mostra que está no limite de uma dispersão amorosa: "*E são apenas factos que eu relatarei*. Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. *Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 13).

[2] "Não sou amigo de ninguém. Pra o ser/ Forçoso me era antes possuir/ Quem eu estimasse – ou homem ou mulher,/ E eu não logro nunca possuir!..."
[3] Embora não seja minha intenção explorar uma interpretação que se dedique a comparar os possíveis significados da cor azul com esta narrativa, é válido notar, neste aspecto, o fato de os olhos desta mulher evanescente ser de uma coloração que, dentre outras definições, pode significar fugir ou escapar.

A transgressão de Lúcio não alcança, entretanto, uma emancipação. Antes, assalta-lhe um bovarismo, apesar da sua abertura pela fantasia. Esse processo transgressor se abre à *dispersão* que legitima o encontro entre Lúcio e Ricardo, numa resolução conseguida por meio de uma retórica da sexualização que liga, não estas duas personagens, mas, quatro: Lúcio, Ricardo, Marta e a Americana. É ela, através do episódio da *Orgia do fogo*, que irradia a possibilidade, ainda que temporária, de um encontro que é também uma transgressão de dimensão performativa. Mais que um modelo, esta narrativa transmuta uma ação que *dipersa* um limite.

De fato, o que me interessa investigar aqui são os papeis da dança e da dançarina como motores que propulsionam a transformação do "eu" numa projeção e, consequentemente, na materialização etérea de uma relação através de uma inversão sexual. Contudo, ambas as figuras femininas buscadas como exemplo e intermediação apresentam uma dimensão fantasmática. Talvez Marta não seja exatamente uma projeção exterior num corpo fantasmático da alma feminina presa no corpo masculino, mas um aparecimento contíguo ao episódio da *Orgia do fogo*, em que ambos – Lúcio e Ricardo – compartilham uma dimensão onírica através do *feminino*. Marta e a Americana não são apenas duas personagens femininas fulgurantes, elas são o *Outro*, que se revelam duplos numa atmosfera mística onírica e algo, anunciada desde o episódio iniciático da festa, conferindo a ambas as personagens uma espécie de aura herética e teatral que exorta um (des)sacralizado rito de passagem: "Evocando-a, nunca a lograra entrever. As suas feições escapavam-me como nos fogem as das personagens dos sonhos. E, às vezes, querendo-as recordar por força, as únicas que conseguia suscitar em imagem, eram as de Ricardo" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 83). O episódio da Americana que ilumina a narrativa é uma cena de movimento, de mobilização. Nela, a dança é o oposto da masculinização ou do estereótipo do masculino, uma vez que a dança está acima dos gêneros (GAGA, 2015).

Para além da textualidade, *A confissão de Lúcio* encena uma certa teatralidade na medida em que "constitui um quadro de representação que aprisiona a acção nas molduras do [in]visível" (LOUPPE, 2012, p. 305). Como resultado, Lúcio e Ricardo realizam não uma confissão, mas um deslocamento, senão um mecanismo de fuga. O episódio de sonho, que envolve uma visão suprema do real, desloca o eixo narrativo, ultrapassando-o, para aceder a um universo de movimento livre, ou, ao menos, para denunciar a impossibilidade de o fazer. Daí a sua confissão ser um "documento". E, se *A confissão de Lúcio* é um "documento" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 13), essa é a sua forma de sobreviver e narrar o inenarrável numa

"*exposição clara de factos*", embora ambiguamente falhada e alcançada, "inverosímil" e "*verdadeira*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 129):

> Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E para a clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 13).

Ao apontar o caráter documental do seu texto, o narrador insiste na objetividade da sua confissão, embora delirante: "Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como factos que se nos afiguram bem claros, são muitas vezes os mais emaranhados" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 129). A fim de justificar a sua "*realidade inverosímil*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 123), "*embora verdadeira*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 129), porque inter-dita e interditada, a solução narrativa para esta questão objetiva – "como *possuir* uma criatura do nosso sexo?" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 119) – é a formação de um jogo de duplos dissimulado sob uma máscara feminina que tornaria praticável e socialmente aprovável a relação afetiva entre as duas personagens masculinas. Se a trama do duplo for entendida no plano da criação ficcional, Marta passa a ser a concretização da dimensão feminina do corpo masculino, aquela mesma que outorga, neste contexto, a completude física do ato erótico, facilitando um impasse enunciado por Ricardo:

> – É isto só: – disse – *não posso ser amigo de ninguém*... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos – já lhe contei – apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! [...]. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu só poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo* (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 54-55).

Depois de se conhecerem em Paris, Lúcio e Ricardo afastam-se. Ricardo casa-se com Marta e escreve uma carta a Lúcio contando sobre o casamento "*como se se tratasse duma irrealidade*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 58). Toda a relação dos dois (ou dos três) é envolta numa névoa de mistério e incerteza, como um "*sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 66). Além de um onirismo e de um

desejo de evasão, é o próprio infinito ou, melhor dizendo, a liberdade e a dignidade de ser "eu", sem ter que ser "outro", que se busca. Etérea como "torres que nunca se ergueram, [como] catedrais que nunca se sagraram... Pobres torres de luar... pobres catedrais de neblina..." (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 91), como um estado transitório, como uma ressonância imaginária, uma superfície de apoio, o corpo substituto e incapaz de se materializar completamente, Marta "parecia não viver quando estava longe de [Lúcio]" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 82), funcionando como uma membrana fantasmagórica através da qual ele "possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo [de Marta]" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 96). Por essa membrana, Lúcio possui o corpo de Marta para, através do dela, alcançar seu verdadeiro desejo: "ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 99).

Numa das cenas do livro, enquanto observa Marta numa sala de concerto, Lúcio a vê desaparecer, destacando a sua inconsistência física. Outra cena refere-se ao momento em que Ricardo, no auge da paixão entre Lúcio e Marta, ou no auge daquilo que ele imaginava ser o clímax do seu espelhamento, relata ao amigo o que identificou como "uma bizarra alucinação" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 77): "Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos *e não me vi reflectido nele!* Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projectado no espelho. *Só não via a minha imagem*..." (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 77).

O desconhecimento sobre o que significa(va) ser mulher e sobretudo o assombroso tabu sobre a sua sexualidade convertem-se em provocação satírica contra os mandamentos moralistas de uma sociedade falocêntrica como a finissecular. Daí esta espécie de quiasmo em que personagens masculinas parecem tocadas por uma aparente feminilidade enquanto personagens femininas passam a atuar de acordo com convenções ditas masculinas. É a mulher quem assume, neste contexto, um posicionamento ativo e, numa duplicação especular, é Marta quem possui Lúcio: "... E em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu..." (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 76). Não gratuitamente, são sempre as mulheres, as suas amantes que o possuem: "se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele [Sergio] do que Marta" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 61).

Marta não existia antes de Ricardo e, de algum modo, não existe fora de Ricardo. Por isso, no crime final, o único cadáver que resta é o de Ricardo. Marta é o seu devir-mulher, a expansão da sua sexualidade: "começou a parecer-me, não sei porquê, que nunca a possuíra inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma

impossibilidade física qualquer*: assim como se «ela» fosse do meu sexo!*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 89). Marta é uma sinédoque de Ricardo, assim como a relação entre Ricardo e Lúcio é uma sinédoque da *Orgia do fogo*, espécie de ritual iniciático.

A amizade entre Lúcio e Ricardo começa durante a performance da Americana e "[s]e a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido – mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de Loureiro" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 34). No episódio da *Orgia do fogo*, mais que o corpo da dançarina, são os movimentos imprevisíveis da dança que coordenam o desenvolvimento das experiências textuais que encontram a solução formulada pelos amantes: a formação híbrida de um suposto triângulo amoroso. As dinâmicas sociais e sexuais na suposta relação triangulada entre Lúcio e Ricardo, por meio de Marta, em torno de quem se estrutura, na perspectiva de Lúcio, a plausibilidade do seu desejo, ao mesmo tempo, afirmam a impossibilidade da relação íntima entre ambos e evidenciam os mecanismos de uma homofobia[4] (também internalizada) enquanto elemento de controle. De certa forma, o relato de Lúcio tenta dar conta do fato de que o seu desejo transborda os limites da norma social. Apesar da (falsa) promessa de uma confissão, a narrativa, marcada pela estranheza e pelo mistério intrínsecos às experiências de Lúcio e Ricardo e às fantasias ligadas aos seus desejos (in)conformistas, transfigura-se numa imagem com alcance humano universal.

Acusado por um homicídio que afirma não ter cometido, Lúcio faz a sua "confissão": "*Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi; morto para a vida e para os sonhos; nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é: demonstrar a minha inocência*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 11). Uma vez narrada em primeira pessoa, o leitor só tem acesso à perspectiva do assassino que, afinal, não matou ninguém. Também por isso, não é possível estabelecer a *verdade* da narrativa: o narrador apenas faz uma "*exposição clara de factos*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 13). A sua oblíqua confissão encena uma estratégia de alterização para a efetiva realização de um desejo. Deste modo, Lúcio e Ricardo conquistam, ainda que por

[4] Cf. Ricardo Vasconcelos, Apresentação a *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*, *op. cit.*, pp. 13-14: Ao "fala[r] da experiência do indivíduo na sociedade moderna", "Sá-Carneiro foi duplamente moderno, no sentido primeiro de ter produzido uma obra que não permanece datada e por isso fala com os leitores actuais, e em segundo lugar por ser do seu tempo e não acranónico na sua própria época, estabelecendo vínculos à modernidade estética do início do século XX. Quase sempre enveredando pelos confrontos do ser humano com as suas limitações, a linguagem poética de Sá-Carneiro evolui muitas vezes para um tom auto-satírico que chega a surpreender pelas características de uma caricatura de pendor expressionista e muito deformadora [...]. Fala, portanto, de qualquer um de nós, e com qualquer um de nós".

tempo precário, o exercício de uma sexualidade voluptuosa interditada por uma sociedade que "só [] v[ê] horizonte através desse arco". Mas seria pouco dizer apenas isso. De fato, *A confissão de Lúcio* é, não a confissão de um crime que nem sequer ocorreu, mas a confissão da impossibilidade de vivenciar um amor: "o meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez para entrever a minha. É já muito. Desejaria que fosse mais; mas é já muito" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 54).

A punição para o seu crime, social e juridicamente recriminável, é um suicídio fantástico, uma fuga perante a interdição de conhecer o amor. Se Marta seria assassinada, indicando que a sua função mediadora já havia sido cumprida e que, a partir da sua morte, os amantes poderiam seguir sem a necessidade desse terceiro elemento, o tiro acaba por sair pela culatra, na medida em que, numa espécie de bovarismo, morre Ricardo. Embora a *Orgia do fogo* seja decisiva para Lúcio e Ricardo, nem um nem outro voltam a falar dela:

> Quanto à americana fulva, não a tornei a ver. O próprio Gervásio deixou de falar nela. E, como se se tratasse dum mistério d'Além a que valesse melhor não aludir – nunca mais nos referimos à noite admirável.
> Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido – mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de Loureiro. [...]
> De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro – *desse encontro que marcou o princípio da minha vida?* (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 34)

Se a *Orgia do fogo* permanece invisível e presente, toda *A confissão de Lúcio* que se segue pode ser uma (con)sequência deste episódio. A *Orgia* termina e prossegue, transfigurada, por exemplo, na peça de teatro intitulada *A chama* (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 114), escrita por Lúcio. E esta *chama* poderia ser uma tentativa ambiguamente falhada e alcançada de repetir a *Orgia do fogo*, assim como Marta pode ser, não só o devir-mulher de Ricardo, mas uma espécie de duplo da Americana. Os movimentos dispersos e distendidos do fogo e da sua imagem arquetípica percorrem os questionamentos, as experimentações, as rupturas e os delírios iniciados com o episódio da Americana e continuados com a criação/ aparição de Marta.

Embora apareça na narrativa como uma solução libertadora, o feminino, seja através da figura de Marta ou da Americana, também aparece para ilustrar um erotismo nem sempre transgressor, mas contraditoriamente homofóbico, ao utilizar um vocabulário condenatório (e, muitas vezes, ultrapassado) para falar de si mesmo ou daquilo no qual se deseja transformar:

"Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida" (SÁ-CARNEIRO, 2018e, p. 173). O corpo é a expressão do desejo e do movimento numa sociedade que não permite a materialização do desejo e a expressão do movimento. A aparição de um terceiro elemento não só outorga a aproximação dos amantes como forma uma trindade através da qual é possível trazer para o plano físico o que até então não era possível simplesmente *acontecer*. Curiosamente, é quando Ricardo anuncia o seu desejo de ser mulher que surge Marta.

De modo similar, o "desejo perdido de ser mulher" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 53) materializa-se com o episódio da *Orgia do Fogo* (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 34). A importância da função da dança é fundamentada através da execução de variações do mesmo movimento como elemento fundador de toda a narrativa. O instante iniciático da festa da "americana bizarra" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 20) formula como uma sinédoque o pensamento modernista e cosmopolita do livro, como numa célebre frase de Matisse: "dou um detalhe e, através do ritmo, conduzo esse detalhe à totalidade" (LOUPPE, 2012, p. 200).

A confissão de Lúcio propõe uma sucessão ou um fio de sequências que se estabelecem a partir de um rito fundacional. Não é por mero acaso que Lúcio e Ricardo conhecem-se nesta ocasião, marcando não apenas a importância do espaço parisiense da contracultura mas sobretudo o encontro com a "americana fulva", propiciando, consequentemente, um "desejo perdido de ser mulher". O fato de esta personagem "excêntrica" e "bizarra" não retornar à narrativa, transforma-a na figura regente que, com o espetáculo que oferece aos convidados, acaba por propiciar o encontro entre Lúcio e Ricardo, introduzindo o tema narrativo numa peça de dança. Por isso, não se pode dizer simplesmente que Lúcio fica fascinado com Ricardo na noite em que assistiu à *Orgia do fogo*. Este encontro – e esta narrativa – têm início justamente por causa da *Orgia do fogo*.

Entre outras camadas de leitura, a criação de um outro do "eu" surge como uma solução facilitadora do encontro entre essas duas personagens cujo desenlace acaba por se fundir – o desaparecimento de Marta, a morte de Ricardo e o enclausuramento de Lúcio – numa espécie de morte silenciada, narrada num relato provocador:

> Esses dez anos esvoaçaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter acção sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o vivem ou

> são, como eu, os mortos-vivos, ou – apenas – os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 12).

Outro aspecto relevante a ser notado refere-se à cenografia em que "a «decoração» desempenha um papel de confinamento ou obstáculo" (LOUPPE, 2012, p. 305). Seja nos cafés parisienses, na casa do escritor, ou até mesmo na festa da Americana, todos os espaços dão indícios de obstrução da qual nem os seres nem os movimentos conseguem se libertar. Talvez por isso os "arcos" e o "espaço aéreo que eles enquadram" cause tanto horror em Ricardo:

> «Mas não são estes só os meus medos. Tenho muitos outros. Por exemplo: o horror dos arcos – de alguns arcos triunfais e, sobretudo, de alguns velhos arcos de ruas. Não propriamente dos arcos – antes do espaço aéreo que eles enquadram. E lembro-me de haver experimentado uma sensação misteriosa de pavor, ao descobrir no fim duma rua solitária de não sei que capital, um pequeno arco ou, melhor, uma porta aberta sobre o infinito. Digo bem – sobre o infinito. Com efeito a rua subia e para lá do monumento começava, sem dúvida, a descer. De modo que, de longe, só se via horizonte através desse arco. Confesso-lhe que me detive alguns minutos olhando-o fascinado. Assaltou-me um forte desejo de subir a rua até ao fim e averiguar para onde ele deitava. Mas a coragem faltou-me... Fugi apavorado. E veja, a sensação foi tão violenta, que nem sei já em que triste cidade a oscilei...
> «Quando era pequeno – ora, ainda hoje! – apavoravam-me as ogivas das catedrais, as abóbadas, as sombras de altas colunas, os obeliscos, as grandes escadarias de mármore... De resto, toda a minha vida psicológica tem sido até agora a projecção dos meus pensamentos infantis – ampliados, modificados; mas sempre no mesmo sentido, na mesma ordem: apenas em outros planos (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 40-41).

Esta fala de Ricardo de Loureiro não se refere apenas a uma "triste", mas superestimada cidade. Ainda que este lugar, "que nem sei já" de qual se trata, seja capaz de abrir algum "espaço aéreo" entre "velhos arcos de ruas", "de longe, só se via horizonte através desse arco". E Ricardo *confessa* que esse vislumbre de infinito, embora estreito, desperta-lhe uma fascinação e o "desejo de subir a rua até ao fim e averiguar para onde ele deitava". Talvez ele não esteja, de fato, pensando na Avenue des Champs-Élysées e no Arc de Triomphe, mas naquilo que os grandes monumentos (parisienses) podem representar em determinados aspectos da vida humana. Assim como no poema "Feminina" (SÁ-CARNEIRO, 2018e, p. 173), Ricardo confessa que "queria ser mulher", desconstruindo uma noção de masculino através de uma transmutação *dandy*.

A relação afetiva que se desenvolve no romance de Mário de Sá-Carneiro não está ligada apenas à ideia de modernidade, mas é sobretudo um manifesto contra as falsas certezas de uma identidade masculina alinhada a uma ordem cultural repressiva. Ser mulher, neste sentido, não significa, necessariamente, "passar o dia inteiro/ A falar de modas e a fazer 'potins' – muito entretida" (SÁ-CARNEIRO, 2018e, p. 173), mas rejeitar e questionar uma lógica social repressiva. Esse desejo de ser mulher, de ser *outro*, de *fugir* do "eu", não é só um reflexo da crise de identidade masculina expressa na ficção portuguesa do início do século XX, mas a fantasmagorização de uma transexualidade, uma metamorfose. Consequentemente, a relação entre Ricardo e Lúcio desenha um erotismo a partir do imaginário feminino, (ainda mais) enigmático para o mundo finissecular e do primeiro modernismo, que serve de contraponto para a retomada da relação fantástica e fantasmagórica que eles passam a desenvolver.

Ao abrir sua história sobre uma personagem feminina que pode simbolizar a libertação de um conjunto de regras cerceadoras, o autor é resolutamente moderno: "[e] a minha vida, livre de estranhezas, é no entanto uma vida bizarra – *mas duma bizarria às avessas*" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 46). Mais do que a elaboração de um processo de superação que o relato de Lúcio expõe, não como momento emancipatório, mas como produção e multiplicação do desejo, importa pensar o papel intermediador da mulher, sobretudo a partir da figura de Salomé, e da função da dança no texto. A escolha por uma análise a partir de uma poética da dança contemporânea explica-se pela possibilidade de "familiaridade com a instabilidade, [de] libertação da verticalidade objetiva, [da] relação multidimensional com o espaço, [da] atenção ao corpo do outro e ao desconhecido" (LOUPPE, 2012, p. 237), associações que talvez só a dança seja capaz de formular.

A Americana que surge no início da narrativa não é apenas uma reinvenção finissecular do mito de Salomé. Esta personagem, inspirada pela modernidade da época, pelos espetáculos de dança e dos *music-halls*, "começou dançando…" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 33) num "processo semelhante no domínio da linguagem gestual da figuração artística, quando, por exemplo, a Salomé dançarina da Bíblia aparece como uma mênade grega" (WARBURG, 2015, p. 366). O episódio da Americana pode ser facilmente relacionado à figura mítica de Salomé, como "símbolo[] da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido" (CUROPOS, 2012, p. 2), mas também como movimento de emancipação e libertação. Abrindo espaço para um lado catártico, o papel da dança é fundamental em *A confissão de Lúcio*. Afinal, é esta performance que mostra a importância do movimento da dispersão contra a perdição –

Tanzt! Tanzt! Sonst sind wir verloren (PINA, 2011) –, ao transviar "ás zonas intermedias" e apontar "uma porta aberta sobre o infinito" (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 40).

Referências

CUROPOS, F. Mário de Sá-Carneiro et les démones de la danse. *Reflexos*, [*s. l.*], n. 001, p. 1-16, 2012. Disponível em: http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=1&id_article=article_01curopos-440. Acesso em: 14 jan. 2019.

GAGA - O amor pela dança. Direção: Tomer Heymann. Israel: Suécia: Alemanha: Holanda: [*s. n.*], 2015. 99 min.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PINA. Direção: Wim Wenders. Alemanha: França: Reino Unido: [*s. n.*], 2011. 103 min.

SÁ-CARNEIRO, M. de. 16. *In*: SÁ-CARNEIRO, M. de. *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Editado por Ricardo Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018b. p. 97.

SÁ-CARNEIRO, M. de. *A confissão de Lúcio*. 2. ed. Editado por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

SÁ-CARNEIRO, M. de. A queda. *In*: SÁ-CARNEIRO, M. de. *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Editado por Ricardo Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018d. p. 83.

SÁ-CARNEIRO, M. de. Como eu não possuo. *In*: SÁ-CARNEIRO, M. de. *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Editado por Ricardo Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018c. p. 77-78.

SÁ-CARNEIRO, M. de. Feminina. *In*: SÁ-CARNEIRO, M. de. *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Editado por Ricardo Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018e. p. 173.

SÁ-CARNEIRO, M. de. *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Editado por Ricardo Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018a.

VASCONCELOS, R. Apresentação a Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro. *In*: SÁ-CARNEIRO, M. de. *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Editado por Ricardo Vasconcelos. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018. p. 13-14.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

I is another: confessions in *Orgia do fogo*

Abstract: *Lúcio's Confession* is traditionally read by the dominant themes in Mário de Sá-Carneiro's work: desire, delusion and suicide. In the text presented here, we propose to think about dispersion – another important element in his poetics – and dance, as two other aspects of his poetics that make possible a new proposal for reading the novel. It is about investigating the roles of the dance and the dancer as engines that drive the transformation of the "I" into a projection and, consequently, into the ethereal materialization of a relationship through a sexual inversion. The importance of the dance function is based on the execution of variations of the same movement as a founding element of the entire narrative.

Keywords: Transgression and dispersion; Dance; Verticality.

Recebido em: 19 de maio de 2022.

Aceito em: 7 de julho de 2022.