

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

THE REPRESENTATION OF THE FEMALE FIGURE IN A CONFISSÃO DE LÚCIO, BY MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Greicy Pinto Bellin¹

RESUMO: A partir da leitura da novela *A confissão de Lúcio*, do escritor decadentista português Mário de Sá-Carneiro, foi possível identificar algumas representações da figura feminina que são próprias da literatura decadentista, entre elas a da esfinge e da mulher fatal. O objetivo deste artigo é fazer uma breve análise destas representações, levando em consideração as características do Decadentismo, movimento estético no qual elas surgiram.

Palavras-chave: figura feminina; representação; Decadentismo.

ABSTRACT: When reading *A confissão de Lúcio*, by Mário de Sá-Carneiro, it is possible to identify some representations of the female figure that are frequent in decadent literature, such as the sphinx and the *femme fatale*. This article's aim is to analyze these representations briefly, taking some characteristics of the decadent period into consideration.

Keywords: female figure; representation; decadent period.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar a representação da figura feminina em *A confissão de Lúcio*, escrita em 1914 por Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). A partir da leitura da novela, é possível identificar certas representações que são caras ao movimento decadentista, tais como a do dândi, materializada nas figuras de Ricardo

¹ Doutoranda em Letras, Estudos Literários, UFPR.

de Loureiro e de Gervásio Vila-Nova, da esfinge e da mulher fatal, sintetizadas na figura de Marta e na personagem “americana”. Serão levadas em consideração algumas características que definem o que se convencionou chamar de Decadentismo, a fim de compreender como as personagens femininas (e também as masculinas) são construídas na narrativa.

O Decadentismo surge no final do século XIX como uma forte reação ao Realismo e ao Naturalismo. Assim sendo, a estética decadentista se colocava contra a razão positivista e o cientificismo naturalista, apresentando uma tendência à dissolução das certezas estabelecidas pela ciência e à transgressão das prescrições lógicas do pensamento. Tem-se, como consequência, uma expressão artística de grande sensibilidade estética, de busca por sensações novas, intensas e extravagantes, caracterizada por sentimentos de aflição, insanidade e agonia. Os decadentes também manifestaram um notável interesse pela morbidez, pela morte e pela putrefação, que têm suas raízes no movimento romântico. Tal interesse está associado a uma tendência escapista, de fuga em relação a uma sociedade em crise, como é o caso de Portugal em fins do século XIX. Nesta época, operou-se, na nação portuguesa, uma série de transformações sócio-econômicas que culminaram com o “Ultimatum” inglês, o que fez dos portugueses “homens desgostados de si mesmos e de uma civilização em crise aberta” (PEREIRA, 1973, p. 23). Desiludidos com a posição de Portugal perante os outros países do mundo, os homens portugueses finiseculares experimentavam um sentimento de decadência social e cultural, o que deu origem ao movimento literário que tem Mário de Sá-Carneiro como um dos principais representantes. O escritor é uma figura relevante da literatura portuguesa por ser um dos fundadores do Modernismo português, ao lado de poetas como Fernando Pessoa (1888-1935), Raul Leal (1886-1964), Luís de Montalvor (1891-1947) e Almada Negreiros (1893-1970). Tais artistas acabaram por fundar a revista *Orpheu*, publicação que refletia as ideias futuristas do grupo.

A obra de Sá-Carneiro caracteriza-se por narrativas surrealistas como *A confissão de Lúcio*, na qual transparecem as características do Decadentismo, e por uma poesia de semblante futurista, como é o caso de “Manucure”, de 1915. O escritor suicidou-se com apenas 26 anos, atitude esta que se encontra em perfeita consonância com o espírito decadentista finissecular. Vale destacar que Gervásio Vila-Nova, um dos personagens principais da novela que analisaremos a seguir, também comete suicídio, jogando-se debaixo de um comboio. A semelhança entre autor e personagem pode não ser mera coincidência, especialmente se considerarmos o pessimismo e o “spleen” que tomava conta dos sujeitos em fins do século XIX e início do século XX.

Além das já citadas características do Decadentismo, não podemos deixar de sublinhar duas representações muito caras aos decadentes: o dândi e a mulher fatal. O dândi costuma ser representado como um homem cuja adoração se dirige a tudo aquilo que é raro, extravagante e artificial. Geralmente homossexual ou andrógino, o dândi fazia apologia à arte excêntrica, à teatralidade e à busca desenfreada por sensações intensas, postura esta sintetizada por Lorde Henry Wotton, em *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde (1854-1900), e por Des Esseintes, em *Às avessas* (1884), de J. K. Huysmans (1840-1907), obra considerada a “bíblia” do Decadentismo. De acordo com Rita Felski (1995), “o dândi repudia violentamente a mulher, pois se considera superior a ela. Ele também faz pouco caso da produção literária feminina, pois acha que as mulheres não têm a mesma capacidade para escrever do que os homens” (FELSKI, 1995, p. 106). Mesmo apresentando algumas características tradicionalmente tidas como femininas, entre elas a intuição e a sensibilidade apurada, o dândi percebe a mulher natural, aquela que seduz o homem com promessas sexuais e cumpre seu papel de mãe, como um ser perigoso e irracional, cuja vida é regida pelas emoções, ao passo que a vida masculina seria regida pela razão. O artista masculino, sendo um demiurgo, quer subjugar e transcender a natureza, e por isto se afasta da mulher, associada a forças incontrolláveis. Sendo assim, é possível chegar à conclusão

de que o culto à arte é calcado em uma ideologia que considera a mulher um empecilho para a realização pessoal e artística do esteta. Este repúdio é paralelo a uma assimilação de aspectos tidos como próprios da personalidade feminina, tais como a sensibilidade acima da média que caracteriza o demiurgo.

O dândi, com seu gosto por tudo o que é artificial, acaba por cultuar uma figura que parece estar mais à sua altura: a mulher fatal. Majestosa e triunfante, enigmática e sedutora, a mulher fatal é representada pelos decadentistas como uma verdadeira esfinge que convida o homem a desvendar seus segredos. Além disso, ela é comumente representada como homossexual, uma vez que sua função reprodutora é rejeitada, o que a transforma em uma mulher cheia de artifícios, em perfeita consonância com os ideais decadentistas. A literatura de fins do século XIX, de acordo com Mireille Dottin-Orsini, apresentava um forte sentimento de misoginia e de desprezo com relação à figura da mulher, atitudes estas que se materializaram em representações de um feminino pernicioso, cuja sedução era capaz de levar à loucura e, até mesmo, à morte (ORSINI, 1996). Os escritores decadentistas foram os que mais valorizaram tais representações, transformando a figura feminina em uma espécie de artefato estético que, por um lado, servia para ser apreciado como se fosse uma obra de arte, e por outro, causava medo e repulsa. Daí a existência de um verdadeiro culto à mulher fatal, que se converte em um inacessível objeto artístico.

Uma representação cara ao imaginário decadentista é a de Salomé, que se transformou em verdadeira musa dos poetas da época. Salomé foi objeto de inúmeras representações literárias, principalmente na obra de Oscar Wilde: sua peça intitulada *Salomé* (1891), que continha apenas um ato e foi escrita em francês, obteve grande sucesso nos palcos ingleses, alemães e franceses. A personagem principal foi representada pela atriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), que chegou a ser proibida de subir ao palco minutos antes de uma apresentação porque a peça continha personagens bíblicos. A beleza perversa de Salomé, bem como seu inegável poder de

sedução e manipulação, encontra eco na personagem Marta, conforme analisaremos a seguir.

2. A *CONFISSÃO DE LÚCIO*: ENTRE DÂNDIS, DECADENTES E MULHERES FATAIS

O primeiro aspecto que chama a atenção quando lemos a novela, e que deve ser considerado em nossa análise, é o foco narrativo em primeira pessoa. Cabe salientar que muitas narrações em primeira pessoa são consideradas pouco confiáveis, uma vez que os fatos são relatados sob um ponto de vista extremamente parcial, que não permite que saibamos o que se passa na cabeça de outros personagens (LEITE, 1985). Isso faz com que a narrativa em primeira pessoa também seja carregada de subjetividade, pois predominam as sensações, impressões e opiniões da pessoa que narra. Na novela de Sá-Carneiro, o enredo se constrói com base nas impressões subjetivas de Lúcio, o que poderia nos levar a pensar que ele é um narrador muito pouco confiável. Todavia, ao ler o texto com mais atenção perceberemos que, por investir em um embate entre a realidade, a ficção e o insólito, Sá-Carneiro acaba construindo uma retórica que não necessariamente aponta para uma falta de confiabilidade de Lúcio, e sim para um narrador que, por ter consciência do quanto sua experiência é insólita, sabe que sua narrativa será percebida pelo leitor como inverossímil. Tal atitude pode ser identificada no trecho que se segue: “talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro é nulo. Mesmo, quem esteve dez anos preso, nunca se reabilita. A verdade simples é esta” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 17). Estabelece-se, assim, um jogo textual baseado em um conflito entre a intenção de Lúcio em relatar uma possível verdade (ainda que esta venha a ser desacreditada por todos que lerão o relato), e a natureza insólita de sua experiência, que parece desmerecer o esforço do narrador em fazer uma exposição clara e verdadeira dos fatos. Tal conflito nos mostra

toda a complexidade da novela de Sá-Carneiro, que permite não apenas uma, mas diversas leituras. Portanto, o que se propõe neste artigo é apenas uma dentre as várias possibilidades de se ler *A confissão de Lúcio*, levando em consideração o embate entre realidade e ficção na construção das personagens femininas e masculinas.

Já no início de sua confissão, Lúcio explica porque está preso há dez anos, em um trecho que antecipa o caráter insólito da narrativa:

O crime era, como devem ter dito os jornais do tempo, um “crime passionnal”. *Cherchez la femme*. Depois, a vítima um poeta — um artista. A mulher romantizara-se desaparecendo. Eu era um herói, no fim de contas. E um herói com seus laivos de mistério, o que mais me aureolava. Por tudo isso, independentemente do belo discurso de defesa, o júri concedeu-me circunstâncias atenuantes. E a minha pena foi curta (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 18).

A expressão francesa remete a uma ideia de culpabilização do feminino, isto é: não importa qual seja o problema, sempre há uma mulher por trás dele. Com ironia, Lúcio afirma que a mulher “romantizara-se desaparecendo”, chamando para si o estatuto de herói, um herói misterioso, assim como a figura que desaparecera. Todas estas afirmações reforçam a aura quase surreal da narrativa, o que, mais uma vez, remeteria a um posicionamento suspeito do narrador em primeira pessoa. No entanto, conforme já dito, a simples suspeita do narrador pode ser questionada, pois, mesmo narrando em primeira pessoa, o que torna a narrativa preta de sensações subjetivas, ele compreende que os leitores irão considerar seu relato inverossímil. Assim, Lúcio deixa a construção da verossimilhança de sua narrativa a cargo do leitor, o que faz com que a novela admita várias interpretações.

Lúcio é um dramaturgo que estuda Direito em Paris, tendo ido para esta cidade a fim de conhecer o que ele mesmo chama de “a grande capital” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 21). O primeiro personagem que Lúcio nos apresenta é Gervásio Vila-Nova, que o introduz no círculo de artistas da boemia francesa. Conforme já mencionado, tal personagem irá cometer suicídio, destino trágico esse que é pressentido pelo narrador

logo que o conhece: “curiosa personalidade essa de artista falido, ou antes, predestinado para a falência” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 21). Também cabe ressaltar a caracterização física de Vila-Nova, que parece ser o protótipo do dândi andrógino e artificial:

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado, umas vezes — outras, de ascetismo amarelo. Os cabelos compridos, se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível, evocavam cilícios, abstenções roxas; se lhe escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos sutis. Trajava sempre de preto, fatos largos, onde havia seu quê de sacerdotal — nota mais frisantemente dada pelo seu colarinho direito, baixo, fechado. Não era enigmático o seu rosto — pelo contrário — se lhe cobriam a testa os cabelos ou o chapéu. Entanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério — corpo de esfinge, talvez, em noites de luar (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 22).

Percebe-se, pela descrição do personagem, que ele apresenta características femininas, sendo que sua imagem é embriagante e seu corpo é de esfinge, como o de uma mulher fatal. Notamos a androginia do esteta, que fica ainda mais patente quando Lúcio declara que Gervásio encantava as mulheres, atraindo seus olhares, mas tais olhares, no fundo, eram “mais do que as mulheres lançam a uma criatura do seu sexo, formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias...” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 22). Vila-Nova ainda declara que não era ele quem possuía as suas amantes, e sim elas que o possuíam, o que aponta para uma relação assimétrica entre homem e mulher, na qual o homem se torna passivo perante os seres do sexo feminino. Dessa forma, é confirmada a vocação andrógina do artista, que, ao declarar ser possuído pelas amantes, abre mão de uma característica masculina, associada à força e a um suposto poder de dominação sobre a mulher.

Uma manhã, Vila-Nova comenta com Lúcio que conhecera uma riquíssima mulher americana, que vivia em um palácio excêntrico na Avenida do Bosque de Bolonha. Trata-se de uma mulher muito bonita, extremamente sensual e misteriosa,

que toma chá todas as tardes no Pavilhão de Armenonville. Sabendo disto, Gervásio insiste em apresentá-la a Lúcio, que acaba por concordar com a opinião de seu amigo ao constatar a beleza quase selvagem da mulher. Ao ser apresentado à americana, Lúcio experimenta um sentimento ambíguo, um misto de fascínio e de receio:

Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada — e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo — de um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma ação enorme e monstruosa (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 23).

Neste trecho, temos a descrição de uma mulher que pode ser considerada fatal, juntamente com a ideia de que mulheres muito bonitas e atraentes podem ser monstruosas. A coloração de seu cabelo faz com que ela chame a atenção de todos, além de simbolizar a sexualidade, uma vez que o vermelho é símbolo do poder sexual e do desejo de dominação. O estranhamento em relação a esta mulher também vem do fato de ela ser uma estrangeira, e assim ela se torna o “outro” do discurso: um ser admirado e, ao mesmo tempo, temido, ideia esta corroborada pelo uso dos adjetivos “bizarra”, “estranha” e “excêntrica”. A personagem, ao entabular uma conversa com os artistas, convida-os para um espetáculo em seu palacete. Neste momento, Lúcio percebe que seus pés estão nus, vestidos com sandálias que ele julga estranhas. A visão dos pés da mulher sedutora parece ser altamente erótica para o narrador, que faz questão de, mais tarde, comentar o fato com Gervásio: “você reparou que ela trazia os pés descalços, em sandálias, e as unhas douradas?” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 29). Vila-Nova, por sua vez, declara que a personagem é homossexual e que possui várias amantes, o que parece corroborar o imaginário decadentista que valoriza a mulher promíscua e sáfica.

No capítulo seguinte, acontece o show da americana, um espetáculo que deixa todos maravilhados: “sim, a impressão fora tão forte, a maravilha tão alucinadora, que não tivemos ânimo para dizer uma palavra. Esmagados, aturdidos, cada um de nós

voltou para sua casa...” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 39). Depois dessa noite, os artistas não falariam mais sobre a personagem; no entanto, seu espetáculo deixaria uma marca indelével em Lúcio, pois, naquela noite, teria início sua amizade com Ricardo de Loureiro, que é escritor e também, um dândi.

À medida que a amizade prossegue, Loureiro começa a confessar ao narrador seus desejos e anseios mais íntimos. A certa altura da narrativa, o esteta faz um verdadeiro elogio à mulher, expresso no trecho reproduzido abaixo:

A carne feminina — que apoteose! Se eu fosse mulher, nunca me deixaria possuir pela carne dos homens — tristonha, seca, amarela: sem brilho e sem luz... Sim! Num entusiasmo espasmódico, sou todoadmiração, todo ternura, pelas grandes debochadas que só emaranham os corpos de mármore com outros iguais aos seus — femininos também, arruivados, suntuosos... E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher — ao menos, para isto: para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençol de linho... (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 56).

Loureiro elogia não apenas a mulher, mas o homossexualismo feminino, representado pelo ato de se entregar exclusivamente ao prazer sem finalidade de procriação. Percebemos, neste trecho, que a representação feminina é construída por um olhar masculino, mais especificamente, o olhar do artista decadente, que repudia a mulher que procria, mas exalta a mulher lésbica, querendo até mesmo se igualar a ela. O leitor poderia interpretar tal desejo como uma suposta homossexualidade de Loureiro, especialmente se considerarmos que, mais tarde, ele confessa a Lúcio não ser, de fato, seu amigo. Em uma de suas insólitas conversas, o escritor revela ao dramaturgo que a amizade envolve, para ele, um forte desejo de posse dirigido, inclusive, a pessoas do sexo masculino. Todavia, Loureiro reconhece a impossibilidade de possuir uma pessoa do mesmo sexo, e por isso sofre, chegando a ter nojo de si mesmo. Ainda assim, ele precisa encontrar uma forma de realizar seus desejos reprimidos: a arte, que pode ser interpretada como um processo de sublimação que

envolve a personagem feminina como objeto de criação artística, e que parece ter por finalidade a realização pessoal e sexual do esteta.

Ao conhecer Marta, Lúcio afirma que ela é “sem dúvida, a companheira propícia, ideal, de um poeta” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 62). Isso ocorre porque a personagem, no entender de Lúcio, compartilhava de todas as opiniões de Loureiro, o que sugere, a princípio, uma relação de simbiose entre o casal. Todavia, é possível afirmar que, sendo construída pelo viés masculino, Marta poderia funcionar como uma projeção dos desejos de seu esposo, uma vez que comunga de suas teorias sem questioná-las. Após alguns encontros com a esposa de seu companheiro, Lúcio passa a se dar conta de que nada sabe sobre ela, e uma obsessão começa a se formar em sua mente: “Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao seu passado. Nunca falara de um parente, de uma sua amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio...” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 66). O narrador não sabe sequer se os dois são realmente casados, tamanho é o enigma que ronda a existência pregressa de Marta. Neste ponto da novela, podemos identificar a representação da personagem feminina misteriosa e esfíngica, que atíça a curiosidade e, com isso, o desejo dos homens.

Com a progressão da narrativa, Lúcio chega até mesmo a duvidar se Marta existe realmente, ainda mais após ter uma alucinação envolvendo a personagem: “vi [...] a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. Em face de meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 69). Tal passagem antecipa o clímax da novela, sugerindo-nos de que Marta é, na realidade, uma criação artística, e não uma mulher de carne e osso. Neste sentido, *A confissão de Lúcio* é uma obra que dá margem a discussões de caráter metaliterário, uma vez que os limites entre a vida e a arte, o real e o ficcional, são debatidos e problematizados. É através da representação da personagem Marta que se opera o trânsito entre o verossímil e o inverossímil, trânsito este no qual se funda a

própria ficção. Sendo assim, apesar de os personagens principais da narrativa serem Lúcio Vaz e Ricardo de Loureiro, a personagem feminina assume um papel fundamental, pois é por meio de sua figuração que os limites entre vida e arte são postos em cheque.

Lúcio acaba por se envolver amorosamente com Marta, não pela sua beleza ou pela atração sexual que ela exerce, mas pelo seu mistério. A figuração do feminino devorador aparece quando Lúcio declara que foi possuído por Marta e não o contrário, o que, mais uma vez, aponta para a feminilização do dândi, isto é, a uma incorporação da passividade culturalmente associada às mulheres, paralela à masculinização da mulher objeto de desejo. O corpo da personagem também inspira sensações ambíguas no narrador, que vão da repugnância ao desejo mais insano, o que faz com que Lúcio pense que seu caso amoroso é uma aberração: “subia-me sempre um além gosto, a doença, a monstruosidade, como se possuísse uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver...” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 81). Tal impressão se acentua ainda mais quando Marta, em uma brincadeira, faz com que os dois artistas se beijem: “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, 2006, p. 88). Nesse trecho, é possível afirmar que a personagem feminina, pela relação de semelhança que estabelece com Ricardo de Loureiro, é o “outro” deste, a projeção de seus desejos homossexuais reprimidos. Junta-se a isso o fato de Lúcio começar a perceber, no corpo da amante, sinais de agressões masculinas, o que o excita e, ao mesmo tempo, causa-lhe asco: “ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu” (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 94). Temos, nesse trecho, uma pista que nos leva a suspeitar da homossexualidade do próprio Lúcio, uma vez que ele percebe Marta como uma ponte de ligação entre si mesmo e os homens que parece, implicitamente, desejar.

Lúcio começa a desconfiar que Marta tenha outro amante, uma vez que ela se torna esquiva e se recusa a encontrá-lo todas as tardes como sempre fizera. A desconfiança se torna realidade quando, ao segui-la, descobre que ela ia ao encontro de Sérgio Warginsky, um rapaz que frequenta seu círculo de amizades e que lhe causa grande antipatia. Sem poder suportar tal situação, o narrador resolve se refugiar em Paris. Meses depois, contudo, acaba regressando a Lisboa, quando obtém de Loureiro a confissão de que Marta fora, na realidade, uma criação artística sua:

Comprendemo-nos tanto, que Marta é como se fora minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois... Ah! E desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto — retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, estreitando-se 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 — como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei — tu ouves? — foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!... (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 115)

É relevante destacar, nesse trecho, não só a noção de que Marta é o “outro” do discurso masculino, mas também a ideia de que o corpo feminino se presta à realização da luxúria e do amor carnal, amor esse que Loureiro experimenta de forma espiritual. O escritor se comporta como um artista demiurgo que se coloca acima de todas as coisas ao ser capaz de criar um ser que lhe permite vivenciar o que considera ser uma verdadeira amizade. A personagem feminina parece servir como válvula de escape, como veículo de sublimação para a máxima realização artística e pessoal do esteta. E, ao atirar em si mesmo no desfecho da narrativa, Loureiro faz com que Marta desapareça, o que confirma a função da personagem feminina na novela: a de funcionar como o “outro” do personagem masculino, seu criador.

Conforme dito no início deste artigo, *A confissão de Lúcio* possibilita várias leituras diferentes devido à problemática que se propõe a discutir: o embate entre a realidade, a ficção e o insólito, materializado na bizarra experiência do triângulo Lúcio,

Marta e Ricardo. Este trabalho oferece uma dentre as muitas possibilidades de análise da novela, inserindo a representação da figura feminina no contexto da estética decadentista, que cultuava a imagem da mulher fatal, misteriosa e esfíngica, tal como é representada na personagem Marta e na americana voluptuosa. Fica a cargo do leitor a construção das interpretações possíveis para a narrativa insólita de Lúcio Vaz, na qual os limites entre vida e arte, realidade e ficção, real e sobrenatural, são questionados e problematizados.

REFERÊNCIAS

FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. Cambridge, Mass: Cambridge University Press, 1995.

HUYSMANS, J.K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

ORSINI, M. D. *A mulher que eles chamavam fatal*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1996.

PEREIRA, J. C. S. "O decadentismo" in *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

SÁ-CARNEIRO, M. de. *A confissão de Lúcio*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Publifolha, 2000.