

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E A FESTA PARISIENSE DA BELLE ÉPOQUE*

Teresa Cristina Cerdeira*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O episódio da Festa da Americana em *A Confissão de Lúcio* dá a ver a ambiência da Belle Époque parisiense. A Festa desempenha aí um duplo papel: o da teatralização e o do aprendizado. De um lado, essa orgia mágica ilustra perfeitamente a noção batalliana de “despesa” da qual se afastam as limitações e as regras do trabalho. De outro, pode-se certamente ver aí o amálgama inesperado do gozo e da aptidão intelectual, da desmedida orgiaca e da busca espiritual, o que faz pensar no *Banquete* platônico. Esse refinamento erótico da linguagem não está longe das linhas sinuosas, das volutas e da ornamentação da Arte Nova em que se destaca a Belle Époque Francesa. A herança impressionista do jogo de cores, a aventura baudelairiana da correspondência das sensações, a experiência conjunta de excesso e de sutileza oferecem aos expectadores uma *mise en scène* da voluptuosidade, tal como a concebe essa estranha mulher, espécie de porta-voz do autor que, como tantos outros artistas, veio a Paris no alvorecer do século XX para experimentar o gozo da modernidade.

Palavras-chave: Festa. Belle Époque. Modernidade. Vanguarda. Cidade.

O século XIX permanecerá na consciência histórica e cultural do Ocidente como o tempo das revoluções, do desenvolvimento da tecnologia, da radicalização industrial com base no trabalho. A burguesia utópica, que havia preparado a Revolução, se tinha imposto a tarefa de dar ao trabalho com a aura da dignidade – é bastaria evocar para tal o eco voltairiano: “É preciso cultivar nosso jardim”. Contudo, por uma reviravolta perversa, o burguês enriquecido começou rapidamente a deslocar a tarefa do trabalho para a massa dos operários, da qual ele tentava ferozmente se distinguir. E foi assim que a burguesia, cujo projeto de classe havia excluído o lazer, recuperou a nostalgia da ociosidade (*otium*) através das festas, das viagens, dos divertimentos citadinos, enfim de tudo o que se opunha ao



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* A primeira versão do texto foi escrita em francês e apresentada em Paris (Sorbonne Nouvelle) em abril de 2016, durante o evento *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*.

* Teresa Cristina Cerdeira é professora associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 1997. Pesquisadora do CNPq, publicou entre outros os livros: *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses* (Lisboa, Dom Quixote, 1989); *O avesso do bordado* (Lisboa, Caminho, 2000); *A tela da dama* (Lisboa, Presença, 2012); *A mão que escreve* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra/Leya, 2013). Foi regente da Cátedra Jorge de Sena de 2005 a 2011. E-mail: <teresacerdeira@gmail.com>.

domínio do negócio (*negotium*), literalmente aquilo que nega o ócio

O que poderia parecer um paradoxo, não era senão uma evidência: é muitas vezes do interior da burguesia que nasce o espírito anti-burguês. É certo que se começava a viver por esses tempos a que se convencionou chamar *fin de siècle* o gosto de uma contra-dicção que questionava não apenas a economia industrial, que tinha explorado a natureza em proveito de uma produção desenfreada, mas também a aristocracia financeira, a economia de mercado que vivia já então suas primícias e tomava para si o controle econômico da nova fisionomia burguesa.

Entre os intelectuais e os artistas, saídos em grande parte dessa burguesia já desfigurada, o modo de contradizer o mundo do trabalho e dos negócios tomará a forma de um desvio ideológico engendrado por um outro sistema de valores, os do *dandy* e do *flâneur*.

O *dandy*, por uma questão de desprezo de classe, é aquele que salta para além do espírito burguês para reencontrar uma aristocracia mental feita de elegância, de cultura, de refinamentos, de gostos aprimorados; enquanto o *flâneur*, seu companheiro de estrada, aparentemente desinteressado do mundo, pretendia tão somente gozar de tudo aquilo que as aparências e o utilitarismo não permitiam ver. Estamos aí em cheio naquilo que seria o espírito do impressionismo, essa nova ordem cultural que desdenha o imutável em nome daquilo que se transforma, do que muda, da sensação, em outras palavras de tudo o que o mundo deixa nascer de modo diverso, a cada instante, diante de quem se compraz em demorar-se mais tempo diante qualquer outra coisa que não sejam os limites estreitos do realismo.

O *flâneur* é o homem da rua, o homem do espaço urbano, o homem da cidade, e, nesse sentido, Paris se torna seu espaço de eleição, imagem da metrópole moderna, « capital do século XIX», como a chamará Walter Benjamin (1997), uma cidade cosmopolita onde se cruzam todas as tribos, onde a arte floresce, onde se vive a ao mesmo tempo a orgia e a angústia, *enfer ou ciel qu'importe* se se busca desfrutar do etéreo ou mergulhar no abismo, ao preço de qualquer limite extravagante que permita obliterar a mediocridade, a banalidade e o conformismo.

É justamente para Paris que os intelectuais portugueses dos tempos luminosos que antecederam a primeira guerra se deslocaram para fugir da pequenez de um país esmagado há séculos por regimes autoritários – políticos e religiosos – e nos últimos tempos pela sombra de uma crise sobretudo moral desencadeada pelo Ultimatum inglês. Esses jovens artistas vêm a Paris para escapar da atmosfera melancólica e lúgubre do seu país afogado *em marés de fel de*

um sinistro mar (para lembrar Cesário Verde (2006), mas também para gozar a vida, fingindo-se muitas vezes de miseráveis apesar de suas origens aristocráticas ou burguesas sem as quais essa viagem de sonho ficaria possivelmente inviável. Santa Rita Pintor, Amadeo de Sousa Cardoso, Almada Negreiros e Mário Sá-Carneiro puderam assim viver lado a lado com seus contemporâneos – Modigliani, Picasso, Monet, Matisse, Proust, Bergson, Rodin, Saint-Saëns, César Frank, Sonia et Robert Delaunay, toda uma geração de artistas brilhantes que, saídos do impressionismo, se aventuravam pelos caminhos insubmissos das vanguardas.

Ora, a vanguarda artística portuguesa se fez justamente conhecer pelo nome de *Orpheu*, revista que abre as suas páginas aos jovens artistas mais ou menos extravagantes, dominados por crises de euforia ou de desencanto, e pela angústia que os conduz tantas vezes ao suicídio literal ou simbólico. Mário de Sá-Carneiro atravessa com perfeição quase todas essas categorias. É um *dandy*, um aristocrata de espírito de alma feminina, que sonha com elegâncias e finezas, que desejaria ser magro e esguio, mas que, por infelicidade, se sente pouco à vontade consigo mesmo, tentando ultrapassar as marcas de um corpo feio, atarracado e gordo através de uma autoderrisão que o leva a chamar-se a si próprio de «O Esfinge Gorda».

Na comemoração do centenário da sua morte, pensei em escolher da sua obra grandiosa, que reúne no mesmo grau de qualidade a poesia, o conto, a novela, uma cena fundadora da *Confissão de Lúcio* que é a festa da Americana, festa que eu gostaria de ler, pelo viés da aura da Belle Époque parisiense, como uma orgia mágica que ilustra perfeitamente a noção batalliana de «*dépense*»¹, de onde se afastam os limites e as regras do trabalho, e que produz o gozo dos *dandys* do tempo.

Dessa festa seria pouco dizer que ela é feita de *luxe, d'or et de volupté*. De certo modo a narrativa dessa festa é uma espécie de *invitation au voyage* em que se multiplicam as metáforas, as sinestésias, as elipses, as contaminações benéficas do mistério, da fantasia, do fantástico, artifícios que, para além de suas significações, se instauram de corpo inteiro no corpo dos significantes, que tornam espessa e perturbadora a matéria literária.

A festa é portanto mais que um episódio², o que significa que ela é mais que um incidente que se soma à novela de Sá-Carneiro. É uma micronarrativa que permite ver, como um balão de ensaio, o caminho que os protagonistas de *A Confissão de Lúcio* seguirão como

¹ Cf. BATAILLE, 2011.

² Para além da evidência etimológica (epi+ode = para além do canto), releio aqui um comentário de Cleonice Berardinelli que, estudando as estâncias dedicadas ao Adamastor em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões estabelece essa diferença fundamental entre uma ação que aparece acidentalmente que caracteriza o *episódio* e o jogo de forças consecutivas e consequentes da *micronarrativa*. Cf. BERARDINELLI, 2000.

um ensinamento especialíssimo que lhes é confiado por uma mulher do mundo, saída da tradição orgíaca e sáfica das bacantes. A Americana, como ela nomeada na novela, emerge na cena social de uma Paris finissecular para desencadear nos dois protagonistas – Lúcio Vaz et Ricardo de Loureiro – a consciência do que significa *a arte da voluptuosidade* ou *a voluptuosidade como arte*, muito mais do que o exercício descorado e simplista da *voluptuosidade na arte*.

Ao reverter radicalmente o modelo platônico da escala do amor, essa estranha Americana – que surge na trama da narrativa de modo tão inopinado como dela desaparecerá – invade, tal outra Diotima, a comunidade intelectual, mundana e masculina da boemia parisienses para inscrever a volúpia como o mais alto grau de uma espiritualidade corporal, o espasmo consentido de uma erótica refinada cujo fundamento seria, no nível das imagens, a sinestesia, essa inesperada junção sensorial em que os sentidos se confundem para realizarem em plenitude aquilo que nenhum deles seria capaz de produzir isoladamente.

Do lado oposto da luxúria, dos beijos úmidos, dos carinhos repugnantes e viscosos, a voluptuosidade supõe a fusão radical de todos os sentidos: fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chamas, ruivos de ansiedade. Como o havia dito Baudelaire, esse mundo para o qual convergem a sensualidade mais radical e o gosto mais refinado do espírito é mesmo aquele em que «os perfumes, as cores e os sons se respondem», em que o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso se propagam em cores sensíveis, em sonoridades doces, em frescores da carne, em embriaguez do espírito e dos sentidos. E é no nível da linguagem, mais exatamente no nível do significante, que essa embriaguez se deixa ver como voluptuosidade, que é a essência mesma da arte. A Diotima de Sá-Carneiro dá, também ela, a sua lição de amor à poesia fundada na sensualidade das correspondências sinestésicas que, para além de seu caráter de condensação sensorial, reafirmam a intersecção de níveis opostos tais como o mundo físico e o mundo moral: *a voluptuosidade do fogo, a perversão esguia da água, os excessos viciosos da luz*. Escutemos o que ela diz:

Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons e as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser este artista!... E sonho uma grande festa no meu palácio encantado, em que os maravilhe de volúpia... em que fizesse descer sobre vós os arrepios misteriosos das luzes, dos fogos multicolores – e que a vossa carne sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a a dimaná-los, a esvai-los, a matá-los!... Pois nunca atentaram na voluptuosidade do fogo, na perversidade esguia da água, nos requintes viciosos da luz?... Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – mas de desejos espiritualizados em beleza – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas nas águas dum regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo

iluminar-se de torrentes eléctricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 20-21)

Nova concepção da voluptuosidade, nova concepção da arte. Fernando Curopos (2012, p. 7-8)³ sugere, através de numerosos exemplos tais como os da «sulfureuse Valentine de Saint-Point », «l'américaine Loïe Fuller », « la riche héritière américaine Natalie Barney » e « toute la fine-fleur du Paris lesbien et bisexuel d'alors (Colette, Renée Vivien, Gertrude Stein, Isadora Duncan, la duchesse de Clermont-Tonnerre, Liane de Pougy, Lucie Delarue-Mardrus, la princesse de Polignac, Eva Palmer) », que a Americana que vemos surgir na ficção de Sá-Carneiro estava longe de ser uma simples emanção do espírito criador do autor português, ou mesmo, segundo ele, uma reinvenção do mito de Salomé que a tradição finissecular havia erigido como um valor, e sim uma personagem inspirada pela modernidade da época, a partir do modelo de verdadeiras mulheres artistas saídas dos espetáculos de dança e dos *music-halls* que deixavam atônitos os espíritos mais convencionais do seu tempo pelo gesto de « livre demonstração de uma homossexualidade feminina descomplexada ». Mulheres-artistas, portanto. Contudo, eu gostaria de insistir no fato de que nessa apropriação literária que Sá-carneiro possivelmente faz do contexto parisiense, a Americana desempenha a meu ver, na economia interna da novela, um papel sobretudo pedagógico de demonstração das possibilidades de êxtase sexual homoerótico capaz de abrir para Lúcio e para Ricardo as portas da arte de que ela não teria tido senão um conhecimento teórico e de performance. Daí a vontade que ela expressa num desejo: «Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... », o que equivale a dizer que o seu papel naquele contexto literário era o de uma mulher do mundo amante da arte em busca de um autor, deixando assim a Ricardo e a Lúcio a função de criarem as suas obras-primas, em outras palavras, Marta para o primeiro e a escrita de *A Confissão de Lúcio* para o segundo.

Ora, depois de terem tido a chance de assistir à sua enunciação teórica, durante uma reunião entre mundana e intelectual, num restaurante parisiense da moda, depois de terem assistido à *mise-en-scène* desse conceito na noite fabulosa que a Americana oferecera a seus

³ Cf. Fernando Curopos, “Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse” (p. 7-8) em que ele discute a modernidade artística das mulheres da Belle Époque parisiense: “Assim, longe de ser uma questão de gênero, uma releitura do mito de Salomé, figura herdada da literatura finissecular, o espetáculo dado pela « Americana » em *A Confissão de Lúcio* é, ao contrário, inteiramente impregnado de modernidade, e cuja afirmação de uma homossexualidade feminina descomplexada não é das menores. À Salomé de Oscar Wilde revisitada por Strauss na sua ópera, o autor prefere as figuras menos míticas, e muito mais reais, de artistas que por sua Arte são capazes de gerar um ar de novidade, e cujas práticas sexuais fazem balançar a heteronormatividade. Abrindo a sua novela com esta personagem feminina liberada do mundo patriarcal e heteronormativo, Sá-Carneiro adota uma postura absolutamente moderna ».

eleitos, seria necessário que Lúcio e Ricardo, dois aristocratas de espírito, estivessem prontos para passar à ação de modo a viverem a experiência da voluptuosidade para tirar dela seu justo valor.

Na verdade *A Confissão de Lúcio* ganha muito, a meu ver, em ser entendida como um ensaio sobre a voluptuosidade, que se desdobra em três tempos: a teoria, a *mise-en-scène*, e a experimentação em que colocam frente a frente uma experiência amorosa sofisticada e perversa, de onde não se exclui a necessidade estratégica da criação de um duplo feminino que lhes permitirá gozar, por interposição triangular, de uma paixão homoerótica. Desses três tempos, tratarei aqui mais detalhadamente dos dois primeiros.

Lúcio e Ricardo se encontraram pela primeira vez nessa noite fabulosa da mundanidade parisiense, em que a magnificência e aristocracia só farão aprofundar o lado especialíssimo da ambiência: um castelo feérico, situado na Avenue du Bois, inteiramente ornado com cortinas de seda vermelha, mergulhado num excesso de luz, de cores e de sons. Os dois protagonistas estavam entre os convidados eleitos pela estranha Americana, a mulher fulva, extraordinária, maravilhosa, que os encantaria para sempre.

A narrativa dessa noite incandescente e mágica, que ultrapassa todos os limites da racionalidade, capaz de fazer mergulhar os espectadores no mais alto espanto e em excessos inesperados, é feita por Lúcio. Caberá a ele contar a maravilha, a *mirabilia* cuja verdade lhe escapa, de que os olhos encantados não cessam de duvidar, e cujos limites ele seria para sempre incapaz de estabelecer.

O aspecto frenético, a teatralidade e o onirismo fazem de tudo isso os ingredientes da orgia. A Festa é um exemplo perfeito de uma aventura impressionista elevada ao mais alto grau, com seus refinamentos sensoriais, em que a excelência do simbolismo se revela em sinestésias sutis e inopinadas. Cito alguns desses farrapos de frases: *espetáculo surpreendente, iluminação alucinatória, espasmo, excesso, distâncias febris, beijos de esmeralda, visões de luxúria, sinfonias de sedas e de veludos, ânsias da alma, vibração de abismos*. Nela se condensam a sensualidade do *voyeur* e o êxtase do *voyant*, o que remete à visão de Rimbaud (1972, p. 249) de um « immense et raisonné dérèglement de tous les sens »⁴. Em resumo, essa festa realiza os projetos teóricos e conceituais da Americana, no que se refere às relações entre a voluptuosidade e a arte:

ela surgiu, a mulher fulva.
E começou dançando...
[...] Cabelos soltos, loucamente. Joias fantásticas nas mãos ; e os pés descalços,

⁴ Arthur Rimbaud, “Lettre de Rimbaud à Paul Demeny”, le 15 Mai 1971.

constelados...

[...] Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa, o fogo ateara-se...

[...] Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais.

[...] Então foi a apoteose :

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrava... [...]

... Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranquilas, mortas também. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 33)

A aventura apaixonada de Lúcio e de Ricardo podia então começar embriagada de ouro, de azul e de fogo. Esse mesmo fogo que aparece no nome dos poemas de Ricardo – *Brasas* – na lareira em que Lúcio atira a sua peça de teatro falhada – cujo nome é *Chama*, assim como no revolver responsável pelo desaparecimento de Marta, pela morte de Ricardo, e pelo suicídio simbólico de Lúcio, condenado a dez anos de prisão por um crime de que ele não se defende por razões aparentemente aleatórias. A trama estava então acabada.

Resta agora Paris, a cidade por excelência no início do século XX, época que ficou retrospectivamente caracterizada como ideal por aqueles que tiveram que experimentar alguns anos depois o terror da Grande Guerra. Paris da *Belle Époque* embriaga-se com as cores, a vida, as sensações sempre renovadas, a volutas da Arte Nova cujo estilo se apropria das imagens da natureza (flores, folhas, animais) com o fim de domesticá-los pelo artifício, pelo jogo, pela ficção, pela arte. A Modernidade não sonha mais com jardins do paraíso, espaço natural sonhado pelos românticos. A Modernidade deseja os paraísos artificiais, o espaço urbano, a grande cidade cosmopolita onde é bom mar e perder-se.

É nesse sentido que a Festa extravagante e desmedida da Americana se pode tornar um microcosmo da cidade, do mesmo modo que Paris contém em si a imagem da vertigem ampliada da Festa, não apenas como o espaço das paixões mas como a própria paixão. A consciência artística fica extasiada porque só ela é capaz de ver, na metrópole moderna, para além do contrato utilitário das trocas comerciais e financeiras; só ela é capaz de experimentar as delícias de um olhar que observa a cidade sem pensar na utilidade do que ela produz, uma cidade que se prepara para se tornar *orgulho, jubilação, ascensão, embriaguez* para todos aqueles que são capazes de perceber os seus segredos, os seus enigmas, deixando brotar daí – e eu cito Sá-Carneiro – seu lado *heráldico, litúrgico, erótico*. É Ricardo, dirigindo-se a Lúcio, que dirá:

Paris ! Paris ! [...] É o único ópio loiro para a minha dor – Paris !

[...] Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico.

Ah, o que eu sofri um ano que passei longe da minha Cidade, sem esperanças de tornar a envolver nela tão cedo ... E a minha saudade foi então a mesma que se tem pelo corpo duma amante perdida... [...] E à noite, num grande leito deserto, antes de

adormecer, eu recordava-o – sim, recordava-o – como se recorda a carne nua duma amante doirada !

[...] Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus boulevards, pelos seus cafés, pelas suas atrizes, pelos seus monumentos. Não ! Não ! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por uma auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma – mas que eu não vejo, que eu sinto, que eu realmente sinto, e lhe não sei explicar. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 44-45)

Não estamos longe, aqui, do olhar do narrador de Proust sobre Paris em *À la Recherche du temps perdu*, ou de Mrs Dalloway sobre Londres, esses dois amantes da cidade que figuram perfeitamente a imagem do *flâneur*. Escutemos Proust :

Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s’y rattachant en rien, tout d’un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l’odeur d’un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu’ils me donnaient, et aussi parce qu’ils avaient l’air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu’ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n’arrivais pas à découvrir. (PROUST, 1988, p. 176).

Ou ainda Virgínia Woolf na pele de Clarissa Dalloway alguns anos mais tarde:

Et elle se sentait très jeune ; en même temps vieille à ne pas le croire. Elle pénétrait comme une lame à travers toute chose: en même temps elle était en dehors, et regardait. Elle avait la sensation constante (et les taxis passaient) d’être en dehors, en dehors, très loin en mer et seule; il lui semblait toujours qu’il était très, très dangereux de vivre, même un seul jour [...] elle se laissait absorber tant de choses (et les taxis qui passaient). (WOOLF, 1994, p. 68).

O fato de saber *penetrar como uma lâmina através das coisas* (V. WOOLF, 1994) é possivelmente um artifício semelhante a essa atenção descolada da qualquer utilidade que permite deixar-se atrair *por um telhado, pelo sol batendo na pedra, pelo perfume do caminho* (Proust), ou por *uma auréola que envolve a cidade, qualquer coisa que não se vê mas se sente*, sem que se saiba *explicá-la*. E eis que a cidade – Londres ou Paris, que importa ? – ressurgem erigida agora em obra de arte pelos romances que acentuam as virtudes espirituais de uma consciência que sabe olhar a cidade moderna, lá onde o *flâneur* se perde, por vontade própria, pelo prazer de se deixar embriagar por tudo o que ultrapassa o meramente contingente, pois só ele é capaz de descobrir essas joias escondidas pelas aparências, de dar ao que é efêmero a dimensão do absoluto, de descobrir a maravilha de um mundo suntuoso ao ver em toda parte matéria para uma obra de arte.

De certo modo seria essa a derradeira vocação dessa pequena obra-prima de Mário de Sá-carneiro que é *A Confissão de Lúcio*, já que à dita «confissão» que Lúcio se propõe a escrever faltam justificativa, plausibilidade, em outras palavras, utilidade. Ele serve apenas para compor uma novela, uma joiazinha que se imiscui perfeitamente entre os fantasmas freudianos e jamesianos seus contemporâneos que trazem sempre mais perguntas que

respostas para aquele alvorecer do século XX em que viveram.

Referências

BATAILLE, Georges. *La Notion de Dépense*. Paris: Lignes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Paris, Editions du cerf, 1997.

BERARDINELLI, Cleonice. Uma leitura de Adamastor. In: _____. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CUROPOS, Fernando. « Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse », *Reflexos*, n°1 (2012) - 001, mis en ligne le 03/02/2012. URL: <http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=1&id_article=article_01curopos-440>. Consulté le 16/09/2016.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PROUST, Marcel. *Un amour de Swann*. Paris: Gallimard, 1988.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

VERDE, Cesário. O Sentimento dum Ocidental. In: _____. *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa: Ática, 2006.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Paris: Gallimard, 1994.

[Recebido em 9 de setembro de 2016 e aceito para publicação em 7 de outubro de 2016]

Mário de Sá-Carneiro and the Parisian party of the Belle Époque

Abstract: The episode of the American's party in *A Confissão de Lúcio* conveys the magical atmosphere of the "Belle Époque" in Paris. The party seems to play a double role in the novel: a theatrical role and a learning role. On the one side, that magical and orgiastic party exemplifies the notion of "lavishness", far away from the constraints and strict rules of the working world. On the other side, one can see this party as an unexpected amalgam of pleasure and intellectual aptitude, of the orgiastic excesses and the spiritual quest, as evoked in Plato's Symposium. This erotic sophistication of the language is not far from the sinuous lines, the volutes and the ornamentation proper of "Art Nouveau", the famous style of the "Belle Époque". The impressionist colours, Baudelaire's correspondence of sensations, combined with a double experience of excesses and subtlety present a mise-en-scène of voluptuousness, following the model imagined by this strange woman – to an extent, Sá-Carneiro's spokeswoman. Like so many other young artists, Mário de Sá-Carneiro came to Paris at the dawn of the 20th century to enjoy Modernity.

Keywords: Party. « Belle Époque ». Modernity. « avant-garde ». City.

