U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES,
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS

Entre o crime e o segredo
A iniciação segundo Mário de Sá-Carneiro e Donna Tartt

Marta Sofia Ventura Marques

M

2026



Marta Sofia Ventura Marques

Entre o crime e o segredo
A iniciação segundo Mário de Sá-Carneiro e Donna Tartt

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,

Ramo de Estudos Comparatistas

Orientada pelos Professores Doutores Pedro Eiras e Marinela Freitas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2026



Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

Ao som da Sonata Quasi una fantasia*:«*Sonata ao Luar*», Op. 27, nº 1*
(primeiro andamento: adagio sostenuto*) de Ludwig van Beethoven*

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização da presente tese, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

I further declare have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

Porto, julho de 2026 / Porto, july 2026

Marta Marques

Agradecimentos

Ao Lúcio e ao Richard: uma parte de mim sempre estará aqui a discutir e a conversar convosco.

Ao Professor Doutor Pedro Eiras e à Professora Doutora Marinela Freitas: o professor Julian teria imenso a aprender convosco. Os conceitos que ele possui de paciência, sabedoria e motivação não se aproximam daqueles que vos atribuo.

À Faculdade de Letras da Universidade do Porto pela oportunidade de crescimento académico e à Biblioteca da Faculdade, especialmente ao Fábio Dias, cuja simpatia e pequenas conversas entre trocas e devoluções acompanharam toda esta jornada.

À minha mãe, pela inspiração na capacidade de renascimento constante; à minha irmã, pela resiliência desde a *quasi*-nascença, ao meu pai, à toi, l'histoire d'une de mes folies.

Ao cafézinho pelas tardes lá passadas e aos sorrisos constantes.

A todas as minhas amigas, pela força constante; à Raquel, por ser os bastidores da *performance*; à Bruna pelos desabafos literários; e à Inês, por ser sempre o amparo dos voos de Ícaro.

Resumo

Este trabalho procura fazer uma leitura comparatista das obras *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro (1913), e *A História Secreta*, de Donna Tartt (1992). Separadas por quase um século e escritas em línguas e contextos distintos, ambas encenam um processo de iniciação, assente numa promessa de excecionalidade estética. Parte-se de uma tríade teórica – Sigmund Freud, Pierre Bourdieu e Erving Goffman –, tomando como instrumentos de análise a economia pulsional por trás do desejo de elevação estética, a lógica da distinção, figuras de autoridade no interior de um campo simbólico, e a dimensão performativa do acesso a uma elite. A iniciação conduz, em ambos os casos, a um crime; e a confissão que os narradores realizam anos depois, ainda que de modos diferentes, é elaborada como matéria estética. Pretende-se demonstrar que determinados tópicos do *fin-de-siècle*, típicos de Sá-Carneiro, regressam e se cruzam com formulações no subgénero da *dark academia*, em Tartt. O processo iniciático que prometeu uma vida à altura da beleza termina na impossibilidade de regressar à vida comum.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro, Donna Tartt, iniciação, estética, crime, confissão

Abstract

This study offers a comparative reading of Mário de Sá-Carneiro's *A Confissão de Lúcio* (1913) and Donna Tartt's *The Secret History* (1992). Separated by nearly a century and written in different linguistic and cultural contexts , both works stage a process of initiation grounded in the promise of aesthetic exceptionalism. The analysis draws on a theoretical triad – Sigmund Freud, Pierre Bourdieu and Erving Goffman –, using as its analytical framework the economy of drives underlying the desire for aeshtetic the desire for aesthetic elevation, the logic of distinction, and figures of authority operating within a symbolic field, and the performative dimension of gaining access to an elite. In both narratives, initiation culminates in a crime, while the confessions narrated years later, though articulated in different ways, are themselves fashioned as aesthetic matters. The study argues that a number of *fin-de-siècle* motifs characteristic of Sá-Carneiro re-emerge and intersect with conventions of the dark academia subgenre in Tartt's novel. Ultimately, the iniatory process, which promised a life commensurate with beauty, ends in the impossibiluty of returning to ordinary life.

Key-words: Mário de Sá-Carneiro, Donna Tartt, initiation, aesthetic, crime, confession

Índice

Declaração de honra/ Declaration of honour 4
Agradecimentos 5
Resumo 6
Abstract 7

Introdução

1. O desejo de iniciação: fixar vertigens 10

Morrer à míngua, de excesso e mistério

2. O crime em Sá-Carneiro 23
    2.1. Antes da queda: prólogo e promessa de exceção 29
    2.2. Tornar-se raro: iniciação e validação 32
3. O segredo em Donna Tartt 36
    3.1. Após o crime: prólogo e segredo 43
    3.2. Tornar-se visível: iniciações e promessas de pertença 46
4. *A beleza é o terror*: ascensão pela experiência estética 51
    4.1. A licença do êxtase 56
    4.2. *Um segundo infinito de prazer!* 65
5. A hora rubra: crime e colapso 74
    5.1. O instante culminante 81
    5.2. Só a Beleza redime 85

Conclusão

6. Narrar o abismo 96

Bibliofilmowebgrafia 99

Introdução

1. O desejo de iniciação: fixar vertigens

«É a minha vez. A história de uma das minhas loucuras»[1]– assim inicia Arthur Rimbaud a «Alquimia do verbo», incluído em *Uma Temporada no Inferno* (1873: 363).O sujeito poético anuncia que vai contar o seu projeto mais ambicioso, mas fá-lo em retrospetiva, classificando-o como um golpe de loucura, uma experiência sem limites. Há, por um lado, uma tomada de posse da palavra («é a minha vez»); e por outro, um reconhecimento tardio e autoirónico, que impede qualquer leitura triunfalista.

Esse projeto, na sua ambição desmedida, resumia-se a uma divisa: «gabava-me havia muito tempo de possuir todas as paisagens possíveis» (*ibidem*). Para tal, empreendeu aquilo que Rimbaud descreve, em outro momento, como um «desregramento de todos dos sentidos»[2], na procura de um verbo poético que falasse diretamente aos nervos e ao espírito. Começou por inventar a cor das vogais, mas depressa percebe que não basta. A lista de preferências antigas: «Gostava de quadros idiotas, (…) literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia (…) contos de fadas (*ibidem*)» –, revelava uma ausência de limites já que aquilo que a tradição consideraria menor, é incorporado no projeto poético como matéria-prima legítima.

Mas é na frase final que esta ambição se resume: «Começou por ser um estudo. Escrevia silêncios, noites, registava o inexprimível. Fixava vertigens» (*ibidem*). A vertigem é aquilo que escapa à estabilidade e não se fixa, ou seja, o momento de suspensão entre o controlo e a queda. Tentar fixá-la é tentar dar forma ao caos e transformar a experiência fugaz em matéria poética duradoura. Concentra-se assim, em simultâneo, o método e o fracasso anunciado do projeto rimbaldiano. Quando narra, o sujeito já sabe que a alquimia falhou: a linguagem não se deixou transformar em ouro, e a vertigem, uma

[1] Em francês corresponde ao verso: «À moi. L´histoire d'une de mes folies» (Rimbaud 1873: 362).
[2] A expressão «desregramento de todos os sentidos» surge em duas cartas de maio, uma a Georges Izambard onde se pode ler: «Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me Vidente: você não pode compreender, e eu nem saberei explicar-lhe. Trata-se de alcançar o desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos» (Rimbaud 1871b: 519); e a segunda para Paul Demency: «O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos» (1871c: 523).

vez fixada, deixou de o ser. Resta apenas o testemunho dessa experiência que, em retrospetiva, só pode ser compreendida como «loucura».

Ora, n'*A Confissão de Lúcio*, escrita por Mário de Sá-Carneiro em setembro de 1913 e publicada em 1914, o narrador declara que chegou o momento de fazer a sua confissão, «isto é, demonstrar a [sua] inocência» (Sá-Carneiro 1913: 297). Não lhe chama loucura, mas antecipa que as suas palavras serão recebidas como tal frisando que a confissão parecerá «incoerente», «perturbadora», «menos lúcida» (*ibidem*), e analisá-la seria enlouquecer. Também inicia um relato em retrospetiva já que a confissão é feita a partir da tomada de posse da palavra, mas com uma distância de anos do acontecimento.

O sujeito poético de Rimbaud em «Alquimia do verbo» procurava uma linguagem capaz de capturar o instante. Essa atitude, estética e existencial, atravessa o final do século XIX e é também a de Lúcio. A sua narrativa nasce igualmente de um momento de excesso que, enquanto promete uma forma superior de vida, conduz também à rutura com o mundo comum.

Mas esta herança não se esgota no *fin-de-siècle*. Sá-Carneiro não cita o verso, mas o gesto rimbaldiano de contar em retrospetiva a própria loucura reaparece n*'A Confissão de Lúcio*. Porém, é citado explicitamente noutro contexto histórico e literário. Logo no primeiro capítulo de *A História Secreta*, publicada em 1992 por Donna Tartt[3], o narrador homodiegético Richard Papen retoma o verso de Rimbaud. Reconhecendo a sua própria falha fatal – «uma apetência mórbida pelo pitoresco a todo o custo» –, cita, no francês: «*À moi. L'histoire d'une de mes folies*» (Tartt 2015: 15). Também aqui encontramos um narrador consciente da queda que se seguirá, revisitando o passado.

O verso de Rimbaud pode funcionar como preâmbulo deste momento inicial em duas obras escritas em contextos históricos distintos. Quer Lúcio quer Richard tomam a palavra depois da vertigem e narram essa experiência, embora não a partir do mesmo lugar. Em Richard, domina um tom desencantado e, por vezes, autoirónico, com uma lucidez de quem sabe que a loucura em que participou resultou em consequências irreversíveis. Em Lúcio, pelo contrário, persiste subtilmente a certeza de ter vivido uma experiência superior, apesar dos custos.

[3] Será utilizada a edição portuguesa de *The Secret History*, traduzida por Pedro Serras Pereira. Sempre que se justifique, recorrer-se-á igualmente à edição original.

É esse processo feito de desejo e queda, que aqui designarei como iniciação. Tanto em *A Confissão de Lúcio* como em *A História Secreta*, a iniciação não permite identificar apenas o processo de entrada num círculo restrito. Designa também o percurso que leva a que existência de ambos fique fixada num instante decisivo que define tudo o que vem depois. Lúcio e Richard passam a ler o mundo segundo um novo regime de valores e partir daí, a vida comum torna-se insuficiente.

A aproximação entre Lúcio e Richard não decorre de uma afinidade temática superficial nem de uma relação de influência direta. O que é relevante é perceber a persistência de uma mesma estrutura de desejo. O fascínio por figuras excêntricas e raras, por círculos fechados e por códigos de distinção reaparece em contextos históricos distintos como resposta recorrente a uma tensão entre indivíduo e sociedade. Richard não é um eco tardio de Lúcio; ele pode demonstrar que o impulso que Lúcio produz continua vivo. O modelo do sujeito que procura elevar-se acima da vida comum, inscrevendo-se numa esfera restrita onde a experiência parece mais densa e significativa, não pertence exclusivamente a uma estética do final do século XIX. É inegável que foi num clima de exaustão cultural e de crise espiritual, como o que marcou o *fin-de-siècle* herdeiro do decadentismo e simbolismo francês, que essa aspiração encontrou um dos seus terrenos mais férteis. O mote de Théophile Gautier — *l'art pour l'art*, a arte pela arte — encontrou em Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, mais tarde, os estetas ingleses como Oscar Wilde os seus continuadores mais convictos. Todos partilham a convicção de que a arte não deve ensinar a moralidade. Nesta ótica, a arte deve intensificar a existência, conceder-lhe beleza e essa intensificação pode passar pelo artificial e pelo mórbido. Mas esta mesma matriz estético-existencial reaparece, mais tarde, nas personagens de Tartt. A ironia é que a crítica dirigida aos poetas decandentistas e simbolistas em 1885 por Paul Bourde na crónica «Os poetas decadentes» sobre o desprezo destes acerca **«**dos sentimentos que constituem o fundo da vida moral, essa neurótica necessidade de isolamento (…), essa maneira de compreender a arte como um diletantismo apenas ao alcance de alguns específicos requintados» (Bourde 1885: 28), descreve com bastante exatidão o espírito das personagens de Tartt. Não se trata tanto, por isso, de perguntar por que motivo se podem comparar duas obras distintas, mas antes de interrogar que estrutura persiste e como se atualiza.

Para compreender a iniciação, importa primeiro interrogar o que a torna desejável. Que condição de base a convoca? Uma das hipóteses que orienta esta leitura é a de que a iniciação responde um estado de insatisfação existencial e a uma promessa de saída desse desconforto através da cultura.

Tanto Lúcio como Richard procuram integrar uma outra forma de existência, mais intensa e significativa, e acreditam poder encontrá-la na pertença a um grupo restrito: o mundo artístico parisiense em Sá-Carneiro e o grupo de classicistas em Tartt. Neste sentido, a iniciação será lida como recusa de uma forma de vida específica dentro da cultura, no primeiro caso, da pequeno-burguesia emergente no início do século XX e, no segundo, da classe-média suburbana americana das décadas de 1970 e 1980[4]. Porém, é crucial distinguir o peso sociológico dessa recusa em cada contexto.

No caso de Lúcio, a pequeno-burguesia europeia do início do século XX é uma classe que conquistou poder económico, mas que, aos olhos dos artistas e intelectuais do *fin-de-siècle*, se tornara símbolo de uma visão comercial e utilitária da cultura. O tédio de Lúcio, é um tédio existencial e de classe, uma náusea diante da mediocridade de um grupo que ascendeu economicamente e que encara a cultura como mercadoria, não possuindo, por isso, distinção genuína.

Já Richard, a pequeno-burguesia contra a qual se insurge é a classe média suburbuna, a classe conhecida como os colarinhos-azuis (*blue-collars*) na América.

---

[4] As noções de "burguesia" e "pequeno-burguesia" não são transponíveis entre os contextos europeu e norte-americano. Enquanto na Europa do início do século XX a burguesia se define historicamente em oposição à aristocracia fundiária (carregando um peso de hereditariedade e distinção cultural), nos Estados Unidos, a categoria está associada à mobilidade económica individual, ou seja, aos conceitos de *self-made man* e sonho americano. A pequeno-burguesia americana está mais próxima da classe de "colarinho-azul" (*blue-collar*), considerada uma classe mais baixa, de trabalho braçal sem necessidade de ensino superior, em oposição à classe de "colarinho-branco" (*white-collar*), associada a um trabalho intelectual, normalmente exigindo um grau de ensino superior. O salário também é um dos aspetos que distingue estas duas classes. Como se pode verificar na introdução de *The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century*, Sven Beckert e Julia B. Rosenbaum notam que «no group of Americans during the nineteenth century specifically used the term "bourgeois" to name their own collectivity. If the term was used in public discourse, then it typically almost always described a group of capital-rich French men and women socially located between the aristocracy and the working class» (Beckert & Rosenbaum 2010: 1). A formação de uma burguesia nos Estados Unidos deve ser entendida, assim, como um processo ativo de formação de classe e não como uma condição pré-determinada. Segundo Beckert e Rosenbaum, uma das fontes significativas da força da burguesia americana distinguia-se pela diversidade do seu «portefólio de práticas»; pela sua «capacidade de adaptação e prontidão para se reinventar de forma crítica», uma circunstância estimulada, precisamente, «pela ausência de uma aristocracia formal e historicamente enrizada (3). Esta distinção é fundamental para compreender que o «tédio burguês» de Lúcio e o de Richard, embora estruturalmente análogos, possuem naturezas sociológicas distintas.

Oriundo de um meio onde o pai, dono de uma bomba de gasolina, desvaloriza a educação académica e deseja que o filho a conclua rápido para o auxiliar no posto, Richard foge de uma classe que despreza e que teme nunca conseguir abandonar. No entanto, apesar da universidade se apresentar como a chance de subida na carreira, este desejo alia-se a uma vontade de uma educação estética e distinta.

A insatisfação leva estes dois narradores a transmitir que a vida comum, com as convenções, é desprovida de intensidade estética. Em Lúcio, o tédio e desprezo pela vida banal é visível logo no início na sua vagueação por Paris «após ter tentado vários fins [para a sua vida] e de todos igualmente desistido» (Sá-Carneiro 1913: 299) ou na aversão «à vida mundana» (308). Já Richard, descreve a cidade natal como um lugar onde jamais «em parte alguma, foram os mecanismos mais hediondos do nascimento, da copulação e da morte (…) tão brutais» (Tartt 2015: 19), acrescentando que nunca se viu tanta gente depositar tamanha fé em tais mentiras. Desta forma, desejam ultrapassar a condição de apenas seres demasiado humanos, entregues aos ciclos naturais da vida, ainda que as motivações sejam distintas. Lúcio procura integrar o círculo de artistas e intelectuais parisienses e com isso, habitar uma forma cultural mais elevada e estética. Richard procurar integrar a elite académica de Hampden e alcançar uma existência mais estética mas também que lhe permita uma situação económica privilegiada. Contudo, ambos vêm a cultura como a promessa dessa ascensão. É esta ligação que torna a sua leitura comparatista fecunda, já que, a iniciação social e cultural, revela-se, em cada lado do Atlântico, como sintoma de estruturas de classe diferentes.

Nesta medida, a aspiração de Lúcio e Richard não é uma tentativa de fugir do tédio através do regresso a um estado pré-cultural ou exterior à ordem social. Pelo contrário, ambos recusam uma camada social e tentam aderir a outra. Mas como explicar que duas personagens desejem, como fuga, não o alívio da cultura, mas sim habitar uma forma cultural mais elevada?

É neste ponto que a psicanálise freudiana oferece uma das possiveis respostas. Como Sigmund Freud escreve no texto «O Ego e o Id», o Ego «representa aquilo que podemos chamar a razão e o bom senso, em contraste com o Id, que contém as paixões» (Freud 1923: 25), ou seja, é a instância que negoceia com a realidade, com as pulsões internas e exigências morais. O Ego pode também colocar-se ao serviço de um Ideal de

Ego[5] (também designado como Superego) que prescreve aquilo que se deve ser, mas também o que é visto como proibição. Partindo desta teoria, a vida social nestas obras pode ser organizada segundo uma hierarquia. No topo, a posição a que aspiram, criaturas superiores e "não-vulgares" e na base, um polo desprezado: a pequeno-burguesia, sem aspiração. Em Sá-Carneiro, a este último polo é designado por "lepidópteros" e em Tartt, os *hoi polloi*[6]. No fundo, ambos os termos designam o mesmo tipo de pessoa.

Assim, as experiências-limite que Lúcio e Richard vivem surgem sempre como autorizadas e estéticas. E as fugas que protagonizam podem ser lidas antes como uma aliança estratégica entre o Ego e a instância idealizante. O Ego coloca-se ao serviço de um Ideal (o Superego) que promete transcender o vulgar. Longe de censurar, esta instância torna-se patrocinador de uma solução de vida. O compromisso pode formular-se assim: "podes fugir do tédio, não através do prazer imediato, mas da elevação. Contempla o belo, consome a alta cultura, sê distinto. Isso redime-te da tua animalidade".

Porém, se nenhum dos dois procura a satisfação pulsional que a cultura reprimiu através de uma regressão aos impulsos, ambos acabam arrastados para experiências-limite por personagens que, ao contrário deles, desejam aliviar de forma radical as exigências da cultura. A iniciação, que os deveria libertar do tédio, acabará por separá-los da vida comum de um modo que não anteciparam. A dissolução do Eu, a fusão com o outro, o contacto com o êxtase, tudo isto emerge no teatro da Orgia do Fogo n'*A Confissão de Lúcio* e na recriação de um ritual dionisíaco n'*A História Secreta*.

Contudo, este compromisso encerra ainda uma contradição aparente que é, na verdade, o seu motor mais sofisticado. Como pode a alta cultura, que promete ordem,

---

[5] Sobre o Ideal do Ego (Superego), Freud escreve em «O Ego e o Id»: «Através da formação do ideal [do ego], aquilo que pertencia à pare mais inferior da vida mental de cada um de nós é transformado no que há de mais elevado, segundo a nossa escala de valores, na mente humana» (Freud 1923: 37); e acrescenta: «É fácil demonstrar que o ideal do ego responde a tudo aquilo que se espera da natureza mais elevada do homem» (*ibidem*). O Superego pode ainda ser entendido como «uma formação reativa contra os processos pulsionais do id» (59).

[6] O termo "lepidóptero" é usado por Sá-Carneiro em várias cartas para designar o burguês de ideias simples e banais, o "homem comum" que o artista despreza. Na carta de 15 de junho de 1914 a Fernando Pessoa, o autor escreve «Lepidópteros! Lepidópteros! (…) Sujam, enchem Paris de escarros verdes! (…) Estive toda a tarde com o Pacheco (…) insultando os lepidópteros daí e daqui. (Iniciei o Pacheco neste nosso termo paúlico —é claro) [Sá-Carneiro 1914: 209]. O termo é também utilizado para descrever cafés considerados vulgares. Em Tartt, Richard e Henry utilizam a expressão grega *hoi polloi* ("a maioria", "povo") para se referirem aos que não pertencem ao círculo de elite: uma categoria que abrange «um leque de pessoas que ia desde os adolescentes com casas de campo até ao reitor de Hampden, um homem abastado com um mestrado em Estudos Americanos, da Universidade de Yale» (Tartt 2015: 45).

forma e distinção, permitir a desordem, a voluptuosidade, e a tentação da perda do Eu? Nesta leitura das obras de Mário de Sá-Carneiro e Donna Tarrt, considerarei que a alta cultura não tem de negar o instinto, mas pode conferir-lhe uma forma que o torna socialmente "adequado". Perder o Eu de forma vulgar, num acesso de alcoolismo descontrolado ou de violência, seria uma ameaça ao Ideal destas personagens. O professor Julian em *A História Secreta* afirma que «uma pessoa é perfeitamente capaz de libertar estas paixões de maneiras mais vulgares» (Tartt 2015: 50), referindo-se implicitamente a tudo isto. Mas perdê-lo de forma estetizada e culturalmente consagrada é uma forma paradoxal de realizar esse Ideal. A satisfação dos impulsos enquadrada pela instituição social permite um pacto matizado: aceitar a regressão, desde que, ao regressar, o sujeito se sinta mais criativo, mais poderoso e capaz de retomar o seu lugar na ordem. E, claro, tem de ser num contexto excecional, que honre a beleza. Aqui, o conceito de sublimação torna-se indispensável. Como escreve Freud em *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*:

> A observação da vida quotidiana mostra-nos que a maioria dos homens consegue canalizar partes muito consideráveis das suas forças sexuais para as atividades profissionais. O instinto sexual presta-se particularmente a fornecer tais contribuições, pois é dotado da faculdade de sublimação, ou seja, é capaz de abandonar o seu objectivo imediato em favor de outros objectivos considerados mais elevados na escala de valores. (Freud 1910: 31)

Ou seja, a energia pulsional não desaparece, apenas é transformada. Se uma pessoa recusa sistematicamente esses impulsos, o Id não mudou, mas o Ego pode sublimá-los de modo a resolver tensão sem ameaçar o Ideal. Nas obras que aqui se analisam, podemos distinguir dois níveis de sublimação. No primeiro, os narradores elevam a cultura clássica e a estética como Ideal (numa forma de "superego cultural) e vivem uma forma de sublimação contínua e radical. São sublimados os impulsos «vulgares», canalizados para a contemplação da beleza ou o estudo dos clássicos. Num segundo nível, através do contínuo contacto com os círculos sociais distintos, a sublimação revelar-se-á mais complexa: autoriza a regressão, desde que seja enquadrada esteticamente e as consequências justificadas na mesma medida.

Portanto, este compromisso satisfaz três instâncias em simultâneo[7]. O Id obtém uma satisfação (ainda que sublimada, e portanto mediada) dos impulsos. O Superego do narradores fica mais apaziguado porque o sujeito está a ser nobre. E o Ego, por ser turno, encontra uma forma de lidar com o tédio e o vazio sem se sentir em perigo de culpa, canalizando a energia psíquica para a fruição estética. A questão-limite, porém, será perceber se, para todas estas personagens, a estética e a cultura funcionam como ponte para o mundo e para os outros (incluindo as partes mais humanas de si) ou antes como uma fortaleza onde se refugiam para não descerem e se sujarem no terreno da vida comum.

No entanto, se Freud pode ajudar a compreender a estrutura desse compromisso com a elevação cultural, uma outra questão fica sem resposta: por que razão alguns sujeitos respondem a esse tédio através da procura de exceção estética? Esta hipótese ganha consistência quando articulada com o quadro sociológico de Pierre Bourdieu. Os conceitos de *habitus*, campo e capital simbólico permitem compreender que essa procura é também o produto de disposições socialmente constituídas que encontram, em determinados campos, as condições de reconhecimento.

Bourdieu define o *habitus* em *Questões de Sociologia*, como «um sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores» (Bourdieu 1984: 125). Podemos encarar o termo como sendo uma "segunda natureza" incorporada ou como uma «intuição prática que, na experiência quotidiana, nos permite pressentir os comportamentos de pessoas familiares» (1989: 33), esclarece o autor em O *Poder Simbólico*[8]. É este dispositivo que define, para cada sujeito, o que está em jogo e aquilo que lhe parece desejável dentro de cada campo que pretende integrar. E, para alguns, o que se impõe como significativo é a tentativa de exceção estética e cultural. É neste ponto que Lúcio e Richard se tornam inteligíveis

[7] Freud também descreve o Ego como «uma pobre criatura, a prestar serviço a três senhores e, com consequência disso, ameaçada por três perigos: pelo mundo externo, pela líbido e pela severidade do super-ego» (Freud *in* «O Ego e o Id», 1923: 59). O compromisso enunciado é uma das formas encontradas pelo Ego para equilibrar estas três exigências.

[8] Bourdieu ainda esclarece em *Questões de Sociologia* que preferiu utilizar o termo *habitus* a "hábito", uma vez que «[o] hábito é considerado espontaneamente como repetitivo, mecânico, automático, mais reprodutivo que produtor. Ora, eu queria insistir na ideia de que o *habitus* é qualquer coisa de poderosamente gerador» (Bourdieu 1984: 140)

porque ambos reconhecem como valioso um universo ao qual o reconhecimento do *habitus* do grupo desejado pode conferir distinção.

Os diversos campos, por sua vez, podem ser definidos como «espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes (e em parte determinadas por elas)» (1984: 119). Bourdieu esclarece em *As Regras da Arte* que a noção serve para lembrar «a existência de microcosmos sociais, espaços separados e autónomos, nos quais se engendram as obras» (1992: 211). Desta forma, o campo impõe um pensamento relacional onde cada elemento só ganha sentido quando colocado em relação com os outros. Neste espaço, os agentes, munidos de diferentes volumes de capital (económico, cultural, social), disputam legitimidade.

É neste espaço de luta que se inscreve o campo artístico, cuja autonomia se afirma ao longo do século XIX em rutura com instâncias externas tais como a Igreja, o Estado e o seu gosto burguês. Face à emergência de uma burguesia «disposta a fazer triunfar na sociedade inteira os poderes do dinheiro e a sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais» (1992: 68), os artistas reagem ao reafirmar a sua autonomia[9]. Afirmam «uma postura ética e estética inteiramente virada para uma cultura (e não um culto) do eu, ou seja, para a exaltação e para a concentração das capacidades sensíveis e intelectuais» (100). Esta autonomia, porém, tem um preço. O campo artístico estrutura-se como um «mundo económico de pernas para o ar» (105). Ou seja, opera aqui uma «economia invertida» (*ibidem*), em que o sucesso imediato é suspeito e o fracasso comercial pode ser lido como prova de integridade artística. Se o público gostou significa que obra é demasiado comum.

É neste quadro que também se pode compreender a procura de iniciação. Quando Richard aspira a integrar o grupo do professor Julian Morrow, o seu desejo articula-se claramente com uma ambição de capital social, cultural e económico. Proveniente de uma posição periférica, reconhece naquele círculo uma possibilidade concreta de

[9] Bourdieu descreve este contexto maioritariamente evidente no contexto europeu: «Não podemos compreender a experiência que os escritores e os artistas terão possivelmente feito das novas formas de dominação a que se acharam submetidos na segunda metade do século XIX, e o horror que a figura do "burguês" por vezes lhe inspirou, se não tivermos uma ideia do que representou a emergência, favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, de industriais e comerciantes de fortunas colossais, (….) recém-chegados sem cultura dispostos a fazerem triunfar na sociedade inteira os poderes do dinheiro e a sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais» (Bourdieu 1992: 68).

reconhecimento. Já Lúcio não procura compensar uma carência social nos mesmos termos: a sua adesão ao círculo estético inscreve-se menos numa estratégia de mobilidade e mais numa necessidade de intensificação da experiência. No entanto, tal não invalida que ele esteja isento de um movimento de validação e pertença. Daí que encontre em Ricardo de Loureiro a promessa de uma intensidade distinta da vida comum.

Em ambos os casos, está em jogo a entrada num campo que redefine os critérios de valor e transforma a própria vida em matéria estética (a tentativa de fixar instantes ou «vertigens», na formulação de Rimbaud). Richard, ainda que procure uma posição económica superior, também se deixa inebriar por uma existência num grupo superior aos valores que a sociedade impõe (o trabalho, os horários, as rotinas).

Contudo, levado ao extremo, o esteticismo pode tender para «a neutralidade moral, que não está longe de um niilismo estético», acrescenta Bourdieu (1992: 136). Quando o valor supremo é a intensidade formal ou simbólica, os critérios éticos comuns perdem centralidade. A ação deixa de ser julgada pela sua conformidade a uma norma moral, passa a ser avaliada pela sua potencialidade estética. Certas afirmações de Lúcio podem ser encaradas nesta senda: «Nunca tive a noção convencional de certas ofensas, de certos escrúpulos. (…) Aliás, ainda que o meu procedimento fosse na verdade um crime, eu não praticava esse crime por mal *criminosamente*» (Sá-Carneiro 1913: 353). O narrador refere-se ao envolvimento com Marta; contudo, esta forma de leitura não poderá aplicar-se a outras situações? Mesmo quando, dez anos depois, narra o que o levou à prisão, Lúcio insiste na inocência e prefere falar em obsessão e cegueira, termos que o reinscrevem numa lógica de fatalidade interior.

Uma inflexão semelhante encontra-se em Richard: «Só para que conste, não me considero uma pessoa má (mas como isso parece um assassino a falar!) (…) O que nós fizemos foi terrível, mas mesmo assim não sei se algum de nós seria realmente mau» (Tartt 2015: 279). Há aqui o reconhecimento da gravidade do ato, mas também hesitação em aceitar a categoria moral que o nomeia. A personagem Henry Winter, por sua vez, evita a palavra «crime» e prefere pensar «em termos de redistribuição de matéria» (306), convertendo o homicídio num problema abstrato. O vocabulário, nas duas obras desloca e reformula constantemente a forma de ler o mundo. Portanto, a iniciação, pensada à luz de Bourdieu, revela-se como uma estratégia de posicionamento num campo específico, sustentada por disposições prévias e por crenças partilhadas.

Se Freud permite compreender as respostas possíveis ao descontentamento gerado pela vida comum, e Bourdieu descreve o funcionamento social desses espaços restritos, importa ainda considerar como o sujeito aprende a habitar esse local. Assim, através do pensamento de Erving Goffman podemos entrar no plano onde o processo inciático efetivamente se realiza. Pertencer a uma elite envolve um trabalho contínuo de representação. É preciso sustentar uma imagem, convencer os outros e até convencer-se a si mesmo.

No prefácio de *A Representação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Goffman anuncia a sua perspetiva da leitura das interações sociais enquanto «representação teatral» (Goffman 1956: 9). Não porque a vida seja literalmente teatro, mas porque, tal como no palco, cada encontro social tem um princípio de *performance* e de gestão de impressões.

Quando Lúcio se instala no meio artístico parisiense ou Richard se aproxima do grupo de grego, existe um desempenho a sustentar. Goffman utiliza o termo «desempenho» (entendido como uma *performance*) para designar qualquer «atividade de um indivíduo que se verifique perante um conjunto determinado de observadores e com alguma influência sobre estes» (34). A pertença a um círculo restrito exige coerência expressiva: um olhar, um gesto, a palavra certa. O próprio Goffman nota que, ao ser admitido no círculo, o iniciado deve manter a atitude de aceitação mesmo quando não é diretamente interpelado.

Esta dinâmica instaura aquilo a que chama um «jogo de informação», um «ciclo indefinido de simulação, descoberta, falsas revelações e redescobertas» (19). Richard entra no grupo com uma biografia fabricada e a passa o romance todo a gerir o risco de exposição. Lúcio, por seu lado, já se move num universo onde a vida se estetiza, contudo, também cultiva uma *persona* moldada para um meio que valoriza intensidade e diferença. Mas a máscara, inicialmente estratégica, pode tornar-se identidade. Representando com suficiente convicção, deixa de parecer que se está a representar. Neste ponto, a iniciação revela a sua dimensão performativa, principalmente na gestão de segredos.

A noção de «bastidores» torna esta lógica ainda mais clara. Nos bastidores surgem os «factos suprimidos» (135), o lugar onde as impressões são abertamente construídas; aí, a equipa pode relaxar, corrigir deslizes ou partilhar estados de alma. Em *A História Secreta*, a harmonia erudita perante o mundo exterior contrasta com os rituais secretos e a preparação de um crime. Em *A Confissão de Lúcio* a dinâmica desloca-se

progressivamente. O círculo artístico parisiense funciona como espaço de entrada, mas a experiência de exceção concentra-se cada vez mais na relação com Ricardo. O núcleo alarga-se no início e condensa-se depois numa intimidade quase claustrofóbica. Com a irrupção de Marta, a representação passa a desenrolar-se num espaço mais fechado, onde fachada e bastidores tendem a confundir-se. Lúcio já não procura sustentar uma imagem perante um meio; procura sustentá-la diante de Ricardo e, sobretudo, diante de si mesmo. O processo iniciático é menos socialmente expansiva do que a de Richard, mas não menos dependente de um jogo de encenação. Lúcio e Richard aprendem a jogar: um diante de um grupo que exige coerência e discrição, o outro num encontro que levará o desempenho até ao limite da perda de si.

Colocar *A Confissão de Lúcio* e *A História Secreta* em diálogo não significa, portanto, aproximar arbitrariamente dois textos separados por quase um século. O que esta investigação propõe é que, por trás das suas diferenças históricas e linguísticas, ambos dramatizam um mesmo mecanismo. Partem de um descontentamento fundador: a inadequação do sujeito ao mundo comum; e exploram, por caminhos distintos, a mesma tentativa de o superar. Richard procura sobretudo pertencer e a iniciação oferece-lhe a promessa de integração num grupo que encarna a superioridade. Lúcio, pelo contrário, procura transcender e tocar uma dimensão da existência que ultrapassa o banal. Este facto aproxima-o do estado de espírito de outras personagens do romance de Tartt, tais como Henry.

Mas, apesar das direções opostas, ambos pagam um preço semelhante. Richard explicita dimensões de autoengano e consciência retrospetiva que ajudam a ler Lúcio com maior distância crítica. Lúcio, por sua vez, inscreve historicamente a crise que Richard encena. Esta tese procura, assim, compreender por que razão a iniciação num círculo distinto surge como resposta a um descontentamento. A fuga na estética, a construção performativa da identidade e a apetência pelo pitoresco da vida, tudo isto continua a oferecer uma promessa diferente de vida. Aquilo que deveria libertar o sujeito conduz antes ao ponto em que a iniciação se pode tornar vertigem. O narrar surge, talvez, como gesto tardio de tentar fixar a história de uma das suas loucuras.

Morrer à míngua, de excesso e mistério

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro,
Volve-se logo falso… ao longe o arremeso…
Eu morro de desdém em frente dum tesouro
Morro á míngua, de excesso.

Mário de Sá-Carneiro, *Dispersão*

2. O crime em Sá-Carneiro

A Confissão de Lúcio de maneira nenhuma se esgota na narrativa de um crime passional. Além de apresentar um triângulo erótico formado por Lúcio, Ricardo e Marta, expõe um espaço de dramatização de elitismo social e do processo iniciático que molda o percurso de Lúcio.

Esta iniciação dentro de uma lógica de singularidade estética, tanto sedutora como destrutiva, encontra em Ricardo de Loureiro uma das suas formulações mais explícitas. Num diálogo com Lúcio, Ricardo atravessa uma crise, duvidando da sua posição na sociedade e de si próprio, expondo, assim a sua relação paradoxal com o quotidiano:

> Porque afinal, essa sua vida ("a vida de todos os dias") é a única que eu amo. Simplesmente não a posso existir… E orgulho-me tanto de não a poder viver, orgulho-me tanto de não ser feliz… Cá estamos: a maldita literatura (…) Vocês, os verdadeiros artistas, as verdadeiras grandes almas (eu sei) nunca saem, nem pretendem sair, do vosso círculo de ouro. É essa a vossa dignidade. E fazem bem. São muito mais felizes… Pois eu sofro duplamente, porque vivo no mesmo círculo dourado e, entretanto, sei-me agitar cá em baixo. (Sá-Carneiro 1913: 327)

Vejamos: Ricardo começa por estabelecer uma hierarquia entre os que estão «em baixo», os que vivem a vida comum, e, no topo, o «círculo de ouro» dos artistas puros. Ricardo situa-se num estado intermédio, pela incapacidade de habitar apenas um dos mundos. Por um lado, cultiva um desejo estético pela "vida" em abstrato, isto é, pela promessa de plenitude que a ideia de vida encerra, mas afirma a incapacidade para a viver. Até porque a vida de todos os dias que ele afirma amar, não oferece a intensidade que procura. Talvez ele ame mais a ideia da vida do que a própria vida real. Por outro lado, esta incapacidade não pode ser entendida simplesmente como um de desejo real de integrar os da "camada de baixo", o mundo burguês do século XX. Embora Ricardo atravesse um momento de dúvida, o seu discurso continua estruturado por uma lógica de exceção. Revela o conflito entre o fascínio pela intensidade da vida e o desprezo pela banalidade quotidiana. Este momento, assim, pode ser lido como um modo de distinção que organiza a forma como Ricardo se situa no mundo. A culpa desta cisão é atribuída à «maldita literatura», a força

corrosiva que o teria isolado. Todavia, note-se o tom de ironia amarga de Ricardo ao referir-se aos «verdadeiros artistas». Reconhecer-lhes dignidade parece um esforço, já que é seguido de uma crítica velada, pois os artistas vivem numa pureza estática e limitante. Ricardo autoexclui-se deste grupo, mas exclui-se também do mundo burguês. Esta dupla exclusão expõe a sua identidade em crise, marcada por duas formas de sofrimento.

No entanto, é Lúcio quem converte a crise do amigo num critério de exceção:

> Ao contrário, eis pelo que você é o maior – comentava eu. – Esses a quem se refere, se não ousam descer, é por adivinharem que, se se misturassem à existência quotidiana, ela os absorveria, soçobrando o seu génio de envolta com banalidade. São fracos (…) Enquanto que o meu amigo pode arriscar o seu génio por entre medíocres. É tão grande que nada o sujará. (*ibidem*)

Esta resposta instaura na obra um princípio de valor estético que rejeita a comunicação fácil, vista como "suja", e elege a incompreensão como selo de autenticidade. Assim, logo a seguir, Ricardo, ainda que em crise, começa a assumir uma posição pela negativa quando considera lamentável «a banalidade dos *outros*….Como "maioria" se contenta com poucas ânsias, poucos desejos espirituais» (328). Não é uma afirmação segura de superioridade, uma vez que também refere que talvez «a maioria…os felizes…(…) quem sabe se eles é que têm razão» (*ibidem*). Mas ainda assim é uma resposta defensiva a um sentimento de inadequação face a um mundo dividido entre a banalidade e a pureza. O elitismo começa a configurar-se a partir do momento em que Lúcio transforma uma crise em critério de grandeza.

Esta cosmovisão é partilhado por outras figuras, como Gervásio Vila-Nova, descrito por Lúcio como alguém que elogia «pseudo-escolas literárias, «cuja beleza (…) residia justamente em não significarem coisa alguma» (302). Esta apologia do "não-significado", em Gervásio, assume por vezes um tom quase paródico. Por um lado, ela remete para uma herança finissecular, nomeadamente para posturas decadentistas e simbolistas que interpretavam a incompreensão como prova de elite espiritual. Por outro, a forma como Gervásio as performa aproxima-se de uma estratégia de choque e distinção social, num registo que já se aproxima da atitude vanguardista que faria da provocação estética um princípio programático. Assim, a sua postura aproxima-se antes do registo da *blague*. Esta, entendida como uma postura de ironia e provocação, é usada para subverter

as expectativas do público[10]. Assim, Gervásio parece teatralizar uma estética, transformando a incomprensão num gesto de superioridade. A *blague* pode ser encarada como uma forma de produzir valor no campo social e literário pela transgressão das convenções.

Em 1912, no prefácio da segunda edição de *Horas* de Eugénio de Castro, Manuel de Silva Gaio formula uma defesa eloquente de um elitismo artístico assente num tipo de sensibilidade muito semelhante. Ao caracterizar o simbolismo de Eugénio de Castro, sublinha uma «imaginação que tudo converte em Beleza» (Gaio 1912: 75), entendendo a palavra como «certos totais de invenção» (*ibidem*), e não como mero ornamento. A arte surge menos como reprodução da realidade empírica do que como conjunto de ideias e imagens. Ora, Silva Gaio recusa a ideia de que o entendimento legítimo da criação artística se destine indistintamente a todos:

> A sua simpatia [do Poeta] por esta ou aquela ideia, o seu interesse por este ou aquele tipo de figura, (…) não envolvem a concessão de que qualquer criatura humana. (…) Isto é para *os raros apenas*, para os congéneres, por missão ou identidade de alma – conhecidos ou desconhecidos, só para aqueles em quem o Poeta por ventura pensa quando cria, embora sempre crie, afinal, pela pura necessidade de criar. (89)[11]

A arte, nesta perspetiva, constitui uma forma superior de perceção do mundo e define uma frequência reservada aos nefelibatas[12].

A atitude de Gervásio (e, mais radicalmente, a de Ricardo) pode ser lida à luz deste enquadramento. Quando Gervásio lamenta que os outros não entendam a sua obra, é com condescendência: sente pena dos «coitados, que não podem sentir a sua beleza»

---

[10] O próprio Lúcio utiliza a palavra *blague* quando descreve Gervásio: «Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias (…) nos seus paradoxos, nas suas *blagues*» (Sá-Carneiro 1913: 300).

[11] A fórmula para «os raros apenas» é uma divisa programática de Eugénio de Castro, inscrita no seu prefácio a *Horas* (1891). Silva Gaio, ao glosar o pensamento do poeta, retoma não só essa expressão como também, no parágrafo seguinte, cita em itálico uma passagem do mesmo prefácio de Castro: *Tal a obra do Poeta concebeu longe dos bárbaros, cujos inscientes apupos, - al não é de esperar, - não lograrão desviá-lo do seu nobre e altivo desdém de nefelibata* (Gaio 1912: 87). Esta apropriação e desenvolvimento das palavras do poeta por Silva Gaio ilustra como a crítica ajudou a fixar e difundir a terminologia e os ideais simbolistas.

[12] Silva Gaio acrescenta que a «coletividade» (Gaio 1912: 90) apenas compreenderá a Arte em três circunstâncias: quando a confundir com a Vida «no campo dos primitivos e fundamentais sentimentos humanos» (*ibidem*); quando, episodicamente, uma passagem artística corresponder a uma situação aguda» da experiência individual; ou quando a instrumentalizar em vista de um fim prático, social ou político. Fora desses casos, limitar-se-á a encará-la como «objeto de mero passatempo» (*ibidem*).

(Sá-Carneiro 1913: 317). O verbo «poder» é decisivo. Como no prefácio de Silva Gaio, a incompreensão sensorial do público burguês é o que legitima este universo elitista.

Contudo, em *A Confissão de Lúcio*, esses traços não traduzem uma simples adesão a uma atitude estética herdada. Enquanto Silva Gaio formula um elitismo estético como posição crítica na receção literária, Sá-Carneiro transforma-o numa força estruturante das relações humanas. Em Gervásio, o elitismo funciona sobretudo como posição estética; em Ricardo, como condição existencial que lhe impede a integração na vida comum; em Lúcio, como princípio observado com distanciamento irónico, mas progressivamente interiorizado. O salto operado pela narrativa consiste em converter essa postura doutrinária («o altivo desdém de nefelibata», como escreve Silva Gaio (1912: 88)), na lógica íntima de um triângulo amoroso (Ricardo, Marta, Lúcio), onde a seleção dos "raros" e a exclusão dos "bárbaros" passam a reger os movimentos de atração, de ciúme e, em última instância, de crime.

*

A crítica tem procurado compreender *A Confissão de Lúcio* no quadro de uma periodização de escolas literárias. Uma das propostas mais influentes é a de Óscar Lopes em *Entre Fialho e Nemésio II*, dividindo a produção do autor em três fases distintas:

> E assim, se quisermos resumir a carreira aliás meteórica de Sá-Carneiro, poderemos distinguir uma primeira fase *decadente*. [que abrange as novelas de *Princípio* e os poemas de *Dispersão*] (…) Designemos a segunda fase como paulista, e nela incluamos uma novela, *A Confissão de Lúcio* (…) um livro de contos, *Céu em Fogo*, 1915, e o essencial e um volume de poesia, *Indícios de Oiro*. (…) A terceira fase seria, quanto a nós, a do árido e brusco desencanto final, isto é, a de «Os Últimos Poemas». (Lopes 1987: 527)

Este modelo oferece um enquadramento histórico útil para compreender o contexto literário na década de 1910. Mais do que um momento de transição entre escolas, *A Confissão de Lúcio* evidencia um processo de intensificação de heranças simbolistas e decadentistas[13]. Motivos como a exceção estética, a incompreensão como valor ou o culto

[13] José Carlos Seabra Pereira em *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Fim-de-século ao Modernismo]* tematiza o decadentismo e o simbolismo como «um conjunto de características temático-formais polarizadas pela coincidência de íntimo *horror vacui*, urgência do novo, culto do artificial e individualismo fragmentado ou de identidade instável. Sem dúvida, as motivações reativas do decadentismo são quase sempre atreladas pelo simbolismo, que também adota o regime cosmopolita individualista e

da sensibilidade exacerbada, que atravessam a produção de Sá-Carneiro desde *Dispersão*, surgem aqui como forças ativas que reorganizam a experiência das personagens, não apenas como resquícios de uma fase anterior. O próprio Óscar Lopes reconhece, aliás, que o seu esquema não capta plenamente o «ziguezaguear da escrita do autor» (528).

O deslocamento na forma de compreender a obscuridade artística pode ser ainda lido num contexto mais amplo de uma crise formal que atravessa o fim do século XIX. A reflexão mallarmeana em *Crise de Versos* antecipa já a conceção da linguagem poética centrada na sugestão e na autonomia do signo[14]. Aquilo que no simbolismo se manifesta como procura de uma forma de expressão que ultrapasse a comunicação direta encontrará nas vanguardas a sua expressão mais explícita. É nesta linha que a postura de Gervásio se torna significativa, pois a incompreensão da sua arte, sendo fiel a uma poética da sugestão, serve também para encenar uma atitude artística. A própria recusa de auto-análise de Lúcio acerca do que pretende narrar pode ser lida como reação direta a uma condição moderna diagnosticada por Mallarmé. A arte afirma-se como um objeto autónomo, cujo sentido reside precisamente na sua incapacidade de ser fixado.

Como ler *A Confissão de Lúcio*, então, sem reduzi-la a um episódio de transição, a um degrau intermédio entre fases ou sensibilidades estéticas? Talvez a pergunta decisiva não seja "a que momento pertence esta obra?", mas "que tipo de experiência literária ela constrói, e a que custo?".

Perante esta dificuldade, é frutífera a abordagem proposta por Fernando Cabral Martins em *O Modernismo em Sá-Carneiro*. Em vez de organizar a obra de Sá-Carneiro segundo fases estanques, o autor propõe lê-la a partir de «séries textuais», entendidas como conjunto de motivos que se recombinam ao longo do imaginário sá-carneiriano (Martins 1994: 74). Esta perspetiva permite abordar *A Confissão de Lúcio* como um texto que participa de várias séries textuais simultâneas, articulando constelações de motivos, tais como a exceção estética ou a crise do sujeito, que circulam entre o simbolismo, o decadentismo e a sensibilidade modernista em formação. Em vez de abandonar esses

---

elitário, antimimético, esteticista e novista em que o decadentismo elabora e exprime as suas consequências características temático-formais» (Pereira 1995: 23).

[14] Relembrem-se as palavras de Jean Moréas no Manifesto do Simbolismo: +«Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objectiva, a poesia simbolista procura: revestir a Ideia de uma forma sensível que, contudo, não constituiria um fim em si própria, mas que, sem deixar de servir para exprimir a Ideia, lhe permaneceria submissa» (Moréas 1886: 41).

modelos, Sá-Carneiro intensifica-os e leva-os a um ponto de instabilidade que altera a sua função estética. Nesse sentido, contribui para «levar o Decadentismo aos seus limites, invertendo, delirando-o, "paulizando-o" e estilhaçando-o» (113).

Esta leitura não invalida, contudo, a inscrição histórica da obra. Cabral Martins, por sua vez, identifica cinco momentos principais na revelação pública do autor, destacando o momento da publicação de *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio* como um dos «que inauguraram o período modernista da literatura portuguesa» (45). Tal formulação não significa que ambas as obras sejam a expressão cabal de uma fase modernista, uma vez que não constituem a expressão acabada de um programa modernista estabilizado. No entanto, sinalizam uma inflexão. Assim, n'*A Confissão de Lúcio*, o elitismo estético deixa de ser apenas posição crítica ou programa literário e converte-se numa ética de exceção com consequências.

Neste contexto, que tipo de confissão é a de Lúcio? O ditado popular afirma que não se julga um livro pela capa; ainda assim, a capa, incluindo o título, produz sempre expectativas. Ou seja, a palavra «confissão» ativa modelos culturalmente codificados, porque se um sujeito se confessa, supõe-se uma culpa assumida (afinal, ninguém «confessa» a sua inocência), a submissão a um juízo exterior, e a promessa, ainda que implícita, de uma absolvição possível. No entanto, o texto de Sá-Carneiro surge num momento histórico em que essa confiança na transparência do sujeito está em crise. A vontade de dizer a verdade pode subsistir, mas já não garante o acesso a um núcleo identitário unívoco.

Em *A Confissão de Lúcio*, a confissão assume a forma de uma narrativa que organiza o passado a partir de um presente instável. Como observa Paula Morão no ensaio «Tempo e memória na ficção de Sá-Carneiro», a confissão, «como as memórias e o diário» (Morão 1990: 70), organiza-se em regime de retrospeção. Depende da memória associativa e seletiva, implicando um trabalho de distorção e esquecimento. Aliás, a ensaísta acrescenta uma ideia fundamental: a retrospeção «acarreta uma paragem artificial da consciência presente, ao mesmo tempo que procede à hipertrofia do passado lembrando ao ritmo, descontinuo e de nexos aparentemente caóticos, da reconstituição» (*ibidem*). A verdade que emerge deste processo não é um decalque fiel dos factos.

Neste sentido, a confissão implica uma encenação. No ensaio «Mário de Sá-Carneiro, psicanalista», Pedro Eiras nota que «o pacto de verdade proposto pelas

personagens implica o princípio de realidade, a comunicação com o outro, mas também o princípio de prazer e o gozo da encenação autotélica da narrativa» (Eiras 2010: 109). Ou seja, o narrador desloca-se para uma lógica de dramatização. A morte de Ricardo passa a ser narrada de forma a privilegiar o silêncio esfíngico e o não-dito, produzindo um efeito de mistério que substitui a explicação casual.

A este propósito, uma reflexão de Oscar Wilde em *O Retrato de Dorian Gray* é particularmente elucidativa:

> Há sempre uma certa ostentação num gesto de autocensura. Quando reconhecemos a nossa culpa, achamos que mais ninguém tem o direito de nos culpar. É a confissão, não o sacerdote, que nos dá a absolvição. Quando Dorian acabou de escrever a carta sentiu que já tinha sido perdoado. (Wilde 1890: 118)

Que sucede quando a confissão deixa de exigir um mediador e a absolvição passa a ser concedida pelo próprio sujeito culpado? É um golpe na perspetiva tradicional pois privado do sacerdote e do tribunal exterior, o gesto confessional desloca-se para o interior do texto, onde o «eu», à semelhança de Dorian Gray, assume implicitamente as funções de acusado, acusador e juiz. A confissão converte-se num ato performativo: no palco (que é o texto), o sofrimento passa a funcionar como prova de autenticidade e capital simbólico.

A partir deste enquadramento torna-se possível reler a advertência da obra. A confissão surge menos como um gesto de esclarecimento definitivo e mais como um dispositivo narrativo com regras próprias que organiza, *a posteriori*, a experiência vivida por Lúcio. Neste sentido, como é que a advertência da obra estabelece o palco para este julgamento íntimo?

2.1. Antes da queda: prólogo e promessa de exceção

À superfície, *A Confissão de Lúcio* centra-se na relação triangular entre Lúcio, Ricardo de Loureiro e a sua esposa Marta, que redunda num crime. O texto inicial que antecede a narrativa, apresentado em itálico abre-se com uma fórmula simples: «*Cumpridos dez anos de prisão* (…) *venho enfim fazer a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência*» (Sá-Carneiro 1913: 297). Mas é curioso o desvio

introduzido pelo «isto é». Ao mesmo tempo que convoca o peso simbólico da palavra confissão, Lúcio delimita o seu sentido, orientando-a para o objetivo específico de se declarar inocente. Assim, a expressão «isto é» instala a ambiguidade logo na primeira frase. E se este for o primeiro sinal de que a verdade não será dada, mas encenada?

Continuando a leitura da advertência, a ambiguidade estende-se à forma como o narrador descreve a experiência na prisão. À partida, «prisão» remete para a ideia de clausura e castigo. No entanto, no discurso de Lúcio, esse valor é invertido: «*ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava a uma coisa sorridente. Era o esquecimento, a tranquilidade, o sono*» (297). A prisão deixa de funcionar como aprendizagem e passa a ser apresentada como suspensão da vida comum. Ao sentir-se isolado, Lúcio sente o tempo social interrompido, protegendo-se da normalidade que lhe é insuportável.

Mas talvez esta suspensão corresponda também a um princípio estético mais profundo. A aceitação do castigo oferece a Lúcio um encerramento social do acontecimento, mantendo uma ambivalência: aceita a pena, mas recusa que ela diga a verdade do vivido, adiando por dez anos qualquer tentativa de a narrar. Quando finalmente o faz, a sua confissão revela-se um gesto complexo[15]. É apenas a confissão tardia que o retoma e o fixa como marca singular da sua experiência.

Esta tranquilidade ganha maior espessura quando articulada com a conceção que Lúcio formula acerca do seu «despedaçamento». Ainda na advertência, afirma que os dez anos de prisão passaram como se fossem dez meses, pois «as horas não podem ter mais ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida» (298). O crime (a morte de Ricardo) é apresentado como acontecimento capaz de suspender a temporalidade. Depois desse instante, toda a sua vida passa a concentrar-se num único momento excessivo e irreversível. Esta concentração absoluta da experiência num único instante é apresentada como o suspender da continuidade da vida. Trata-se de uma experiência que não produz sentido ou reconcilação, apenas um limite.

É este tipo de vivência marcada pelo excesso, que Georges Bataille mais tarde formulará em *A Experiência Interior*, uma experiência que textos como *A Confissão de*

---

[15] A associação entre reclusão e expressão do sofrimento encontra um exemplo célebre em *De Profundis*, de Oscar Wilde, texto redigido durante a sua prisão para o amante Alfred Douglas. Ao contrário de Lúcio, que suspende a dor, ainda que posteriormente lhe dê forma, Wilde procura nela um princípio de reconstrução moral. Recusa o tipo de sentimental que «deseja desfrutar do luxo de uma emoção sem ter de pagar por ela» (Wilde 1905: 12).

Lúcio já dramatizavam literariamente. A experiência extrema é entendida pelo filósofo como uma vivência que não se orienta para um fim externo nem produz um saber transmissível, ou seja, não visa uma aprendizagem. Constitui uma travessia do limite, «uma viagem ao fim do possível do homem» (Bataille 1943: 20), que implica a suspensão dos valores e das finalidades que regulam a vida quotidiana. Trata-se de uma vivência que pode assumir a forma do riso, do erotismo, da angústia ou do choro, experiências do tipo «narcótico» (10), sem as quais a vida se torna « um vazio irrespirável» (11).

Neste sentido, a teoria de Bataille ajuda a pensar o instante vivido por Lúcio, depois do qual o tempo deixa de avançar. A experiência extrema fixa-se como saturação máxima do sentir. Daí a frase do narrador que denuncia uma verdadeira ética da exceção: «atingido o sofrimento máximo, nada nos faz sofrer» (Sá-Carneiro 1913: 298). O instante, ao destruir, também imuniza, conduzindo a um estado de apatia que é uma forma de sobrecarga. No entanto, também transforma a angústia em deleite e o sofrimento em sinal de autenticidade, uma marca de distinção que separa o iniciado do ser humano comum. Lúcio, tendo simbolicamente "morrido" como homem comum, aproxima-se da leitura batailleana segundo a qual «quem não "morre" por ser apenas um homem nunca será mais que um homem» (Bataille 1943: 53). Esta morte não é literal, mas diz respeito à dissolução do sujeito preso ao projeto, ou seja à rotina e à exigência constante de um sentido externo. Não deixa também de ser curioso pensar que o facto de Lúcio recusar a auto-análise – «Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente» (Sá-Carneiro 1913: 298) – pode ser lido como um sinal de respeito pela experiência como fonte de autoridade própria.

Este ponto levanta, contudo, uma questão que permanecerá em aberto: ao tornar-se indiferente à vida comum e aos seus sonhos, Lúcio não se arriscará a perder uma forma elementar de humanidade? Até que ponto esta apatia não é mais uma posição elitista de alguém que sente que, sentindo-se superior, se exime de qualquer ato? Mas, por ora, note-se apenas que é a partir deste resultado de excesso que Lúcio constrói a sua confissão.

O «instante culminante» também não é concebido como universal. Pelo contrário, Lúcio sublinha a sua excecionalidade, afirmando que «são raras as criaturas que o vivem» (*ibidem*). Estabelece uma divisão entre aqueles que atravessaram esse momento e os que permaneceram na normalidade, o que em Bataille se traduz na clivagem entre os que aceitam o risco de dissolução e os que vivem no «vazio do projecto» (Bataille 1943: 73).

A hierarquização revela-se quando Lúcio enuncia: «os que não o vivem têm paz – pode ser» (Sá-Carneiro 1913: 298). O enunciado sugere uma desvalorização com o «pode ser», quase um desprezo contra a existência daqueles que se contentam com a ausência de risco e de intensidade. Viver sem tocar o limite não é apresentado como alternativa desejável, mas como sinal de insuficiência vital. O passo seguinte radicaliza este posicionamento. Ao afirmar que «todos esperam esse momento luminoso» e que, por isso, «todos são felizes» (*ibidem*), Lúcio universaliza o desejo do instante culminante que ele próprio viveu. Trata-se de uma generalização frágil, mas estrategicamente eficaz pois ao pressupor que todos aspiram ao excesso, transforma a sua experiência singular num critério absoluto. Esta lógica confere autoridade a Lúcio: se todos o desejam e ele o alcançou, então pode reivindicar uma forma que considera mais autêntica.

Esta absolutização do excesso distancia-se aqui da perspetiva de Bataille, uma vez que a experiência interior não funda um modelo universalizável. Lúcio acaba por transformar uma experiência – que, em Bataille, é irredutivelmente singular e não normativa – num modelo universal e legitimador da sua posição. Neste quadro, surge o orgulho admitido – «apesar de tudo, eu me orgulho de o ter vivido» (*ibidem*). A queda deixa de ser uma falha, para se tornar numa marca distinta.

A advertência estabelece, deste modo, uma ética de exceção fundada no excesso e no despedaçamento. Importa, por isso, interrogar os modos de iniciação que levaram Lúcio a este instante: que encontros e formas de pertença tornaram possível a experiência-limite?

2.2. Tornar-se raro: iniciação e validação

As categorias que estruturam a ética de exceção na obra apresentam-se no texto inicial, como evidências sedimentadas: noções como «criatura rara», «despedaçamento» e «instante culminante» surgem como um dicionário natural no narrador. No entanto, a sua aparente naturalidade esconde um processo iniciático que a narrativa gradualmente revela. O que parece natural é, na verdade, produto de um *habitus* adquirido ao longo da sua exposição prolongada a um campo social e artístico específico. Verificaremos uma

aprendizagem subtil e simbólica, que pode ser lida como uma série de testes ou de validações hierárquicas.

O primeiro modelo que se apresenta a Lúcio é Gervásio, descrito como «um grande artista falido, predestinado para a falência» (Sá-Carneiro 1913: 99). Gervásio é avaliado de duas formas: ora como artista admirável, ora como um impostor. Esta apresentação é fundamental ao colocar a falência como condição estética pré-determinada. Gervásio encarna fisicamente outro ideal através de um «feminilismo estético», um «ascetismo amarelo» e um «corpo de esfinge» (*ibidem*). Estabelece-se um conjunto de códigos de uma beleza decadente e misteriosa.

Lúcio descreve Gervásio a partir de um regime de sensação e de impacto imediato, não de análise crítica: «Se o examinávamos com a nossa inteligência e não apenas com a nossa vibratilidade, logo víamos que, infelizmente, tudo se cifrava nessa auréola» (300). Ainda assim, a excecionalidade do artista parece evidente para todas as pessoas, resumida na expressão que Gervásio «era aquele que nós olhamos na rua dizendo: ali, deve ir ali *alguém*» (*ibidem*). No entanto, este reconhecimento trata-se de uma projeção do olhar de Lúcio, que transforma uma leitura subjetiva num juízo generalizado.

Lúcio rejeita e troça de Gervásio, mas é através do contacto com ele que vai absorvendo um léxico de exceção. Quando Lúcio enuncia que Gervásio «não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar» (*ibidem*), isto soa-nos familiar, afinal, o narrador utiliza o mesmo léxico para nomear a sua própria experiência a partir da noção de «despedaçamento». Esta recorrência ultrapassa a simples coincidência vocabular e aponta para um conjunto de obsessões. Quando Herberto Helder observa em *Photomaton & Vox* que «certas obsessões (até vocabulares) [se iluminam] durante a realização de um texto. A escrever é que se aprende o que somos (…) A experiência é uma invenção» (Helder 1979: 69), refere-se explicitamente ao gesto da escrita. Ainda assim, permite pensar de forma mais ampla os efeitos da produção discursiva uma vez que em qualquer discurso narrativo extenso, certas recorrências lexicais e temáticas tendem a emergir. Neste sentido, é através do contacto com Gervásio, que determinadas categorias como a falência, a exceção ou o despedaçamento organizam a experiência de Lúcio.

Contudo, Gervásio é uma figura de autoridade limitada para Lúcio, visto também como impostor. Apesar da sua pose, Gervásio não detém o capital simbólico necessário para consagrar definitivamente alguém. A sua autoridade é posta em causa pela própria

reação de Lúcio, que o observa com uma ironia misturada de fascínio. Esta ambivalência é visível quando Gervásio, num gesto de "humildade arrogante", se dirige a um grupo com um «Vocês» e Lúcio nota que «Vocês (…) era todo o mundo, menos Gervásio» (Sá-Carneiro 1913: 303). Lúcio identifica a arrogância do gesto; mas o simples facto de o analisar não demonstrará que o julgamento de Gervásio importa? Aliás, a verdadeira medida da posição de Gervásio no campo revela-se na sua relação com os outros agentes no campo, num sentido próximo do pensamento relacional de Bourdieu. Quando apresenta Lúcio a um «pobre pintorzinho (…) um pensionista do Estado, calado, oco» (303), chamado Fonseca, quem usa aqueles termos não é Gervásio, mas Lúcio. Como conceber esta premissa? Lúcio observa com desprezo a forma como Gervásio monopoliza as conversas do grupo, mas critica com igual severidade o silêncio "calado e oco" do Fonseca. O que está em causa é a legitimidade simbólica de cada gesto. O silêncio de Fonseca é lido como vacuidade. Falta-lhe o reconhecimento que permitiria transformar a reserva num sinal de exceção. Até o silêncio, neste universo, tem de ser o silêncio certo. Interrogo-me se o que atravessa o olhar de Lúcio nesse momento não será o temor de se tornar um Fonseca, e, com isso, de falhar um código de distinção?

Gervásio, portanto, funciona como um primeiro momento iniciático. Concede a entrada de Lúcio num mundo de elite, mas a sua autoridade é precária. Prepara-se o terreno para uma figura de estatuto superior. A verdadeira iniciação começa com a transferência simbólica de autoridade de Gervásio para Ricardo de Loureiro. O momento é ritualístico. Na apresentação, Gervásio pronuncia: «O escritor Lúcio Vaz (…) / o poeta Ricardo de Loureiro» (308). Lúcio experimenta por Ricardo «uma imediata simpatia» (*ibidem*), descrevendo-o como uma «natureza franca, aberta – luminosa por uns olhos geniais, intensamente negros» (*ibidem*). A adjetivação é reveladora pois a «luminosidade» sugere uma acessibilidade ausente em Gervásio, mas os «olhos (…) intensamente negros» mantêm o núcleo de mistério e profundidade que atrai Lúcio.

O gesto decisivo, porém, é de Gervásio que, pela primeira vez, perante Ricardo, cala-se. Este silêncio cria a sensação na leitura de um reconhecimento implícito e estabelece uma hierarquia simbólica. Ricardo surge como aquele que não precisa de provar o seu valor, aquele cuja autoridade é imediatamente reconhecida pelos pares. O campo reconfigura-se porque a autoridade que em Gervásio era performativa e contestada, em Ricardo é natural.

A consagração iniciática de Lúcio completa-se com um gesto aparentemente simples de Ricardo. Após a apresentação inicial, Ricardo elogia uma obra de Lúcio. Mas não qualquer obra, é aquela de que o próprio mais gostava, contra as preferências dos outros amigos. Este elogio deixa de ser uma mera crítica literária, para se tornar um ato ritual de validação.

Como propõe Erving Goffman, ao refletir sobre «retórica de formação» em *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, a interação social é uma encenação onde «os outros, por muito passivo que pareça o seu papel, projetam efetivamente, também eles, uma definição da situação através da maneira como respondem ao indivíduo e das linhas de ação que adotam em relação à sua pessoa» (Goffman 1956: 20). O valor intrínseco da obra literária de Lúcio torna-se secundário porque o que importa é ele ser legitimado pelo olhar certo. Ao fazê-lo, Ricardo deixar de avaliar apenas a obra para eleger uma pessoa. E a reação de Lúcio é a de quem recebeu um código de acesso: «vi Gervásio calar-se pela primeira vez (…) Brilhantíssima a conversa do artista [Ricardo de Loureiro]» (Sá-Carneiro 1913: 309). Este reconhecer de Ricardo como artista tem particular relevo se recordarmos que Lúcio manifestara anteriormente um profundo desprezo por certo tipo de artistas, «os falsos artistas (…) que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e exterior» (307). Por outro lado, o próprio reconhece a incoerência deste desprezo, admitindo que o ódio a estes artistas é inseparável da inveja que por eles sentia. Assim, a palavra «artista», aplicada a Ricardo, adquire um peso decisivo ao deixar de significar uma figura falsa para se converter num título associado a uma figura simbólica. Este momento de eleição, onde Lúcio se sente compreendido e legitimado por alguém que detém autoridade incontestada, é o instante fundador da sua verdadeira iniciação. É a promessa de pertença que parece, finalmente, ao seu alcance.

É neste quadro de validação e hierarquia simbólica que a figura de Marta se tornará relevante, já que Lúcio experiência um outro tipo de pertença. Porém, será que este processo irá permitir a Lúcio aceder a uma forma estável de pertença ou, pelo contrário, o condenará a uma busca incessante de legitimação?

3. O segredo em Donna Tartt

A História Secreta de Donna Tartt abre com a revelação de um homicídio. A morte de Bunny Corcoran é anunciada, suspendendo o suspense convencional. O romance, porém, desloca o foco da reconstituição do crime para o modo como ele se tornou um segredo no interior de um grupo, bem como as suas consequências.

Desde o início se delineia a existência de um núcleo separado do restante *campus*, uma turma de Grego que se auto-percebe como distinta, ainda que essa distinção é vista pelos restantes alunos com desconfiança. Na realidade, como aponta Sophie Mills no artigo «What "does" she think of us? Donna Tartt, *The Secret History*, and image of classicists», todos os estudantes de Hampden constituem uma elite, «but because of what they study, the Classic students are an elite within this elite» (Mills 2005: 14). Desta forma, a turma de Grego funciona como um subcampo dentro do campo académico de Hampden, uma elite dentro de uma elite que pressupõe um processo iniciático para o seu acesso.

Esse processo revela-se sedutor para Richard Papen, que, ao chegar à Faculdade de Hampden, deseja inscrever-se na disciplina de Grego. O diálogo com o conselheiro de estudos, Georges Laforgue, é primeiro contacto com a lógica de exceção que rege essa turma, bem como o respetivo professor:

> – Não sei se valeria a pena. Ele só aceita um grupo restrito de alunos. Muito restrito mesmo. Para além disso, em minha opinião, costuma proceder à seleção dos alunos com base em critérios pessoais, e não académicos (…). A verdade é que tanto ele como os alunos não têm praticamente nenhum contacto com o resto do departamento. Consta que para se ter aulas com ele é preciso ter feito as leituras certas, partilhar das mesmas opiniões. (Tartt 2015: 22)

À partida, Laforgue desaconselha Richard a tomar essa decisão, sublinhando o carácter seletivo da turma, acrescentando ainda que o professor de Grego «tem vindo a rejeitar alunos que vêm de Estudos Clássicos, como você [Richard]» (*ibidem*). Fica evidente a existência de uma divisão entre os que têm o estatuto pretendido para o círculo de Grego e os restantes alunos.

Porém, em vez de um obstáculo, a descrição do grupo desperta em Richard um interesse: «não estava particularmente interessado em seguir Grego, mas as palavras de Laforgue haviam-me intrigado» (23). Aquilo que para Laforgue surge como advertência, ao ponto de «a sua voz [deixar] transparecer uma pontinha de sarcasmo» (*ibidem*), é reinterpretado pelo narrador como promissor. Como observa Ana Guedes na tese *The Cult of Donna Tartt: Themes and Strategies in* The Secret History:

> Deprived of its idealism and mystery, it is no wonder that Richard could not care less about Hampden as "democratic institution" as Laforgue calls it. He wants to be a part of an elite (…) precisely because he craves the same intensely cultivated quality that draws him to them. (Guedes 2019: 39)

Richard intriga-se por um modo de vida que perceciona como superior e pela possibilidade de integrar um campo mais simbólico, separado da banalidade académica circundante. O elitismo, já percecionado por Laforgue, começa a configurar-se em Richard quando transforma um aviso em critério de distinção.

Esta separação torna-se evidente no primeiro contacto com o professor de Grego, Julian Morrow. Ao explicar o conteúdo das aulas, Julian afirma que estudarão «Dante, Virgílio, imensas coisas» (Tartt 2015: 39), mas acrescenta, num tom jocoso, que não aconselha Richard a comprar o livro *Goodbye, Columbus* de Philip Roth, obra exigida numa das aulas de Inglês do primeiro ano, pedindo-lhe perdão pela «trivialidade» (*ibidem*). É uma crítica subtil num tom condescendente. Transparece a ideia de que livros como *Goodbye, Columbus* são o que "os outros lêem", não eles, cuja sensibilidade é superior e lhes permite apreciar outro tipo de beleza. Este pensamento encontra eco nas palavras de um dos alunos, Henry Winter, quando afirma que nas aulas estudam «coisas modernas, como Platão, as tragédias e por aí fora» (31). A redefinição de "moderno" opera aqui como estratégia de distinção cultural, recusando-se a contemporaneidade e instituindo um cânone como forma superior de vida intelectual[16].

[16] Esta redefinição das obras modernas explica a alineação social em que estas personagens vivem. Situando-se a ação por volta da década de 1980, o grupo de Grego e por extensão o professor Julian, aparentam desconhecer a filosofia de autores seus coetâneos tais como Michel Foucault, Simone de Beauvoir, Judith Butler ou Umberto Eco entre tantos outros. Apesar de tudo, é Richard quem nota esta alienação: «nenhum deles estava minimamente interessado em nada do que se passava no mundo, e a sua ignorância no que tocava a acontecimentos atuais e mesmo da história recente era francamente desconcertante» (Tartt 2015: 92). A erudição clássica que cultivam é um filtro que exclui o presente.

Contudo, esta lógica de estatuto não surge no vazio. Que tipo de insatisfação terá conduzido Richard a desejar uma forma completamente diferente de viver?

*

> Cresci em Plano (...); nada de interessante, muitos menos de belo. (...) No liceu, apanhei o hábito de vaguear por centros comerciais (…), caminhando sobre mezaninos frios e brilhantes até ficar de tal maneira tonto com tantos bens de consumo e códigos de barras, com a sucessão de largos corredores, escadas rolantes, espelhos, luzes e música de fundo, que sentia um fusível a rebentar-me no cérebro e de um momento para o outro tudo se tornava ininteligível: cor sem forma, um balbuciar de moléculas desconjuntadas. (Tartt 2015: 15-18)

Assim se apresenta Richard no início do romance. Donna Tartt constrói a sua trajetória a partir de um tédio, evidente na forma como descreve a sua cidade natal. De facto, o protagonista é proveniente de um subúrbio californiano descrito como um "nada" estético e espiritual.

Os centros comerciais como espaços de «cor sem forma» e «balbuciar de moléculas desconjuntadas» (*ibidem*) captura uma crise existencial. Para o narrador, o excesso de estímulos achata a experiência até à saturação. Este colapso, onde a realidade se torna um fluxo «ininteligível» de signos desconexos, ecoa o diagnóstico da pós-modernidade formulado por Fredric Jameson em *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* O autor identifica na cultura do capitalismo tardio «um novo tipo de superficialidade» (Jameson 1991: 35) onde o sujeito já não consegue integrar o presente numa sequência coerente, fruto da saturação imagética. A imagem do «fusível a rebentar no cérebro» de Richard traduz essa sobrecarga: uma fragmentação no sentido de uma «rutura na cadeia dos significantes» (53) que transforma o mundo num amontoado de signos desconexos[17].

[17] Jameson defende ainda que a pós-modernidade reflete uma estrutura «esquizofrénica» (Jameson 1991: 53) da experiência, recorrendo à psicanálise de Jacques Lacan, não como diagnóstico clínico, «mas como modelo estético sugestivo» (*ibidem*) para pensar a «rutura na cadeia de significantes» (*ibidem*). Esta rutura traduz-se na incapacidade de integrar os elementos da experiência numa totalidade coerente. Na arquitetura, na arte ou na cultura de massas, essa lógica manifesta-se num efeito de superfície e repetição: fachadas simétricas, vitrinas ou produtos em série, que produzem saturação pela proliferação indiferenciada de signos.

Richard rejeita esta vida, ávido por escapar à realidade esteticamente empobrecida. A passagem da cidade natal para a Universidade de artes liberais «altamente seletiva» (Tartt 2015: 19) marca a procura de um lugar com espessura simbólica e distinção.

O ambiente pré-universitário de Richard inscreve-se, assim, como condição pós-moderna. Todavia, a resposta estética do romance não passa pela adoção de procedimentos típicos do pós-modernismo literário. Pelo contrário, configura-se como uma resposta estético-literária alternativa ao mesmo contexto[18], recuperando formas e motivos de tradições distintas, como a tragédia euripidiana, o gótico e o romance académico (*campus novel*). O grupo de Grego representa uma tentativa de deslocação para um regime distinto e anacrónico. Esta tensão entre o mundo pós-moderno e clássico estrutura não apenas a existência das personagens, mas também a leitura do romance[19].

A receção da obra passa também pelo facto de inaugurar um novo subgénero dentro da *campus novel*. Como sublinha Ana Guedes, este tratava-se de um género anglo-americano, marcado «by the image of the young college student who lives a life of leisure (…) a source either of resentment or adulation for those too poor, or too ordinary, to set foot on the campus» (Guedes 2019: 17). Consolidado no pós-guerra, sobretudo a partir da década de 1950, num contexto de expansão do ensino superior, o género oferecia à classe média emergente uma forma de aceder a um mundo universitário, podendo aprender os seus códigos de comportamento. Contudo, Tartt radicaliza esta herança ao transformar a experiência académica num ritual de exclusão.

---

[18] Na própria narrativa, Tartt inscreve uma crítica velada à ideia de pós-modernismo como estilo ou moda. No capítulo dois, o pintor Gartrell é descrito como alguém cuja linguagem era constituída exclusivamente por «obscenidades, verbos guturais e da palavra "pós-moderno"» (Tartt 2015: 246). Na versão original, a palavra exata é «postmodernist» (1992: 81), que indica claramente o movimento artístico e não o contexto. Mais adiante, no capítulo sete, o pátio da casa dos pais de Bunny apresenta árvores colocadas em «postmodern tubs» (1992: 435), imagem que associa o termo a um efeito decorativo e superficial. Em ambos os casos, o pós-modernismo surge esvaziado de densidade estética, reduzido a etiqueta ou ornamento.

[19] Desde a sua publicação, o romance foi tanto elogiado quando criticado. Num artigo intitulado «Anatomy of the hype», para a *Newsweek* em 1992, Laura Shapiro e Ray Sawhill acusaram Tartt de revestir as personagens de excentricidades sem verdadeiro aprofundamento psicológico: «but none has a personality; and her amateur's device of keeping them constantly drunk or on drugs gets tedious fast» (Shapiro & Sawhill 1992). Em contraste, a editora responsável pela publicação, a Knopf, identificou na obra um potencial de permanência, sugerindo que o romance «has got a kind of classic status available to it, or at the very least some kind of cult status» (Mehta *apud* Shapiro & Sawhill). Mais do que leituras contraditórias, leio esta ambiguidade como um dos princípios organizadores do romance, onde a sedução estética das personagens convive com a crítica moral implícita.

Richard é o *outsider* que entra num espaço fechado, regulado por normas implícitas de distinção. Na tese *O Deus das Ilusões: cultura e classe social em* A História Secreta, Laissa Couto nota que a sua condição de "forasteiro" enfatiza «uma das formas de exercer o poder na universidade: a exclusão do ingresso de certos indivíduos no local, transformando o espaço académico num território reservado aos iniciados» (Couto 2024: 42). O desejo de ascensão social de Richard reorienta-se quando entra em contacto com o grupo de estudantes de Grego. A partir daí, adquirir capital económico alia-se a uma vontade mais profunda de uma vida percebida como superior e estética, como sintetiza Laissa Couto: «Mais do que uma busca por ascensão, Richard procura um estilo de vida estético, que ele encontra na vida ociosa e dedicada ao estudo dos clássicos levada pelo grupo de grego antigo» (31).

No entanto, em *A História Secreta*, o espaço académico constrói-se também como um lugar de inquietação, ao ponto de uma das personagens, Camilla, classificar a Faculdade de Hampden como o último sítio «para as piores pessoas do mundo» (Tartt 2015: 73). É neste ponto que o romance convoca a tradição do gótico americano. Este, em contraste com o gótico inglês, reside, como sublinha Maria Antónia Lima na introdução a *Gótico Americano: alguns percursos*, no facto de se centrar «no terror mental e no horror moral» (Lima 2017: 11). Ou seja, o gótico americano, a partir de Edgar Allan Poe, desloca o medo para o interior do sujeito e para a ambiguidade moral. Esta conceção encontra uma formulação clássica no célebre prefácio de Poe ao seu *Tales of the Grotesque and Arabesque*: «I maintain that terror is not of Germany, but of the soul» (Poe 1840: 6). Em Tartt, o terror não decorre de elementos sobrenaturais nem da configuração física do campus enquanto tal pois o espaço universitário constitui apenas o cenário. O que o romance explora é a progressiva transformação das consciências das personagens e a forma como a erudição, a estética e as ideias de exceção passam a funcionar como justificações para a violência.

É nesta zona de cruzamento entre o romance académico e o gótico americano que *A História Secreta*, sem o prever, veio a ser reconhecida como obra fundadora de um subgénero: a *dark academia*. O estudo de Ketelen Lefcovich, *Beauty Is Terror: Whatever We Call Beautiful, We Quiver Before It: A Study of the Dark Academia Genre in Literature*, torna-se esclarecedor. Segundo a autora, este subgénero pode ser definido como «nothing more than a subgenre of the Campus Novel (…) with influences of the

Gothic genre, and the presence of death in the story, which would be one of the most concrete aspects of the dark part from the name» (Lefcovich 2024: 12). Lefcovich sublinha ainda que o gótico e o romance académico partilham uma relação intensa com o passado, entendido como um tempo idealizado, que permanece na memória das personagens tanto glorioso como assombrador (cf. 14). Em *A História Secreta*, esta dimensão manifesta-se na idealização do mundo clássico, capaz de oferecer sentido à experiência pós-moderna de Richard.

A diferença fundamental entre o romance académico tradicional e a *dark academia* reside no grau de envolvimento das personagens com o estudo. Por exemplo, em obras como *Reviver o Passado em Brideshead* de Evelyn Waugh (1945) o espaço universitário funciona sobretudo como cenário de boémia e formação social. Já as narrativas da *dark academia* apresentam como núcleo um conjunto de estudantes obsessivamente centrados no saber que cultivam. Este envolvimento, porém, conduz à frustração porque as expectativas que motivam a entrada no mundo académico são progressivamente desfeitas. A iniciação dos protagonistas costuma culminar na culpa e na fragmentação psicológica e social.

A História Secreta tornou-se, assim, uma referência central deste imaginário, oferecendo uma fantasia de elitismo intelectual de grande circulação[20]. Um inquérito conduzido por Lara López Millán em «*The Secret History*: un fandom clave de la dark academia», procurou aferir o papel da obra de Tartt na expansão do subgénero. À pergunta «What are the books you associate with the dark academia aesthetic?» (Millán 2022: 115), *A História Secreta* foi mencionada quinhentas e onze vezes, superando todos os restantes títulos indicados.[21] Entre estes figuram obras como *Frankenstein* (1818) e *O Retrato de Dorian Gray* (1890) *e Frankenstein* publicadas em contextos distintos.

[20] Simone Murray no artigo « Dark academia: bookishness, readerly self-fashionng and the digital afterlife of Donna Tartt´s» analisa a influência de Tartt no digital frisando que «it is hailed, by turns, as a "staple text", DA's [dark academia's] "true bible", its "essential text" (Murray 2022: 353). Acrescenta ainda que «[the] Commentator Amy Gentry introducing a list of more than 20 "Post Secret History campus thrillers", observes that the novel has spawned its own subgenre: "We are now living, belatedly, in the age of Tartt» (Gentry *apud* Murray, *ibidem*).

[21] Dados complementares reforçam a dimensão transmediática do fenómeno. Segundo Millán, em abril de 2021 existiam mais de seis milhões de vídeos no *Youtube* contendo o termo *dark academia*, incluindo diversos conteúdos inspirados n'*A História Secreta* (Millán 2022: 10). Em 2023, Tom Tivnan em «Older titles surge with a little help from Booktok» observa igualmente que a *hashtag* #TheSecretHistory, em 2022, acumulava 260 milhões de visualizações no TikTok. Isto contribuiu para o ressurgimento do romance

Esta receção é reveladora, pois tende a destacar sobretudo a dimensão estética do romance. A *dark academia* pode ser entendida também como «a movement, and can also be a lifestyle if one wants to» (Lefcovich 2024: 12). Um dos dispositivos centrais da receção de Tartt e da *dark academia* consiste na criação de *moodboards* e colagens digitais compostas por citações literárias, imagens de arquitetura neoclássica, interiores com iluminação baixa e objetos associados ao estudo humanístico. Estas composições visuais articulam literatura, moda e música, acabam por constituir um sistema transmedial. Importa sublinhar, contudo, que estes elementos pontuais do romance são estetizados, enquanto os tópicos da culpa e do colapso moral são mais neutralizados[22]. Será a receção do livro que suaviza o terror moral do romance ou o próprio narrador ensina o leitor a contemplá-lo à distância? Até que ponto esta neutralização não é um efeito da voz narrativa?

Voltando a Richard, a forma como este observa a turma de grego clássico adquire um valor decisivo deste imaginário:

> Os seus alunos [isto é, do professor Julian Morrow] (...) partilhavam de uma certa descontração, uma afetação cruel e sedutora, que não tinha nada de moderno, antes parecendo barejada pelo halo frio do mundo antigo: eram criaturas magníficas, aqueles olhos, aquelas mãos, aquelas figuras – *sic oculos, sic ille manus, sic ora fereabat*. Eu invejava-os e achava-os atraentes; para além de que esta estranha qualidade, longe de ser natural, dava todos os sinais de ter sido intensamente cultivada. (Tartt 2015: 19)

A escolha da palavra «criaturas» inscreve estas figuras num regime de exceção simbólica que as separa do mundo ordinário. A citação latina – *sic oculos, sic ille manus, sic ora fereabat* – introduz um deslocamento curioso do seu sentido original na *Eneida*. Em Virgílio, a enumeração descreve o espectro mutilado de Heitor e carrega um peso de ruína e morte. Porém, Richard reaproveita o verso pela sua cadência clássica e pelo gesto contemplativo (quase escultórico) com que observa o grupo. O latim funciona com um

---

como *backlist* abraçada pela Gen Z. O próprio inquérito de Millán ainda inclui testemunhos de leitores que identificam a obra como porta de entrada para o subgénero.

[22] É precisamente por efeito destas colagens digitais, em que os aspetos estéticos se sobrepõem aos morais, que discordo da leitura de Stacey Litzler. Na tese *Interpreations of Fear and Anxiety in Gothic-Postmodern Fiction*: *An Analysis of* The Secret History *by Donna Tartt*, a autora defende que «the readers feel guilty of murder and complicity because, if reading is a mode of experience, then readers imagine that they are experiencing the first-person narrator's thoughts and actions as if he were their avatar» (Litzler 2013: 49). Pelo contrário, a estetização que o romance encena parece alastrar-se à sua receção.

filtro estético que transforma estas figuras em imagens idealizadas e antigas, mas que, no fundo, acentua o grau de *performance*. Ao mesmo tempo, o verso parece sugerir um subtexto de ironia trágica. Mesmo esvaziada do seu contexto original, a referência conserva o presságio de tragédia e destruição que atravessa a narrativa, tal como Troia antes da queda.

A questão decisiva deixa, assim, de ser "quem matou?", para passar a ser "como se tornou aceitável"? O segredo acabou por funcionar como princípio estruturante deste grupo. É neste regime de cumplicidade que a iniciação adquire o seu verdadeiro peso.

3.1. Após o crime: prólogo e segredo

«A neve nas montanhas estava a derreter e Bunny já tinha morrido há várias semanas quando tomámos consciência da nossa situação» (Tartt 2015: 11). Perante a revelação do cadáver, Richard assume o papel de contador de histórias que convida à observação. Quando acrescenta «já estava morto há dez dias quando foi encontrado, estão a ver?» (*ibidem*), a interpelação "estão a ver" não soa a um apelo nervoso de credibilidade; pelo contrário, solicita que o acompanhemos.

Esta postura define uma confissão. Não fica claro nos dois primeiros parágrafos de que há um ato confessional, já que o narrador poderia estar a descrever um acontecimento passado. Mesmo quando diz: «custa a crer que um plano tão modesto como o de Henry tenha sido tão bem-sucedido» (*ibidem*), não há admissão de envolvimento. No entanto, torna-se confissão quando Richard admite que foi «parcialmente responsável» (*ibidem*); ao mesmo tempo, cria uma zona ética cinzenta, já que fala em culpa parcial e não refere uma única vez a palavra "crime". Em vez disso, descreve um plano modesto que, apesar de bem-sucedido, teve falhas. Lamenta, neste ponto, não a morte, mas sobretudo a falha na execução de uma narrativa limpa: «Seria uma história simples e fácil de contar: (…) um acidente de pedestrianismo, nada mais, (…) podia muito bem ter ficado por aí, em lágrimas contidas num funeral discreto» (*ibidem*). O leitor ainda nem conhece o nome do narrador, mas fica evidente neste prólogo que há uma preocupação narrativa a sobrepor-se à moral, revelando uma mentalidade que encena a realidade antes de a viver.

Stacey Litzler sustenta que para Richard, «the death itself did not mean anything, but the filmic image afterward was menacing» (Litzler 2013: 38). Pelo contrário, considero que teve significado para Richard, mas não da forma convencional uma vez que a morte de Bunny pode não ter sido a verdadeira perturbação, mas sim a morte das expectativas que Richard tinha concebido da experiência académica.

Dito isto, o núcleo estrutural do prólogo desloca-se da morte de Bunny para o instante da sua suspensão:

> embora na altura julgasse que tinha abandonado aquela ravina para sempre nessa tarde de abril, hoje já não tenho assim tanta certeza, (…) por mais anos que tenha passado a tentar imaginar-me noutros sítios, a verdade é que estive sempre ali: lá em cima junto aos rodados de lama sobre a relva recém-nascida, ali onde o céu escuro envolve as flores irrequietas das macieiras, com o ar já impregnado do primeiro arrepio de neve que irá cair nessa noite. (Tartt 2015: 12)

Não é ao momento da queda que Richard regressa, mas ao instante anterior de suspensão, antes de empurrar Bunny. A mudança do tempo do verbo é crucial: alterna entre passado e presente, mas culmina no futuro quando refere o «primeiro arrepio de neve que irá cair nessa noite». O tempo expande-se, pois Richard congela-o nesse limiar e transforma a ravina num *locus horrendus* («céu escuro / flores irrequietas / ar impregnado / arrepio de neve»). Há aqui um quadro gótico onde o passado persiste como espectro e o instante, fixando-se no pico da antecipação. Como o próprio reconhece, trata-se de «uma imagem que jamais [o] abandonará» (*ibidem*).

A experiência concentra-se neste instante culminante. Georges Bataille descreve a experiência interior como uma travessia do limite, expondo o sujeito a um estado que não produz saber nem reconciliação, apenas intensidade, uma «viagem ao fim do possível do homem» (Bataille 1943: 20). No caso de Richard, porém, ainda que um limite tenha sido ultrapassado, a travessia permanece incompleta. Ao contrário de uma experiência que implicaria a dissolução do sujeito, Richard não se perde no instante porque o preserva como imagem. Mas, ainda assim, a ravina torna-se o ponto fixo a partir do qual toda a sua vida posterior se organiza. Ele regressa à ravina como quem recompõe uma imagem, havendo um resíduo de projeto analítico. Compõe uma série de cenas, no sentido cinematográfico do termo, que podemos dividir em três momentos: a hipótese de um funeral discreto, onde o crime se transformaria num ritual social aceitável; a ideia de que

podia ter passado pela Faculdade «no meio das objetivas, dos uniformes, da multidão (…) como formigas no açucareiro» (Tartt 2015: 11); e a própria ravina como uma paisagem sublime entre beleza e expectativa do terror. O narrador deixa-nos apreciar de forma ambígua um ambiente onde convivem beleza e cadáver.

Neste momento inicial começa a delinear-se a necessidade de inclusão de Richard no grupo quando descreve que, após o crime, «lá seguimos em fila indiana. (…) Lembro-me (…) da satisfação que senti ao saltar para dentro do carro e de termos seguido a viagem como uma família em férias» (12). Henry é identificado como o autor do plano; conduz o carro com eles «a tagarelar como crianças» (*ibidem*); apresenta-se como líder. E este momento quase infantil substitui uma admissão de culpa por um sentimento de pertença.

Só depois de termos sido expostos a esta estética narrativa (no começo do primeiro capítulo, e ainda antes de revelar o seu nome), Richard confessa a sua «imperfeição fatal»:

> Será que essa tal «imperfeição fatal», essa falha negra e aparatosa rasgada a meio da vida de uma pessoa existe realmente fora da literatura? Eu julgava que não. Agora acho que sim. E acho que a minha é esta: uma apetência mórbida pelo pitoresco a todo o custo. (15)

Richard evoca o conceito trágico aristotélico de *harmartía*: o erro ou falha moral que desencadeia a queda do herói. Como explica Aristóteles na *Poética*, a tragédia, para produzir piedade, não deve retratar «um homem vil» que cai por maldade, mas alguém que, embora não inteiramente virtuoso, é arrastado para o desastre pela «força de algum erro» (Aristóteles s/d: 102). Quando Richard admite a sua «apetência mórbida pelo pitoresco», está a anunciar a sua *hamartía*: um desejo obsessivo de encontrar beleza mesmo onde há decadência. É este olhar, estetizado e estetizante sobre o mundo, que o aproximará do grupo e do desastre.

No entanto, quando questiona se as falhas fatais existem fora da literatura, é porque reconhece a origem literária do conceito e acaba por reivindicar um conceito literário à própria vida. Ora, se a falha fatal é uma característica dos heróis trágicos, então Richard é um herói? Ele inicia a sua história com o reconhecimento tardio de uma consciência que não impediu a tragédia; na verdade, foi a própria tragédia que tornou visível a falha. Mas admiti-la só depois do prólogo talvez faça sentido porque o apreço excessivo pela beleza, diz ele, levou à sua fatalidade. Só depois se descobrirá as razões.

Segundo Amankosova Mirzagalievna em «Intertextuality in Donna Tartt's novel, *The Secret History*»:

> He constantly destroys the integrity of the narrative, reminding him that this is all a story he is telling, and not a direct transmission of events. (…) On the other hand, the very fatal flaw that he recognizes in himself at the very beginning plays a big role, since it prevents him from seeing everything in its true light. Thus, the narrative itself also has this flaw. (Mirzagalievna 2024: 167)

Por um lado, a admissão da falha fatal pressupõe que existe um filtro. Por outro, nenhuma reconstituição do passado é uma transmissão direta dos eventos, mesmo que não haja uma «apetência para o pitoresco» e mesmo quando se jura que não irá faltar qualquer detalhe. Tal não significa que seja tudo mentira, mas há um filtro de retrospetiva no presente que altera o grau de realidade. Neste sentido, talvez possamos considerar como válida a sinceridade de Richard, quando ele próprio avisa que existe um filtro estético.

O prólogo é o primeiro desvelar do segredo. A última frase, antes da falha fatal – «Esta é a única história que alguma vez serei capaz de contar» (Tartt 2015: 13) – demonstra que a identidade do narrador se fundiu por completo com a única narrativa que possui.

3.2. Tornar-se visível: iniciações e promessas de pertença

As categorias que estruturam o campo de distinção em *A História Secreta* vão sendo reveladas à medida que Richard obtém vislumbres do grupo. Antes de qualquer contacto, fixa-os num fascínio privado: «vistos à distância, não havia neles nada de particularmente invulgar» (Tartt 2015: 25). O grupo apresenta-se como construção subjetiva do narrador, a quem «suscitavam todo um conjunto de impressões pitorescas e inverosímeis» (*ibidem*). O adjetivo «inverosímeis» indica a subjetividade desta perceção. É neste gesto contemplativo que se inicia o processo iniciático. Verificaremos que, mais do que descrição, há uma leitura de *habitus* e de *performances*.

Neste romance, não surge um modelo concentrado numa figura única, mas um núcleo composto por quatro rapazes e uma rapariga. Henry Winter destaca-se pela

formalidade excessiva. O uso de fatos escuros ingleses e de um guarda-chuva produz um efeito de contraste: «caminhava de um modo brusco e tenso por entre as hordas de *hippies*, *beatnicks*, betinhos e *punks* com a formalidade autoconsciente de uma velha bailarina» (25). A sua diferença constrói-se por excesso de rigor. Os gémeos, Camilla e Charles num espaço dominado por tonalidades escuras, surgem com vestes claras, destacando-se pela dissonância: «surgiam como figuras alegóricas, ou como celebrantes ressuscitados de uma qualquer festa ao ar livre há muito esquecida» (*ibidem*). Esta estratégia de contraste pode ser pensada à luz da teoria burkeana do sublime, segundo a qual tanto o obscuro como a luminosidade extrema produzem grandeza, pois «ambas, apesar da natureza oposta, agem em conjunto para produzir o sublime»[23] (Burke 1757: 103). A exceção, neste caso, constrói-se por sobrecarga percetiva.

Bunny, por seu turno, conjuga despreocupação e marca de classe. O casaco de *tweed* gasto e as calças esfarrapadas indicam uma postura de segurança de quem pode exibir descuido. É também o único que mantêm ligações com o resto da Faculdade.

Contudo, Francis ocupa um destaque particular. Surge como o mais «exótico» do grupo , com «compleição magra e precária», «mãos nervosas» (Tartt 2015: 26) e um rosto pálido e atento. Estes traços inscrevem-no numa tradição estética que remete para o decadentismo finissecular. Aliás, Richard afirma que, inicialmente, o confundiu como uma mistura de Alfred Douglas com o conde de Montesquieu. A associação é extremamente significativa. Douglas, amante de Oscar Wilde, tornou-se uma figura ligada ao escândalo, marcada pelo erotismo e pela teatralização do sujeito. Montesquieu, foi modelo para personagens como Des Esseintes, protagonista de *Ao Arrepio* de Joris-Karl Huysmans. Monstesquieu era considerado um *dândi* parisiense, por isso, os seus costumes aparecem desenhados na figura de Des Esseintes no paradigma do esteta isolado, do *dândi*[24] que sofre dos nervos e de tédio, de aparência precária, tal como

[23] Em *Uma Investigação Filosófica acerca da origem das nossas Ideias do Sublime e do Belo*, Edmund Burke não deixa de sustentar que a «escuridão produz mais ideias sublimes do que a luz» (Burke 1757: 102). No entanto, utiliza o exemplo dos relâmpagos de forma a explicitar que um contraste entre luz extrema e escuridão pode também provocar o efeito do sublime, já que a luz intensa também pode cegar.

[24] No ensaio intitulado «O dândi», em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire descreve-o como sendo um «culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca de felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado» (Baudelaire 1863: 53).

Francis. Ao evocar Monstesquieu e Douglas, Richard inscreve Francis numa genealogia de códigos de uma beleza decadente, refinamento extremo e artificialidade cultivada.

A última comparação com um «príncipe-estudante e *Jack, O Estripador*» (*ibidem*) intensifica essa ambivalência. A elegância associa-se a uma sombra de violência e obscuridade. Mais uma vez, esta imagem aproxima-se do imaginário decadentista, onde o refinamento extremo roça frequentemente o mórbido, a um ponto em que o artifício se sobrepõe à vida[25]. Imediatamente Richard nega a sua atração por Francis, numa frase exagerada: «Posteriores sindicâncias viriam a suscitar suspeitas de alguns rapazes meus conhecidos, que cismavam acerca do meu interesse em tal personagem» (*ibidem*). De novo, o uso de «personagem» demonstra uma distanciamento e estetização. Todo o grupo, entre a luminosidade e sombra, conserva traços que mantêm o núcleo de mistério que atrai Richard.

Ainda assim, as aulas começam e o interesse parece diluir-se até que se dá uma coincidência que leio como primeiro ritual iniciático. Richard aproxima-se do grupo na biblioteca e, antes de intervir, fixa-se no tinteiros e nas canetas que o fascinam por lhe parecerem «arcaicas e problemáticas» (27). O instrumento de escrita funciona aqui como marcador de *habitus*[26].Tal como o chapéu de palha de Camilla no interior da biblioteca ou o casaco gasto de Bunny, os objetos compõem um regime de distinção.

Aliás, Bunny, figura mais expansiva e mais simpática neste primeiro contacto, impede-o de se retirar e prolonga a interação, apresentando-o a Henry. Percebe-se que Henry detém autoridade, já que Charles se apressa a pedir a sua opinão acerca do caso locativo. Henry avalia-o como sendo muito homérico e «arcaico», ainda que um «pouco desarticulado do contexto» (*ibidem*). De facto, é como se Richard tivesse pegado nas mesmas canetas arcaicas dos tinteiros e sugerido um caso arcaico, o que o torna implicitamente um pouco mais próximo do grupo. A atenção súbita deixa-o desnorteado: «era como se as personagens do meu quadro favorito (…) tivessem levantado os olhos da

---

[25] Em *Ao Arrepio*, Des Esseintes decide incrustar a carapaça de uma tartaruga após ter um vislumbre de um tapete, refletindo como «[seria] aconselhável colocar sobre o tapete qualquer coisa que se [mexesse]» (Huysmans 1884: 47). O gesto evidencia um esteticismo levado ao extremo, onde a vida é subordinada ao efeito decorativo, transformando a existência numa construção artificial que roça a crueldade e o mórbido.
[26] Na sua análise de *A Educação Sentimental* (1869) de Flaubert, Bourdieu aplica o conceito de *habitus*, para mostrar como os comportamentos das personagens revelam disposições sociais incorporadas: «cada um dos comportamentos de cada personagem precisará o sistema das diferenças que a opõe a todos os outros membros» (Bourdieu 1992: 33).

tela e falado comigo» (*ibidem*). Henry transforma rapidamente o encontro numa prova informal, interrogando-o. O conhecimento, neste universo, tem de ser o conhecimento certo. A iniciação começa, assim, como quebra da invisibilidade. Este momento concede a possibilidade de entrada de Richard num mundo de exceção, mas o grupo não constitui a autoridade capaz da decisão final. Prepara-se o terreno para uma figura de estatuto superior.

Embora o texto não o explicite, Richard ajusta-se de imediato após este encontro. Compra roupas novas com o dinheiro que pede adiantado do seu trabalho junto de Dr. Roland, inventando uma desculpa. A frase que encerra o episódio – «Se há coisa em que eu sou bom, é em safar-me. É uma espécie de dom» (33) – revela que Richard é um ótimo aprendiz das *performances* exigidas, ainda que as suas aspirações partam de um lugar de desvantagem que tenta sempre esconder. Ao adquirir novos acessórios e deter-se nos botões de punhos em segunda-mão, Richard experimenta fascínio pelo ouro "quase" verdadeiro, descrito como «voluptuoso, rico, inebriante» (34). Transparece uma impressão de excesso que Richard sente como promessa de pertença. Porém, este gesto também condensa a posição ambígua de Richard, já que ele aspira ao capital simbólico do grupo, mas o seu acesso a esse capital é precário, mediado por objetos que imitam o *habitus* do grupo.

Desta forma, está tudo preparado para a verdadeira iniciação que ocorre no segundo encontro com o professor Julian, a quem Richard volta a procurar, desta vez, com êxito. Anos mais tarde, Richard recorda a espera diante da porta branca como se aguardasse «o guardião de um castelo num conto de fadas: intemporal, astuto como uma criança» (*ibidem*). A imagem coloca Julian entre a autoridade académica e figura mítica, transformando esta situação num momento ritualístico.

A conversa, porém, desloca-se do expectável. Quando Richard argumenta que seria uma pena abandonar o Grego depois de anos de estudo, o franzir do sobrolho do professor, «vincado e malicioso» (35), funciona como resposta implícita. O professor ignora o argumento e pede-lhe que descreva a Califórnia. O interesse incide no na tentativa de perceber o temperamento de Richard. Ao narrar a sua origem, Richard admite ter cedido à tentação de «romancear um pouco mais do que recomendaria a prudência» (*ibidem*). Mas a reação de Julian («Parece tudo tão romântico» (36)) pode ser lida como

diagnóstico. A pergunta seguinte é um teste: «o que é que uma pessoa com um temperamento tão romântico procura no estudo dos clássicos?» (*ibidem*).

Mas Richard sente uma rápida simpatia por Julian. Ao contrário de Henry, Julian não o questiona sobre Homero, pelo contrário, valida-o justamente ao escutá-lo. Concede-lhe uma atenção prolongada que o leva a sentir que agia de livre e espontânea vontade sobre uma «enorme variedade de assuntos - alguns deles (…) com maior franqueza do que era costume» (*ibidem*). A autoridade manifesta-se pela condução invisível do diálogo. Contudo, Richard não é, por natureza, um espírito clássico. Define-se antes como nada mais do que «uma alma obsessiva» (*ibidem*). Mas é precisamente esta disposição de espírito que o torna suscetível ao ideal defendido por Julian. No mundo pós-moderno do *shopping*, o espírito clássico surge como promessa de hierarquia.

A iniciação, porém, implica condições. Julian exige mudança de conselheiro e abandono das restantes disciplinas, concentrando a formação sob a sua tutela. Mas Richard não demora muito em hesitações, decidindo arriscar. Quando na primeira aula, Julian afirma: «Espero que todos estejamos prontos para deixar o mundo dos fenómenos e entrar no mundo do sublime» (44), o professor convoca a possibilidade de habitar um outro mundo, regulado por valores que consideram superiores.

4. A ascensão pela experiência estética

> A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo – dum medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto dalguém que praticou uma acção enorme e monstruosa.
>
> Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*

> A beleza é o terror. Tudo o que achamos belo faz-nos estremecer.
>
> Donna Tartt, *A História Secreta*

Como é que a beleza pode provocar terror? As duas epígrafes colocam-nos perante uma definição inquietante do belo. Em *A Confissão de Lúcio*, a reação de Lúcio diante da americana fulva é visceral ao constatar que ela possui «uma destas belezas que inspiram receio» (Sá-Carneiro 1913: 301). A frase sugere um constraste entre a beleza que não provoca choque e a que evoca o medo. O decisivo, porém, é a comparação com o monstruoso, já que beleza da americana fulva é associada ao perturbador. Já em *A História Secreta* a mesma intuição é conceptualizada pelo professor Julian quando enuncia que «a beleza é o terror». O medo que Lúcio sente decorre da intensidade da impressão estética, como se a beleza insinuasse uma forma de excesso. E Julian transforma este sentimento em lei, numa formulação universalizante: «Tudo que achamos belo faz-nos estremecer» (*ibidem*).

O conceito de beleza costuma implicar a ideia de harmonia. Contudo, no século XVIII, esta conceção começa a ser desafiada por uma nova categoria, o sublime, que diz respeito ao vasto e ao obscuro, entre o terror e admiração. Ainda assim, a tradição estética setecencista insiste em distinguir os dois conceitos. Ora, quando Sá-Carneiro e Tartt escrevem "beleza" aproximam-na do sublime, mas tal vai contra o que Edmund Burke, na *Investigação das nossas Ideias do Sublime e do Belo*, distingue:

> Posto que os objectos sublimes são, nas suas dimensões, vastos e os belos comparativamente pequenos, e que a beleza deve ser lisa e polida, ao passo que o grandioso [o sublime] deve ser rugoso e negligente. (…). A beleza não deve ser obscura;

> o grandioso deve ser escuro e sombrio. A beleza deve ser leve e delicada (…). São, de facto, ideias de uma natureza muito diferente, uma fundada na dor, a outra no prazer. (Burke 1757: 149-150)

Ainda que os conceitos se possam intersectar, o autor adverte que, tal como as cores, o «preto e o branco podem por vezes suavizar-se (…) [mas] não são o mesmo por causa disso» (150). Nem Lúcio nem Julian subscreveriam esta definição. O primeiro deixa implícito que existem belezas obscuras; para o segundo, a beleza e o terror misturam-se. Embora Burke considere que ideia de infinitude possa encher a mente com um «horror delicioso que é o efeito mais genuíno e o teste mais verdadeiro do sublime» (95), o horror só poderá ser «delicioso» quando mediado pela distância.

Já Immanuel Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, refina a intuição de Burke. O belo, escreve o autor, «concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objeto sem forma, na medida em que seja representada nele uma ilimitação» (Kant 1790: 137). O sublime, por sua vez, caracteriza-se precisamente por aquilo que Burke definiu como infinitude, já que, não tendo uma medida, escapa à nossa capacidade de apreensão. Mas deste desajuste resulta o que Kant designa como «prazer negativo» (138). O sujeito contempla uma tempestade terrível e recua pois tal evento torna «a nossa capacidade de resistiência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder (158). Mas a razão, ao permitir que contemple à distância, fá-lo sentir-se poderoso e por isso se denominam estes objetos de sublimes porque «elevam as forças da alma sobre a sua medida média e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa» (*ibidem*).

Contudo, nas obras de Sá-Carneiro e Tartt, a distinção entre harmonia e perigo colapsa. Associar a beleza ao terror, faz com que o belo absorva a lógica do sublime. Aliás, Lúcio, ao contemplar a americana fulva junto de Gervásio, regista que o par evocava «Beleza, perversidade, vício e doença…» (Sá-Carneiro 1913: 305). Nesta passagem, Lúcio revela, de certo modo, também uma «apetência mórbida pelo pitoresco», a mesma que Richard assume como sendo a sua falha fatal.

Aquilo que em Burke e Kant era pensado como separação, por vezes matizada, mas nunca abolida, tornar-se-á, com Baudelaire, uma fusão deliberada. É na tradição simbolista e decadentista, de que Baudelaire é precursor, que a beleza reivindica plenamente os atributos do sublime. Na obra *As Flores do Mal*, no poema «O Hino à

Beleza» a beleza surge como uma entidade ambígua, cuja origem se torna indiferente: «Que tu venhas do céu ou do inferno, que importa, ó Beleza! (…) Monstro ingénuo, assustador, excessivo» (Baudelaire 1857: 69), e interroga se tal importa uma vez que permite abrir a porta «De um Infinto que amo e nunca conheci?» (*ibidem*). A beleza aqui deixa de se definir pelo Bem ou pela Verdade para se fundar na intensidade estética.

Contudo, se esta herança é reconhecível, não basta afirmar que a beleza absorveu o sublime; há que compreender as razões pelas quais n'*A Confissão de Lúcio* e n'*A História Secreta* a privilegiam. Tanto Lúcio como Richard rejeitam a banalidade do universo burguês e da classe média, que encaram como banal e insuficiente. Logo, a procura estética funciona como uma forma de ascensão social e, no limite, existencial. A beleza que procuram deve ser entendida como um princípio mais vasto, abrangendo tudo que seja do domínio do estético: a imaginação, a capacidade de viver a vida como matéria digna de novela ou cenário pitoresco. Consequentemente, se a vida comum é percebida como monótona, a beleza que a redimiria não pode ser vulgar. A quarta das «Sete Canções do Declínio», poema incluído em *Indícios de Oiro* de Sá-Carneiro, esclarece:

> (…) As grandes Horas! – vivê-las
> A preço mesmo dum crime!
> Só a beleza redime – (…)
>
> Ganhar o pão do seu dia
> Com o suor do seu rosto»…
> – Mas não há maior desgosto
> Nem há maior vilania!
> (Sá-Carneiro 1915: 89-90)

Tanto Julian como Henry subscreveriam estes versos n'*A História Secreta.* O princípio que os move é o mesmo do poema: só a beleza pode redimir a mediocridade. E Sá-Carneiro acrescenta, nos versos seguintes, que quem é "Grande" «não venha [Dizer] que passa fome: Nada há que nada que não se dome/ Quando a Estrela for tamanha» (90). Os iniciados, nesta ótica, não sentem fome; tal é do domínio do demasiado humano. Deve-se viver as grandes horas, mesmo à custa de sacrifícios ou do crime, colocando a vivência estética acima das convenções. É esta a lógica que Bourdieu descreve em *A Distinção*, quando interroga se uma das formas de «deixar o burguês embasbacado» (Bourdieu 1979:

48) não consistiria em «constituir – como estéticos – alguns objetos ou determinadas maneiras de representá-los que são excluídos pela estética dominante do momento, ou alguns objetos constituídos esteticamente por "estéticas dominadas"?» (*ibidem*). Ou seja, trata-se de apreciar aquilo que por norma não o é, transgredindo os valores estéticos comuns.

Em *A Confissão de Lúcio*, esta distinção é também visível na descrição das amantes da americana fulva, cuja beleza não as singulariza, descritas como «loiras, pequeninas, de pele de rosas e leite; (…), idênticas a tantas inglesas adoráveis» (Sá-Carneiro 1913: 301). Pelo contrário, a americana fulva surge como «qualquer coisa de sonhadoramente e de misteriosamente belo» (*ibidem*). Um movimento semelhante ocorre em *A História Secreta*. Para além do facto de Richard revelar desde o início a sua «apetência mórbida pelo pitoresco a todo o custo», Camilla é «um sonho vivo: a sua simples contemplação despertava um horizonte infinito de fantasia, do grego ao gótico, do vulgar ao divino» (Tartt 2015: 103). Parece pertencer a outro tempo, enquanto as outras figuras femininas são percecionadas como variações de um mesmo modelo e, por isso, desprovidas de interesse. Assim, nos dois casos, a associação entre beleza e perturbação deixa de ser paradoxal. Num universo saturado de repetição, o que perturba também quebra a monotonia.

Aliás, determinadas imagens cromáticas atravessam ambas as obras. A americana é associada a tonalidades quentes: dourados, tons incendiados, que sugerem combustão. Do mesmo modo, após ouvir Julian dizer que a beleza é o terror, Richard regista no seu diário: «Alguém – Van Gogh, talvez? – disse que o laranja é a cor da insânia. *A beleza é o terror*. Queremos ser devorados por ela, esconder-nos nesse fogo que refina» (48). Esta última imagem do «fogo que refina» é curiosa, porque o belo não se limita a ser contemplado, mas transforma, redime e, potencialmente, pode destruir o sujeito.

Além disto, a figura do artista ou do esteta é uma categoria estética aliada a uma condição performativa. Lúcio começa por denunciar Gervásio, frisando que para este «pouco importava a obra dum artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspeto físico, na sua maneira de ser» (Sá-Carneiro 1913: 306). Gervásio recusa

Balzac[27], considerando impensável chamar de artista «a um patusco obeso como o Balzac, corcovado, aborrecido, e que é vulgar na sua conversa» (*ibidem*). Além da rejeição literária, critica-se um corpo que não corresponde ao ideal estético do artista. Lúcio tenta contrariar esta posição — talvez porque receie que Gervásio o possa considerar banal também — e evoca exemplos de grandes artistas «fisicamente, bem inferiores no seu aspeto físico» (*ibidem*).

Porém, mais tarde, Lúcio revela-se mais agressivo do que Gervásio, quando fala do «Caixeiro de loja de modas» (366), para exemplificar que sempre teve «grandes antipatias físicas, meramente exteriores» (*ibidem*). É verdade que Gervásio falava de artistas, enquanto Lúcio fala de um caixeiro (na escala de valores, o artista está no topo e o caixeiro na base). Mesmo assim, o episódio mostra que Lúcio internalizou a lógica de que o exterior revela a essência. E aplica-a de forma mais violenta do que Gervásio, pois este fala de artistas, mas Lúcio refere-se a qualquer pessoa que ameace a sua perceção estética. Aliás, Lúcio neste momento também não se sente "o escolhido" pois sentiu-se atraído por uma mulher que escolheu um caixeiro de loja, «todo esculpido em manteiga; oleoso nos seus modos, nos seus gestos. Caixeiro de loja de modas – ah!» (367). Tal é motivo de repulsa, ainda mais violenta quando imagina essa mulher ao lado do caixeiro: «Sujara-a para sempre o homenzinho loiro, engordurara-a. (…). Possuí-la então, seria o mesmo que banhar-me num mar sujo, de espumas amarelas, onde boías-sem palhas, pedaços de cortiça e cascas de melões… (367)[28].

«A intolerância estética exerce violências terríveis» (1979: 56), afirma Bourdieu. O que aqui destrói a beleza é a banalidade. A respeito do caixeiro, Fernando Cabral Martins em *O Modernismo em Sá-Carneiro* consolida este ponto referindo que a personagem, é vista por Lúcio como «uma figura desprovida de mistério, um gordo a quem falta o elemento "Esfinge"» (Martins 1994: 226). Existir neste campo simbólico

[27]A recusa de Gervásio em reconhecer Honoré de Balzac como artista implica também uma rejeição subtil do realismo enquanto projeto literário. O que entusiasma Gervásio são «poetas e prosadores selvagens, abolindo a ideia, "esse escarro", traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopeias raspadas, bizarras» (Sá-Carneiro 1913: 302). Ou seja, uma poética próxima do simbolismo e das vanguardas, rompendo com a representação da realidade, e para a qual Balzac, pelo seu realismo minucioso, é um antimodelo.

[28] Na realidade, Lúcio já tinha adjetivado a banalidade como suja se recuarmos novamente à crise existencial de Ricardo. Lúcio consola-o reafirmando que Ricardo é maior porque pode «arriscar o seu génio por entre medíocres. É tão grande que nada o sujará» (Sá-Carneiro 1913: 327). Por isso, o génio é imune, mas o caixeiro da loja de moda não é apenas feio ou vulgar, ele também contamina.

implica encarnar uma forma de vida estética que se reconhece imediatamente na aparência.

Um fenómeno análogo ocorre em *A História Secreta*, ainda que menos teorizado. Francis é o protótipo mais vincado do *dândi* nervoso: «compleição magra» (Tartt 2015: 27), nervoso, boémio, usando um *pince-nez* de que não precisa, puro adereço marcador de *habitus* de classe. Mas a exceção mais significativa é a de Bunny. A sua caracterização é totalmente oposta: possui uma gula constante, tendências cleptomaníacas, incapacidade de controlo e, detalhe curioso, uma apetência pelo queijo *cheddar*[29]. Poderia ser descrito por Lúcio nos mesmos termos do caixeiro de lojas. Bunny é também o elemento que, pela sua própria materialidade, ameaça a *performance* estética do grupo.

Deste modo, tanto em Sá-Carneiro como em Tartt, a iniciação num círculo restrito social implica partilhar a mesma perceção estética. Mas há um momento em que essa perceção deixa de ser apenas sensibilidade e se torna doutrina. Esse momento são dois discursos. É neles que a semente do desejo é lançada.

4.1. A licença da beleza: autorização do êxtase

Em *A Confissão de Lúcio*, o narrador adverte que nenhum pormenor será gratuito: «não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja» (Sá-Carneiro 1913: 298). Se o discurso em que a americana fulva expõe a voluptuosidade como arte é transcrito com detalhe, é porque importa. Mais tarde, ela organiza uma *soirée*, onde tem lugar a Orgia do Fogo[30], e é nessa noite que Lúcio conhecerá Ricardo. Para compreender este episódio, é preciso recuar ao momento em que ele foi imaginado.

[29] O queijo é um marcador de exclusão recorrente em Bunny. Numa das aulas, numa discussão sobre o tipo de tributo que os comerciantes locais pagariam aos alunos caso eles se tornassem heróis, Bunny sugere «Queijo *cheddar* e bolachas de água e sal talvez fosse preferível» (Tartt 2015: 45), contrastando com Francis que tinha referido «Ouro. Pavões e marfim» (*ibidem*). Mais tarde, a razão final e decisiva para a exclusão de Bunny do ritual dionisíaco é ser apanhado por Charles a quebrar o jejum ao comer «uma tosta de queijo e um batido de leite» (172).

[30] É Ricardo que nomeia «a estranha orgia» (Sá-Carneiro 1913: 315), como «*A Orgia do Fogo* [*sic*]» (*ibidem*).

Em *A História Secreta*, o discurso de Julian é ainda mais determinante. O professor apresenta uma teoria: «Começou por falar naquilo a que chamava o fardo do eu» (Tartt 2015: 44). Ao longo da aula apela para a necessidade de aceitar o lado primitivo e caótico. Este ponto culmina numa reflexão profunda acerca da loucura dionisíaca e do fascínio da perda do controlo[31]. Assim, a aula torna a realização do bacanal inevitável. Henry confessa-o mais tarde ao afirmar que o «apelo para deixarmos de ser nós próprios, mesmo que momentaneamente, é enorme» (169).

Nos dois casos, o discurso cumpre uma dupla função no percurso iniciático. Por um lado, é uma porta de entrada: a aula fascina Richard e integra-o no grupo; Gervásio apresenta a americana a Lúcio, o que lhe garante entrada para a *soirée*. Por outro, é uma doutrina porque expõe uma conceção da arte e de vida que será posta em prática.

Vejamos como cada um destes discursos formula esta experiência. Primeiro, é importante atentar no local onde se realizam. Lúcio e Gervásio são convidados para a mesa da americana, na qual estão reunidos um exemplo dos «círculos artístico da cidade [parisiense], multiculturais e cosmopolitas»[32] como enuncia Fernando Beleza em «Mobilidade transnacional, dissidência sexual e hibridismo em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro» (Beleza 2019: 65). A *soirée* tem lugar no Pavilhão de Armenonville, um dos locais de encontro da alta sociedade parisiense da *Belle Époque*. Era um ícone cultural e por isso, um marco de elitismo. Lúcio é aceite num campo que já é, em si mesmo, um marcador de distinção. As aulas de Julian não têm lugar num pavilhão de elite, contudo, eram «aulas muito restritas» (Tartt 2015: 40), e decorrem no seu gabinete decorado como se fosse uma «espécie de microcosmo platónico» (*ibidem*), ou seja, também um espaço reservado aos eleitos[33].

---

[31] Julian, numa posição de poder e mentor, não se limita a apresentar uma teoria, ele integra os alunos num grupo de iniciados defendendo que têm mais em comum com os gregos e com os romanos do que com «o gosto moderno» (Tartt 2015: 48): «a ideia de perder o controlo é das coisas que maior fascínio exerce sobre as pessoas controladas como nós. (…) Será que nós, aqui nesta sala, somos assim tão diferentes dos gregos e dos romanos?» (*ibidem*).

[32] Lúcio enumera os companheiros da americana: «o jornalista Jean Lamy (…), o pintor holandês Van Derk e o escultor inglês Tomás Westwood. Os dois outros eram o pintor americano (…) e o inquietante viscondezinho de Naudières» (Sá-Carneiro 1913: 302), assim como «Jenny e Dora» (*ibidem*), as duas companheiras e amantes da americana.

[33] No mesmo artigo acerca de Sá-Carneiro, Fernando Beleza também utiliza a expressão «uma espécie de microcosmos» (Beleza 2019: 74), neste caso, «da cidade cosmopolita de Paris dos anos que antecederam a Grande Guerra» (*ibidem*), para se referir à festa da americana. O artigo do autor explora a leitura *d'A Confissão de Lúcio* através do conceito de inquietante, através de Freud, Julia Kristeva e Homi Bhabha.

A conversa no ambiente parisiense desenrola-se «ultracivilizada e banal» (Sá-Carneiro 1913: 302), dois adjetivos que por norma, se excluem. Aqui, o "banal" dos eleitos é precisamente falar de modas, teatro, *music*-hall, «com muita arte à mistura» (303). O que para o burguês seriam temas elevados, para este círculo é a conversa do quotidiano. Perante este contexto, a americana irrompe a conversa até agora monopolizada por Gervásio e anuncia a sua teoria estética: «Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte, porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte — e, talvez, a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito» (303-304). O que ela propõe é uma forma artística de viver, em que a voluptuosidade (grande satisfação dos sentidos) seja a matéria-prima de uma experiência estética total. Esta é, nas palavras de Clara Rocha em *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, a «condição de artista» (Rocha 1985: 53) da americana, «corporizando o refinamento e o excesso sensorial já antes celebrado pelos poetas decadentistas» (*ibidem*). O que a distingue da herança decadentista[34] é o duplo gesto de a enunciar sendo mulher, e, sobretudo, de levar a teoria à ação. Na Orgia do Fogo, ela torna-se a obra de arte viva.

Para defender a voluptuosidade-arte distingue duas modalidades[35]. Pergunta se «fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia — não será um prazer bem mais arrepiado (…) que o vago frio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronzes» (Sá-Carneiro 1913: 304). A oposição é clara: ela não quer a beleza distanciada, quer «espasmos», «êxtase», «ânsia», vocábulos que convocam a perda de controlo. E acrescenta, em tom exortativo: «é necessário saber vibrar esses espasmos, saber provocá-los. E eis o que ninguém sabe» (*ibidem*). Para marcar a sua

[34] A ideia de elevar o prazer dos sentidos a arte não é, de facto, original. A tradição decadentista já a havia formulado. Em «O Quarto duplo», de *O Spleen de Paris*, Baudelaire apresenta o quarto ideal: «um sonho de volúpia durante um eclipse» (Baudelaire 1869: 77), como o território da verdadeira arte, por oposição à «arte definida, a arte positiva» (*ibidem*). Na obra *Ao Arrepio* Joris-Karl Huysmans faz o seu protagonista desejar «perfumes novos, flores maiores, gozos jamais experimentados» (Huysmans 1884: 114), para poder escapar «da horrível realidade da existência» (*ibidem*). E claro, Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, leva o programa mais longe quando Dorian Gray enuncia a necessidade de transformar os sentidos «em elementos de uma nova espiritualidade cuja característica mais dominante seria o instinto da apreciação da beleza» (Wilde 1890: 154).

[35] O programa estético da americana pode ser cruzado com o ensaio «teatro-arte» de Sá-Carneiro onde o autor esboçara que «É preciso não confundir o teatro simples teatro, digestivo e banal – isto é, *espetáculo* – com o verdadeiro teatro-Arte. (…) [o teatro espetáculo] tem licença para existir como cinematógrafo e os romances policiais. (…) Simplesmente é preciso delimitar as suas barreiras, não confundir, e, sobretudo, não julgar "artistas" os que cultivam, o montam ou interpretam. Eles estão fora da arte e da literatura» (Sá-Carneiro 1913c: 641-642). Logo, considerar a Orgia do Fogo um espetáculo, seria contrariar esta posição, que, por outras palavras, reaparecem no discurso da americana.

posição, emite um juízo de valor: «para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos húmidos, em carícias repugnantes» (*ibidem*). Este «todos» exige a distinção elitista pois a americana coloca-se à parte e tenta fazer ver que o prazer comum é baixo e pouco estético.

Como a americana, Julian traça uma fronteira entre o vulgar e o elevado, embora com outra base. Também rejeita formas vulgares de libertar as pulsões: «claro que uma pessoa é perfeitamente capaz de libertar estas paixões mais vulgares e menos eficientes» (Tartt 2015: 50), mas «quanta glória em libertá-las de uma rajada só!» (*ibidem*). Ao contrário da americana, ele formula claramente um diagnóstico: «Os nossos eus fazem-nos terrivelmente infelizes, e é por isso que estamos sempre tão ansiosos por os largar, não acham?» (44)). A sua enumeração de válvulas de escape é instrutiva. O amor não serve, o sujeito deixa-se «subjugar pelo mais caprichoso dos deuses» (45). A guerra? «Nos tempos que correm, não nos restam muitas causas nobres para lutar – Riu-se» (*ibidem*). Este riso é uma das consequências do elitismo estético que percorre ambas as obras. Se só a arte e a beleza redimem, a moral e a política tornam-se, na melhor das hipóteses, irrelevantes. A recusa de tudo o que é considerado fora da escala estética opõe-se em ambas as obras, à própria modernidade democrática e à luta por direitos. Julian, em plena década de 1980, ri-se da ideia de que possa haver grandes causas, o que torna o seu discurso problemático[36]. Para ele, só resta o êxtase religioso, que considera ter sido cultivado pelos gregos como uma forma superior de libertação, e que a modernidade abandonou.

É neste ponto que o discurso de Julian se aproxima de Freud. O professor afirma que: «É perigoso ignorar a existência do irracional. Quanto mais cultivada é uma pessoa (…) quanto mais reprimida, maior é a sua necessidade de canalizar os impulsos primitivos que se esforça por submeter» (48). A formulação ecoa, por outras palavras, a tese central de *O Mal-Estar na Civilização* de Freud. Segundo o psicanalista, «é impossível não notar em que medida a civilização se constitui com base na renúncia dos instintos» (Freud 1930:

[36] As décadas de 80 e 90, nos Estados Unidos foram atravessadas por movimentos e crises que dificilmente se podem considerar alheios à ideia de «grandes causas»: por exemplo, a crise da SIDA e a resposta ativista que esta suscitou, as tensões da Guerra Fria, a consolidação do feminismo de segunda vaga, entre outros. Nenhuma destas causas merece atenção no círculo de classicistas de Hampden, e esse silêncio é sintomático da alienação que o elitismo estético de Julian produz e autoriza.

51)[37]. Apesar de não ser fácil perceber como é possível «privar um instinto da sua satisfação» (52), tal acontece, uma vez que a vida «tal como a encontramos, é-nos demasiado difícil, traz-nos demasiados sofrimentos, desilusões, tarefas impossíveis de cumprir» (22). A infelicidade, neste sentido, depara-se com menos obstáculos do que a procura de felicidade, e na maior parte do tempo os seres humanos consideram-se «felizes (…) se no geral objetivo de evitar a dor relegar para segundo plano o objectivo de obter prazer» (25). Contudo, isto não resolve o sofrimento na raiz, apenas se vai manifestar uma tensão que raramente é reconhecida, surgindo, por sua vez, sob a forma de um mal-estar:

> De algum modo, a angústia está por detrás de todos os sintomas, mas ora se apodera ruidosamente da consciência, ora se esconde tão completamente que nos vemos forçados a falar de uma angústia inconsciente (…). E é por isso perfeitamente concebível que o sentimento de culpa gerado pela civilização não seja reconhecido como tal permanecendo em grande medida inconsciente ou manifestando-se como um mal-estar. (87)

Julian nomeia o irracional, a barbárie e as trevas, um vocabulário que designa precisamente aquilo que, na economia psíquica descrita por Freud, a civilização recalca. Se para o psicanalista existe pouco espaço para a satisfação que «não é [um] fenómeno isento de riscos [e] se não for compensado economicamente, pode causar sérios distúrbios» (52), Julian fala da necessidade de «canalizar os impulsos primitivos» (Tartt 2015: 48).

Até aqui, ainda que seja pouco provável que Julian tenha lido textos freudianos[38], o diagnóstico cultural é partilhado. Distanciam-se, porém, na atitude perante o mal-estar. Freud percorre vários «paliativos» (Freud 1930: 22) para evitar o desprazer[39], entre eles, por exemplo, a satisfação por «intermédio de ilusões» (29), ou seja, o prazer concebido pela arte, mas que apesar da sua «ligeira narcose», não oferece mais do que uma «fuga

---

[37] Freud utiliza a palavra "civilização" para designar «todo o conjunto de feitos e instituições que assinalam a distância entre a nossa vida e a vida dos animais nossos antepassados, e que estão ao serviço de dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulação das relações do homem entre si» (Freud 1930: 42).
[38] Julian manifesta um desprezo pela psicologia na primeira conversa com Richard: «–Mas pensa realmente – disse ele, preocupado – que se pode considerar a psicologia uma ciência? (…) A mim, parece-me que a psicologia é apenas mais uma palavra para aquilo que os antigos chamavam destino. (Tartt 2015: 37).
[39] Freud agrupa os tipos de paliativos em três grupos: «diversões poderosas que nos levam a menosprezar o nosso sofrimento, satisfações substitutivas que o minoram e substâncias narcóticas que nos tornam insensíveis ao seu efeito» (Freud 1930: 22-23).

efémera» (*ibidem*); o amor, mas nunca «nos encontramos mais desprotegidos contra o sofrimento do que quando amamos» (31-33). E ainda o gozo na beleza, cujo prazer «[se reveste] de uma qualidade perceptiva peculiar, levemente embriagante» (32). Nenhum destes métodos cura o mal-estar, mas Freud não os descarta. Pelo contrário, insiste que «não devemos – ou antes, não podemos desistir dos esforços que de algum modo nos aproximem da sua concretização» (33). Contudo, Julian descarta logo o amor e não se contenta com o gozo moderado da beleza. O que ele propõe é uma purgação pontual e violenta, uma sublimação tão radical que suspenda de forma absoluta o mal-estar.

A americana não formula o problema nestes termos, mas cruza-se na mesma teoria radical. O seu desprezo pelos «amplexos brutais», pelas «carícias repugnantes, viscosas», pela luxúria comum, é uma recusa do prazer tal como a civilização o permite, ou seja, doméstico e contido. Em vez disso, ela propõe uma sublimação extrema onde a voluptuosidade seja a arte, arrancá-la ao corpo para a elevar a uma experiência estética total. Onde o movimento de Julian é regressivo ao arcaico, o da americana é ascensional. Mas o fim é estruturalmente o mesmo, na medida em que pretendem uma saída do "eu", a instância onde se prefigura o peso das interdições. É aqui que tanto a americana como Julian realizam o que Freud advertia como sendo um meio paliativo perigoso: «A satisfação irrestrita de todas as necessidades impõe-se como sendo o modo mais sedutor de conduzir a própria vida, mas implica pôr o prazer à frente da prudência, o que mais cedo ou mais tarde trará o seu próprio castigo» (25).

A americana enumera «a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos, e as sedas» (Sá-Carneiro 1913: 304). A palavra «narcóticos» é curiosa. As substâncias narcóticas podem, por intermédio dos «paraísos artificiais [,] permitir que nos furtemos à pressão da realidade ao encontrar refúgio num mundo próprio com melhores condições de perceção», afirma Freud (Freud 1930: 27), não para defender os narcóticos, mas para enumerar clinicamente as razões pelas quais são usados como alívio da pressão. Ora, a americana quer furtar-se à pressão da realidade ao construir um paraíso artificial estético, onde os sentidos, refinados até ao limite substituam a realidade comum por uma mais intensa e bela. Julian não fala de narcóticos nem de sedas, mas de «[dançar] descalços na floresta a meio da noite» (Tartt 2015: 50) e de um estado «pré-intelectual em que a personalidade era substituída por uma coisa completamente diferente» (48).

Mas, se estes discursos exercem tal efeito sobre quem os ouve, é porque encontram um terreno já preparado. Lúcio e Richard, e também Henry, partilham uma aspiração a uma existência mais elevada e esteticamente mais intensa. A americana e Julian dão forma a um desejo que as personagens já procuravam.

À partida, voluptuosidade como arte e êxtase grego não parecem equiparáveis. E, no entanto, ambos se fundem na ideia de cultivar um estado de espírito que permita um desregramento de todos os sentidos, onde o pensamento cede lugar a uma intensidade desreguladora. Bernardo Amorim em *A Míngua e o Excesso: Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro* refere que Sá-Carneiro, no quadro geral da sua obra, faz «da elevação uma meta muito clara, não só como produção de objetos artísticos, mas como forma de vida» (Amorim 2010: 168), onde muitas das personagens «se mostram obcecados na busca por momentos de iluminação (…) que permitiriam o acesso a outros planos da existência» (*ibidem*). Neste caso, Julian partilha desta obsessão, assim como os seus alunos, da ideia de uma experiência nos mesmos termos.

Georges Bataille, em *O Erotismo* (1957), pode ajudar a compreender esta experiência, ao definir o erotismo e toda a experiência de dissolução, como «a substituição do ser, da sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade perdida» (Bataille 1957: 17). A americana quer dissolver o eu pela saturação estética dos sentidos e Julian pela regressão ao arcaico. De forma análoga, trata-se de passar da descontinuidade — «o acidente do nosso eu mortal» (Tartt 2015: 50), como lhe chama Julian — à continuidade (fusão com a arte, natureza, ou com o sagrado), um momento em que o sujeito acede, por instantes, a uma continuidade que a vida civilizada lhe veda. A «pequena morte» batailliana é justamente esta perda temporária da identidade individual.

A americana é uma figura transgressiva, já que fala abertamente de prazer sexual, sendo descrita como sáfica num contexto em que tal constituía uma violação das normas sociais. Propõe uma transgressão sublimada onde o desejo chega transfigurado em arte e confirma-o quando diz que sente uma «verdadeira excitação sexual (*mas de desejos espiritualizados de beleza*)» (Sá-Carneiro 1913: 304). O desejo não é negado, mas não pode ser vulgar, tem de ser justificado pela ótica da beleza.

Julian, por seu turno, propõe uma transgressão ritualizada em que na descida ao arcaico, o controlo não desaparece totalmente. Ele insiste neste ponto quando reivindica

o êxtase religioso como uma capacidade cultivada pelos gregos: «alguns deles, pelos menos –, podiam entrar e sair desses estados quando lhes apetecesse» (Tartt 2015: 47). O que ele valoriza é a possibilidade de preservar consciência suficiente no transe, atravessá-lo e regressar, sempre que necessário.

Nos dois casos, não se apela à abolição da cultura, mas o seu uso como licença para o excesso. Ambos transformam o que seria um escândalo em privilégio, numa forma legitima de satisfação dos desejos. Na introdução, descrevi este compromisso em termos freudianos entre o Ego e as suas instâncias que autoriza a regressão desde que estetizada. E os discursos revelam a fase social desse mesmo compromisso ao aceitar o descontrolo, mas sem nunca deixar de ser distinto nessa perda, e alcançá-la por meios que só alguns dominam.

Toda esta linguagem de dissolução do eu é alinhada, em Julian, com a convocação direta do imaginário dionisíaco. Ele cita *As Bacantes* de Eurípides com precisão, escolhendo as imagens de liberdade e êxtase, e não as de crueldade que na peça as acompanham:

> Eurípides fala-nos das Ménades: cabeça atiradas para trás, garganta para as estrelas, «mais cervinas do que humanas». Ser-se completamente livre! (…) Cantar, gritar, dançarmos descalços na floresta a meio da noite, tão cientes da nossa mortalidade como um animal selvagem. (50)

E também nos pormenores: «Estes são os mistérios poderosos. O mugir dos bois. Fontes de mel brotando do chão.» Estas duas imagens vêm diretamente da tragédia, onde se lê: «Colocando-se no meio das Bacantes, tua mãe [Agave, mãe de Penteu] solta um clamor (…) assim que ouviu o mugir dos bois (…), arranhavam a terra com a ponta dos dedos, (…). Dos seus tirsos de hera caía gota a gota o doce mel» (Eurípides 405 a.c: vv. 690-710)[40]. A seguir, descreve-se a violência com que as bacantes dilaceravam os animais, comentada pelo Mensageiro: «Espetáculo terrível de ser, senhor!» (v. 760). De novo, a beleza e o terror cruzam-se. Quando Julian afirma que a beleza é o terror e que isto «é uma ideia muito grega e muito antiga» (Tartt 2015: 49), não se refere à identidade clássica entre belo e bom. Refere-se a representações como a d'*As Bacantes*, em que a violência é

[40] A passagem pertence ao terceiro episódio d'*As Bacantes*, onde o Mensageiro relata a Penteu o comportamento das bacantes, no Citéron.

revestida de prazer. Um confluir estético que, para Mária do Céu Fialho em «Normas e transgressão em *As Bacantes* de Eurípides», são «os dois constituintes do sagrado» (Fialho 2008: 48), ou seja, a experiência do «"*tremendum*" e o "*fascinosum"*, verbalizados e encenados na peça [de Eurípides] de múltiplas formas» (*ibidem*).

Em *A Confissão de Lúcio*, não existe o imaginário explícito d'*As Bacantes.* Mas não haverá também uma carga dionisíaca? Dioniso é o deus da "abundância da vida", para usar a expressão que E.R Dodds, na sua edição crítica d'*As Bacantes*, vai buscar a Plutarco (Dodds 1960: xii), e uma figura ambivalente: «[he] is the cause of madness and the liberator from madness. We must keep this ambivalence in mind (…). To resist Dionysus is to repress the elemental in one's own nature» (xvi). É esta ambivalência que faz dele o "libertador"[41], o deus que representa a energia que dissolve as fronteiras da identidade. O seu culto promete um renascimento vital, porque é o deus que nasceu deus vezes[42]. E é nesse contexto de libertação que a americana faz uma exortação curiosa: «E sonho uma grande festa no meu palácio encantado, em que os maravilhasse de volúpia… (…) e que a vossa carne, então, sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a, a dimaná-los, a esvaí-los, a matá-los!...» (Sá-Carneiro 1913: 304). O vocabulário encontra um paralelo em Julian quando, acerca dos rituais, afirma: «Se formos suficientemente fortes nas nossas almas, podemos rasgar o véu e olhar de frente para essa beleza nua e crua; deixar que Deus nos consuma, nos devore, nos desmembre os ossos. Para nos cuspir renascidos cá para fora» (Tartt 2025: 50).

«Penetrando», «matá-los», «rasgar», «consuma», «devore», «desmembre», «renascidos»: uma explosão de imagens violentas, contidas na forma de um discurso. Mas o impulso que as anima é dionisíaco, o mistério de uma experiência completa de dissolução, enunciada em palavras que pertencem ao domínio da morte.

Julian afirma que os insurgentes eram arrastados para «um estado não-racional e pré-intelectual em que a personalidade era substituída por uma coisa completamente

---

[41] Numa das epígrafes d'*A História Secreta*, Donna Tartt cita diretamente uma das definições de E.R Dodds sobre Dioniso: «Dioniso, [é] o Mestre das Ilusões, capaz de fazer crescer uma vinha na coberta de um navio e, de um modo geral, habilitar os seus devotos a verem o mundo como ele não é» (Dodds *apud* Tartt 2015: 277).

[42] A versão mais conhecida do mito encontra-se nas *Metamorfoses* de Ovídio, onde Dioniso é filho de Zeus e da mortal Sémele. Hera, com ciúmes, disfarça-se e convence Sémele a exigir que Zeus se revele em todo o seu esplendor divino. Incapaz de suportar a visão, Sémele é fulminada, mas Zeus salva o feto: «A criança, ainda não formada, é extraída do ventre da mãe e o ser frágil é cosido (se se pode acreditar) na coxa do pai. (…) o berço de Baco, duas vezes nascido, estava em segurança» (Ovídio s/d: 69).

diferente (…). Inumano» (48). A americana refere uma experiência de um êxtase, invocando a imagem do fogo e sentindo tudo isso «ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes elétricas, luminosas» (Sá-Carneiro 1913: 304). O fogo atrai e pode dilacerar, e por isso entusiasma. Estar entusiasmado é, na sua raiz etimológica, estar possuído pelo deus. Julian termina referindo-se também ao fogo, indiretamente: «E é essa, para mim, a terrível sedução dos rituais dionisíacos. Difícil de imaginar para nós. A chama do ser puro.» (Tartt 2015: 50). Puro porque renascido numa experiência de dissolução, de catarse sem distância total. Já em Sá-Carneiro, o fogo pode ser encarado como «a metáfora constante da sua ânsia de absoluto» (Rocha 1985: 45), como sugere Clara Rocha a propósito da sua simbologia na obra do autor português[43].

E esta ânsia de absoluto é a verdadeira beleza de que Julian fala: uma beleza nua e crua que exige coragem, força de alma e recusa da mediania. E é também a beleza que a americana anuncia quando afirma que: «meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar» (Sá-Carneiro 1913: 304). Os verdadeiros iniciados são os que ousam a chama do ser puro, os que permitem a simbiose extenuante dos sentidos. Resta ver o que arde quando a chama do ser puro deixa de ser metáfora e se torna ato.

4.2. *Um segundo infinito de prazer!*

> Estas brincadeiras nervosas não estão isentas de perigo, e podem muitas vezes pagar-se caro. Mas que importa a eternidade da danação a quem encontrou num segundo infinito do prazer!
>
> Charles Baudelaire, *O Spleen de Paris*

Os discursos da americana e de Julian anunciaram uma experiência de dissolução do eu e os rituais que se seguem concretizam essa promessa. A Orgia do Fogo é uma festa

[43] A respeito da simbologia do fogo, veja-se também a definição de Fernando Cabral Martins em *O Modernismo em Sá-Carneiro* como «alquimia de todas as sensações, intensificando-as até ao extremo» (Martins 1994: 229). Neste ponto, também o professor Julian, ao referir «a chama do ser puro», ecoa esta ideia de intensidade.

num salão, ao passo que o bacanal acontece na floresta. Mas, para os ler em conjunto e analisar a energia dionisíaca que emitem, *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche fornece uma chave de leitura útil. O autor evoca dois deuses gregos, Apolo e Dioniso, para pensar a criação artística. Devemos encará-los como «sendo os mundos artísticos separados do sonho e do êxtase» (Nietzsche 1872: 23). Apolo é o deus da luz e de «todas as forças plásticas» (25), mesmo quando «olha com mau humor, repousa sobre ele uma aura de bela aparência» (26). Dioniso, pelo contrário, é o deus «que mais se aproxima de nós pela analogia do êxtase» (27), pela ideia do autoabandono da razão e das formas.

Ora, o espaço da Orgia do fogo parece possuir, inicialmente, uma moldura apolínea. Lúcio descreve «uma sala elíptica» (Sá-Carneiro 1913: 309), um «palco erguido sobre esfinges bronzeadas» (*ibidem*) e uma orquestra que «ocultamente, moía valsas» (*ibidem*). No entanto, quando as personagens, após a ceia, entram «novamente na sala – era como se fosse outro salão» (311). A dificuldade começa quando lemos a descrição de Lúcio e somos obrigados a questionar: de que Apolo se trata aqui? Na tragédia grega, a moldura apolínea não existe para anular a experiência dionisíaca, mas para tornar suportável o vislumbre do abismo. A bela aparência do mito e do herói trágico opera como um véu de distância protetora, permitindo ao espectador ver a cena sem por ela ser inteiramente dissolvido. Apolo transfigurava o caos dionisíaco em imagem, permitindo que o terror fosse experimentado numa medida humanamente possível.

Lúcio e o restante público estão do lado de fora do palco, mas a construção cénica visa abolir essa distância. Lúcio, ao entrar na sala, sente medo e recua. Há um «perfume denso, arrepiante de êxtases», uma «aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios» (*ibidem*). E há, sobretudo, a luz elétrica que não se limita a iluminar, porque «se de súbito [lhes] arrancassem os olhos, nem por isso [deixariam] de ver» (*ibidem*). O perfume, a luz, as músicas conjugam-se; diz Lúcio: «numa vertigem de ascensão (…) invadia o sangue, alastrando-nos em vibratilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos» (312).

Esta fusão de estímulos ecoa o programa poético do «desregramento de todos os sentidos» (Rimbaud 1871: 523) do simbolismo que Rimbaud, como já referido, na carta a Paul Demency, propunha como método iniciático para o poeta se tornar «vidente», um método que passa por exaurir em si mesmo «todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura» (*ibidem*). Ora, a concretização desse método pode encontrar-se no poema

«Vogais»[44]. Cada vogal desdobra-se numa constelação de sensações que atravessa todos os canais preceptivos: o A preto é também «corpete negro e felpudo de moscas de moscas brilhantes / Em voo rasante à volta de cruéis pestilências» (Rimbaud 1871: 223). Só com este verso, convoca-se a audição (ao intuir o zumbido da mosca), o tato (no corpete felpudo) e até o olfato (no cheiro da pestilência). A vogal I é o vermelho, mas também «escarros de sangue, riso de lábios / Belos na raiva ou nos grandes êxtases penitentes» (*ibidem*). A cor faz-se carne, saliva, raiva e êxtase, fundindo a visão, o paladar e o sentimento num só ato de leitura. Cria-se uma linguagem poética capaz de tocar os nervos, onde ouvir uma vogal é vê-la colorida ou até aspirá-la como odor[45]. A linguagem torna-se matéria sensorial.

Assim, também na Orgia do Fogo, com outros materiais, a condição de espectador se dissolve quando Lúcio é aspirado pelo que sente, tanto mais que a cena representada não exibe uma história. Pelo contrário, mal as primeiras dançarinas entram, instala-se um caos de «corpos que se lhes emaranhavam, agonizando num arqueamento de vício» (Sá-Carneiro 1913: 313), tudo tão rapidamente que a razão não consegue registar[46].

O que a americana encena aproxima-se também daquilo que Antonin Artaud, em *O Teatro e o seu Duplo*, formularia como «teatro da crueldade»: uma peça que «perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalcado, estimula uma espécie de revolta virtual» (Artaud 1938: 35), conduzindo-os por «meio dos seus próprios organismos, à apreensão das noções subtis»[47] (100). A moldura apolínea não chega a fixar-se: o que existe é uma aparência meticulosamente construída para se desfazer e, ao desfazer-se,

---

[44] Partindo do primeiro verso: «A preto, E branco, I vermelho, U verde, O azul» (Rimbaud 1871: 223).

[45] É curioso notar que, na Orgia do Fogo, Lúcio e Ricardo experimentam uma dissolução de limites que deixa marcas até ao fim da narrativa. Naquele momento, tudo parece possível, porque não há fronteiras. Também Rimbaud, no poema «Vogais», se mostra convicto do seu novo alfabeto de cores, capaz de operar uma alquimia das sensações. Porém, é precisamente este poema que Rimbaud recorda com desencanto em «Alquimia do Verbo»: «Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, orgulhei-me de ter inventado um verbo poético acessível, mais tarde ou mais cedo, a todos os sentidos. Reservava para mim a tradução.» (Rimbaud 1873: 223). Aqui, o projeto, que antes era euforia, transforma-se, em retrospetiva, numa loucura. Na Orgia do Fogo, como em «Vogais», a experiência é ainda vibrante e afirmativa. Só depois se revelará, à luz do que se segue, a história de uma loucura.

[46] Num artigo intitulado «Resposta a um inquérito», Sá-Carneiro, elege os poemas de Camilo Pessanha, na altura ainda inéditos, como a «melhor obra de Arte-escrita dos últimos trinta anos», justificando a escolha com uma formulação que ecoa o tipo de arte que a americana tenta criar: «a Arte timbra-se para os nervos a vibrarem e não para a inteligência medi-la com lucidez» (Sá-Carneiro 1914b: 647).

[47] Sobre a aproximação entre o teatro de Artaud e o ensaio de Sá-Carneiro «O teatro-arte», veja-se o artigo de Pedro Eiras (2018), «Como se faz uma "orgia do fogo?" Teatro e ritual em Mário de Sá-Carneiro e Antonin Artaud».

desmantelar a individualidade do espectador pela raiz. Os espectadores d'*A Confissão de Lúcio* entram como iniciados, através da fusão de estímulos que «[invadem] o sangue e [ampliam] os sentidos» (Sá-Carneiro 1913: 312). Há um ritual de catalisação do êxtase, como uma forma de transe dionisíaco induzido[48].

No caso de Tartt, a articulação entre o apolíneo e o dionisíaco é, como a crítica tem sublinhado, uma dinâmica que o romance encena desde as primeiras páginas. No artigo «"A morbid longing for the picturesque": the pursuit of beauty in Donna Tartt's *The Secret History*», Charles D'Aniello observa que, ao longo da obra, «beauty is defined as the dance between Apollonian order and Dionysian madness» (D'Aniello 2021: 1), uma dança em que «the Dionysian ends up as the victorious half, causing the loss of reason and the triumph of destruction and disaster» (*ibidem*). Esta formulação sugere que Dioniso acabará por vencer a ordem racional. E, nesta luta, Henry ocupa uma posição importante: «always ascetic, reserved, emotionless strategist who sees beauty in the Hellenistic idea of losing control of oneself», acrescenta Amankosova Mirzagalievna no artigo «Intertextuality in Donna Tartt's novel, *The Secret History*» (Mirzagalievna 2024: 7). A sua contenção emocional e a gestão contínua da aparência são aspetos do domínio de Apolo, já que o deus é, como recorda Nietzsche, a par da «necessidade estética da beleza» (Nietzsche 1872: 40), possuidor da exigência do "Conhece-te a ti mesmo" e do "Nada de excessos!"» (*ibidem*). Neste sentido, a beleza apolínea tem o preço da obediência a um limite. E é precisamente a rigidez deste limite que, em Henry, se leva ao extremo e se transforma numa forma de *hybris*[49]. O seu autocontrolo excessivo, o lema «conhece-te a ti mesmo», torna-se um desprezo por tudo o que é meramente humano. Deste modo, o seu ascetismo e a sua frieza constituem uma subjetividade encarcerada em si mesmo, infeliz e excludente. Como observa E.R. Dodds em *Os Gregos e o Irracional*, «Apolo prometia segurança (…). Dioniso oferecia liberdade» (Dodds 1951: 88); mas a

[48] Podemos considerar que os efeitos da Orgia do Fogo ficam a ressoar por toda a obra, se tivermos novamente em conta as palavras de Sá-Carneiro no ensaio «O teatro-arte», onde enuncia que a verdadeira obra eterna «não se apreende dum só olhar, não se ergue dum só facto. Tem meandros, curvas, sulcos profundos e escondidos que é preciso procurar demoradamente» (Sá-Carneiro 1913c: 646). Ou seja, exige do espectador (e do leitor) uma iniciação sensorial prolongada, análoga à que Rimbaud reclamava para o poeta.

[49] Marta Várzeas, no artigo «Inveja e emulação em Píndaro», apresenta uma definição esclarecedora de *hybris* como «o orgulho, o excesso, a insolência, a incapacidade de reconhecer e aceitar os limites da humana condição» (Várzeas 2010: 21). Na tragédia grega, qualquer ato de *hybris* deveria ser castigado pelos deuses já que, voluntário ou não, pressupõe uma transgressão de um limite entre o humano e o divino.

segurança apolínea, levada ao extremo, converte-se numa clausura insuportável. Não surpreende que Henry afirme que queria «escapar ao modo cognitivo da experiência» (Tartt 2015: 169) e nessa perda «renascer para o princípio da continuidade da vida, livre das amarras do tempo e da mortalidade» (*ibidem*). E, quando se refere ao eu como «poeira do nosso ser, a nossa parte decadente» (171), manifesta desprezo pela sua parte humana.

Richard não participa no ritual dionisíaco. O relato chega pela voz de Henry meses depois. Quando Henry decide contar o que fizeram — ele, os gémeos e Francis[50]— recorda a aula sobre a beleza-terror, mas Richard reage com impaciência: «Era mesmo do Henry trazer aquilo à baila numa altura dessas» (169). Nunca lhe ocorrera que eles pudessem levar a aula tão a sério. Aliás, enquanto ouve, lembra-se com desconforto d'*As Bacantes*[51]. Talvez Richard jurasse que nunca participaria num bacanal, mas Baudelaire, em *O Spleen de Paris*, refere que há «naturezas puramente contemplativas e totalmente impróprias para a ação que, no entanto, sob um impulso misterioso (…), agem por vezes com uma rapidez de que elas próprias se julgariam incapazes» (Baudelaire 1869: 85), e Richard parece pertencer a esse tipo de naturezas. Ele próprio confirmará mais tarde, ao participar no homicídio de Bunny, que ficou menos perturbado do que esperava.

Henry, contudo, não tem dúvidas. A descrição confirma o fascínio que o ritual lhe provocou:

> Foi tremendo. Glorioso. Tochas, tonturas, cânticos (…). A dualidade deixa de existir, deixa de haver ego (…) não tem nada a ver com aquelas coisas horríveis que uma pessoa às vezes ouve nas religiões orientais, em que o eu é comparado a uma gota de água engolida pelo oceano do universo. É mais como se o universo se expandisse para preencher as fronteiras do eu. Nem imaginas como parecem ténues os limites da existência quotidiana, depois de uma experiência destas. (Tartt 2015: 173)

---

[50] Richard não escolheu não participar no ritual, simplesmente não foi convidado. Aliás, Lúcio também esteve perto de ser excluído. Quando Gervásio lhe diz que a americana o convidou, a reação de Lúcio é de choque: «Eu!?», e Gervásio acrescenta: «Entanto, se é maçador para você não venha. Eu creio que estas coisas o aborrecem» (Sá-Carneiro 1913: 307). Lúcio protesta, ferido no seu orgulho. Já Richard não foi excluído por esquecimento. Henry justifica-se: «Ainda mal te conhecíamos. Ias pensar que nós éramos loucos» (Tartt 2015: 170).

[51] Richard recorda *As Bacantes* em dois momentos: durante a aula, referindo-se a «uma peça cuja violência e selvajaria [o] haviam deixado bastante perturbado, tal como o sadismo do seu deus sedento de sangue» (Tartt 2015: 48), e enquanto ouve Henry: «Pouco à vontade, pensei nas Bacantes: cascos e costelas ensanguentadas, bocados de comida pendurados nos abetos. Havia uma palavra para isto em grego: *omophagia*» (187).

É exatamente a descrição nietzschiana do êxtase dionisíaco: «Cantando e dançando, o ser humano expressa-se como membro de uma comunidade superior: deixou de saber andar e falar. (…), sentindo-se como um deus (…), já não é artista, tornou-se obra de arte» (Nietzsche 1872: 28). Quando Henry diz que o universo se expandiu para preencher as fronteiras do eu, descreve uma sensação de omnipotência que acompanha a dissolução dos limites. Aqui há um «desregramento de todos os sentidos» literal e ontológico numa dissolução extrema.

Retomando a ideia de Nietzsche de que, no êxtase dionisíaco, o «ser humano já não é artista, tornou-se obra de arte», a americana constitui o ponto alto dessa transmutação. Se Henry se torna obra de arte pela dissolução do eu no cosmos, ela torna-se obra de arte ao incendiar-se. É a «chama do ser puro» de que Julian falava, a propósito dos mistérios dionisíacos levada à letra.

A americana dança, e ao dançar desfaz a fronteira entre a figura e o fundo: «E começou dançando… (…) ela dourara – toda a harmonia esvaecida nos seus gestos, todo o horizonte difuso que o seu rodopiar suscitava» (Sá-Carneiro 1913: 314). A harmonia, que é do domínio do Apolo, vai-se destruindo, numa energia dionisíaca, feita de contágio e dissolução e não de contornos nítidos. O fogo entra em cena e com ele a metamorfose: «Entretanto, ao fundo, o fogo ateara-se… (…) Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais» (*ibidem*). Ela é possuída pelo próprio fogo, e nessa possessão, torna-se cada vez mais feroz: «outra vez desvendada — esbraseada e feroz, saltava agora por entre as labaredas, rasgando-as: emaranhando, possuindo, todo o fogo bêbado que a cingia» (*ibidem*). A sua dança é uma força que se expande e consome o espaço. O fogo é o seu parceiro, ela emaranha-se nele, possui-o, e por ele é possuída. É uma simbiose entre a arte e a destruição.

O clímax desta cena consiste numa extinção:

> Mas finalmente saciada, após estranhas epilepsias, num salto prodigioso, como um meteoro (…) ela veio tombar no lado que mil lâmpadas ocultas esbatiam de azul cendrado. Então foi apoteose: (…) E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nua mergulhou… Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor… Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em outro, e morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranquilas, mortas também. (315)

O que fica não é a mulher, mas uma obra de arte que só se cumpre ao extinguir-se. No universo d'*A Confissão de Lúcio*, como veremos, a extinção costuma preceder a verdadeira obra de arte. A imagem da dançarina que carrega fogo sem se queimar evoca diretamente as Ménades de Eurípides, imagem que E.R. Dodds recupera: «levavam fogo nas suas cabeças e não se queimavam» (Eurípides *apud* Dodds1951: 292-293)[52]. Além de partilhar este aspeto com a linhagem dionisíaca, também o faz com outra figura que o decadentismo finissecular converteu em ícone de transgressão: Salomé, por sua vez comparada às Ménades. Com efeito, a figura da bailarina que dança para subjugar percorre a obra de Sá-Carneiro. Sofia Freitas, na tese *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*, observa que o autor «encontra na dança um veículo para aceder a um estádio de transcendência, funcionando como um narcótico "mais raro e penetrante" que o ópio» (Freitas 2016: 100). A autora analisa ainda a célebre *performance* de Maud Allan, que encarnava Salomé beijando a cabeça degolada de São João Baptista. A respeito dessa peça, Freitas recupera a descrição da *performance* publicada no jornal *Labour Leader*, onde se compara diretamente Salomé a uma Ménade: «She is no longer human. She is a Maenad sister. Her hair should be dishevelled, her eyes bloodshot» (cf. Freitas 2016: 75). Salomé é uma figura transgressora, possuidora de uma beleza inquietante, ecoando o que Julian havia dito acerca de a «beleza genuína [ser] sempre bastante alarmante» (Tartt 2015: 47).

No entanto, apesar do erotismo explícito da Orgia do Fogo e implícito na tradição do ritual dionisíaco, este é relegado para segundo plano. A primeira pergunta que Richard faz, depois de ouvir o relato, é para confirmar se os rituais eram «essencialmente sexuais» (173), numa tentativa clara de obter pormenores. Henry, «num tom agradável, sereno que nem um padre» (*ibidem*), matiza: «houve uma dimensão carnal no procedimento, mas o fenómeno foi essencialmente de natureza espiritual» (*ibidem*). Este gesto é estruturalmente idêntico ao de Lúcio, que declara que as maravilhas a que assistia «não excitavam fisicamente em desejos lúbricos e bestiais; antes numa ânsia de alma (…). Éramos todos alma. *Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnais*» (Sá-Carneiro

[52] E.R. Dodds acrescenta, acerca dos dançarinos extáticos de Eurípides nas regiões onde o culto se propagou, que o dançarino extático «afirma ser invulnerável enquanto Deus permanecer com ele – tal como os dançarinos em Citéron eram invulneráveis» (Dodds 1851: 293). Acrescenta ainda que os «médicos europeus encontraram uma explicação, ou semiexplicação, nos hospitais; durante os ataques o paciente histérico é, de facto, com frequência anestesiado – toda a sensibilidade à dor é suprimida» (*ibidem*).

1913: 313-314). Henry e Lúcio reivindicam uma transcendência que passa pela carne, mas se quer para além da luxúria. O dionisíaco é submetido a uma espiritualização que o legitima. Como se fosse mais elevado e aceitável falar de alma do que de prazer carnal. O corpo é bárbaro, mundano, a alma é do domínio dos ultracivilizados.

Importa recordar que, ainda que Lúcio não apresente uma análise própria, a americana afirma no Pavilhão de Armenonville que o verdadeiro artista não pode ser um bárbaro, pelo contrário, o bárbaro é aquele para quem «os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais» (304), ou seja, que não sabe apreciar para lá do corpo. Lúcio absorve esta ideia da americana e talvez queira provar a si mesmo que não é um simples burguês. Simon Park, no artigo «"Eu serei então um bárbaro?": Art, dance, and artistic belonging in Mário de Sá-Carneiro» frisa que «she [a americana] urges Lúcio and his artistic men-in-arms to be "requintados". (…) The suggestion is, then, that is they were true initiates they would subscribe to her aesthetic agenda» (Park 2017: 101). Ou seja, o verdadeiro iniciado, neste universo, não pode interessar-se pelo erotismo da Orgia do Fogo, deve encará-la «instead, with the eyes of a sophisticated aesthete» (93).

Além disso, Sá-Carneiro declara, numa carta a Fernando Pessoa de 10 de março de 1913, que receia ser um bárbaro por olhar para a dança e para a nudez das dançarinas como «apenas inteiramente indecentes, para esquentar os "vieux messieurs" da orquestra» (Sá-Carneiro 1913d: 98). Foi com orgulho que, após assistir a uma dança de Mado Minty, compreendeu a arte: «E fui m[ui]to feliz ao fazer tal constatação. Eu não era o bárbaro que receara. Apenas pela primeira vez, via uma dansa-Arte [*sic*]» (*ibidem*). Ora, partindo da mesma ideia, Lúcio quer pertencer à elite da sensibilidade. Mas é o excesso da sua negação que o denuncia como espírito puritano, ao expor esta ideia: ainda que fossem visões «incríveis de perversidade», «não [os] excitavam fisicamente» (*ibidem*). E insiste: «os delírios de alma (…) não provocavam unicamente as visões lascivas. De maneira alguma» (*ibidem*). A insistência em negar o que não foi perguntado é a primeira marca da tentativa de recalcamento.

A reação que se segue a esta espiritualização forçada confirma-o. Os dois rituais terminam em excesso, não no restauro da ordem. Lúcio regista que, assim que a luz normal volta, «as mulheres debatiam-se em ataques de histerismo, homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes» (315). Henry, por seu turno, admite que o esforço de se abandonar foi sobre-humano, «mas isso não é nada comparado com o

esforço de voltar a cair em si [mesmo] outra vez» (Tartt 2015: 180). É nesse momento de regresso que o primeiro crime acontece: no meio do descontrolo, Henry mata um camponês que se cruzou no seu caminho, e tal desencadeia uma série de acontecimentos, já que Bunny, ciente das tentativas do ritual, e após ser excluído, descobre o assassinato e inicia a chantagem que levará ao seu próprio homicídio.

Lúcio, por sua vez, declara que noite da Orgia do Fogo marcou o início da sua vida, mas o leitor já sabe que foi também o início do fim, porque na primeira página se anuncia que o morto é Ricardo, e que, após ser preso, Lúcio ficou «morto para a vida e para os sonhos» (Sá-Carneiro 1913: 297). Em ambos os casos, o ritual fulcral desencadeia uma cadeia de acontecimentos que conduz à catástrofe.

Mas é na reação imediata ao ritual e às suas consequências que Henry e Lúcio se distinguem. Henry não tenta esquecer a experiência; pelo contrário, sente-se poderoso. Refere que foi uma noite gloriosa, não propriamente a noite onde matou uma pessoa. Charles D'Aniello observa que «the act of murdering a human being during a bacchanal truly was minor in Henry's mind, when compared to experiencing the horror of beauty (and the beauty of horror) and seeing Dionysus himself» (D'Aniello 2021: 19). Mais tarde, Henry confessará que, depois dessa noite, compreendeu que era capaz de tudo.

Se na Orgia do Fogo todos eram alma, também a amizade com Ricardo é descrita como um vínculo de almas, povoado de conversas que desciam aos «recantos ignorados do espírito» (Sá-Carneiro 1913: 318). Mas Lúcio nega que o importante dessa noite foi a festa da americana, sublinhando antes o facto de «dessa noite (...) se origina[r] a [sua] amizade com Ricardo de Loureiro» (315). Aquilo que o corpo sentiu reaparece sob a máscara da alma.

Assim, por que razão a beleza pode provocar terror? Porque o belo que estas personagens perseguem consome, e nessa combustão encontram o assombro de que precisam para se sentirem vivas. O terror constitui a condição da beleza: sem ele, não há êxtase, nem fogo que refine. E é também aqui que tudo começa a tremer. Na noite da Orgia do Fogo, Lúcio conhece Ricardo. Na noite do bacanal, Henry comete o primeiro crime; Richard ouve e permanece, e Bunny inicia a sua chantagem. O que começou como uma tentativa de pertença alastra-se até ao crime e aos segredos.

5. A hora rubra: crime e colapso

Um crime é, antes de mais, a gestão de um segredo, tanto na fase do planeamento como na da execução. N'*A História Secreta*, o grupo gere os segredos nos bastidores, pois há um planeamento com álibis e uma verdade por encobrir. N'*A Confissão de Lúcio* não há grupo ou planeamento de um crime; porém, além de preservar os segredos que envolvem o triângulo amoroso, Lúcio adia a sua confissão, o que é uma forma de segredo. Destes vários momentos, resulta um corpo morto junto a uma janela (Ricardo de Loureiro) e outro no fundo de uma ravina (Bunny Corcoran).

Esta estrutura narrativa de abertura da narrativa pela confissão de um crime cria uma expectativa que ambos os textos subvertem. Para compreender essa subversão, é útil a análise de Maria de Lurdes Sampaio em «A Promessa e outros "romances policiais" de Dürrenmatt: des-figurações e trans-figurações». De facto, os romances policiais do autor aproximam-se da ideologia do romance policial americano, que rompe com «os métodos lógico-dedutivos do policial inglês e a confiança epistemológica herdada do positivismo oitocentista que ele traduzia» (Sampaio 2001: 58); no modelo do policial inglês clássico, o crime é um *puzzle* a ser resolvido pela razão e o desfecho culmina num momento tranquilizador, uma vez que a ordem é restaurada e o culpado punido[53]. Ao subverter esta lógica, Dürrenmatt contribuiu para a «problematização e corrosão de alguns mitos da sociedade moderna: mitos da justiça, da ordem, da racionalidade, do progresso científico» (51). A recusa da tranquilidade final centra-se em substituir estes mitos por sentimentos de «inquietação, perturbação, desfamirialização» (*ibidem*).

Considero que também *A Confissão de Lúcio* e *A História Secreta* encontram nesta recusa o seu princípio comum. Escrita em 1913, a narrativa de Sá-Carneiro antecede em décadas a obra de Dürrenmatt[54]. Porém, o seu gesto subversivo inscreve-se numa linhagem que remonta a Edgar Allan Poe e à forma como os seus contos já minavam os

[53] «O policial clássico glosou até à exaustão este tema [da determinação do culpado]: os suspeitos podem ser muitos, todos terão motivos para matar, no final, um só será o criminoso (mesmo quando ao "culpado" correspondem dois ou três sujeitos empíricos)» (Sampaio 2001: 58).
[54] A primeira obra do autor foi uma peça de teatro publicada em 1943, intitulada *O Botão*.

mitos de racionalidade e da ordem. Por exemplo, o narrador do conto «O gato preto» de Poe inicia o relato[55] com uma ressalva que poderia ser a de Lúcio, ao levantar a dúvida relativamente à sua credibilidade. Embora seja um conto de terror, mobiliza elementos do crime e investigação, e é precisamente nessa zona híbrida que se inaugura um jogo entre a fidelidade do testemunho e o suspense resultante da ambiguidade. Esta é uma estratégia narrativa de que tanto Sá-Carneiro como, mais tarde, Dürrenmatt são devedores. Já Tartt é posterior ao autor suíço, mas partilha da mesma recusa, uma vez que lhe interessa criar o suspense e sustentá-lo, em vez de devolver a tranquilidade ao leitor. Numa entrevista para a *Manufacturing Intellect*, gravada em 1992, a autora evoca Hitchock para pensar o conceito de suspense: «Suspense comes from having two people sitting (…) there's a bomb underneath the table and the audience sees it, but the characters don't» (Tartt 1992: 6m33s). E acrescenta: «[a book] can be suspenseful (…) and can be aesthetically pleasing» (6m50s-7m15s), ou seja, um livro pode levar a um misto de experiências, entre o suspense e o prazer da narrativa, que, no fundo, é o efeito suscitado pelos relatos de Lúcio e Richard.

Em *A História Secreta*, o grupo de Grego funciona, desde o primeiro momento, como aquilo que Erving Goffman designa, em *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, como «equipa de representação»: «qualquer conjunto de indivíduos que cooperem na encenação prática de uma rotina determinada» (Goffman 1956: 100). A fachada que o grupo projeta exige que certas emoções sejam suprimidas em nome da imagem que se quer apresentar. Como acrescenta Goffman, «a coerência expressiva exigida pelo desempenho indica uma discordância decisiva entre o nosso eu demasiado humano e o nosso eu socializado» (72)[56]. É esta tensão que o processo iniciático encena, já que o "eu demasiado humano" tem de ser imolado para que o "eu socializado" possa renascer e representar uma determinada imagem social.

Em Sá-Carneiro, não há equipa. Mas, como acrescenta Simon Park, na segunda parte da obra «both the american fulva and Gervásio de Vila Nova are announced as out

[55] «Para a narrativa que estou prestes a descrever, tão estranha e, todavia, tão corriqueira, não espero nem solicito sequer credibilidade. Louco seria eu se esperasse tal coisa num caso como este. (…) A minha imediata intenção é pôr perante o mundo, simples e sucintamente, sem comentários, uma série de acontecimentos domésticos. (…) Todavia, não faço intenções de os explicar» (Poe 1843: 45).

[56] O grego torna-se por vezes a linguagem do segredo e um marcador de *habitus*, uma vez que perante outras pessoas, os alunos de Julian trocam impressões em grego para não serem compreendidos pelos restantes.

of Lúcio's life and Ricardo de Loureiro replaces them as Lúcio's aesthetic guide» (Park 2017: 108). Assim, Ricardo, com base na leitura goffminiana, é responsável por ser o guia de uma forma de encenação. É ele que Lúcio elege como o artista ideal; que propicia os encontros entre Lúcio e Marta e que, aspeto fulcral, se desdobra na figura de Marta.

Na realidade, em ambos os casos, um primeiro crime já aconteceu, ainda que com gravidades distintas: o adultério e um homicídio. No caso de Tartt, o assassinato do camponês acontece durante o bacanal, mas a sua revelação altera a geometria interna do grupo. Até aqui, Richard ocupava uma posição ambígua: fora aceite no grupo, mas permanecia fora do núcleo que partilhava o segredo do bacanal. Ao partilharem com ele «um segredo interno», o tipo de segredo «cujo conhecimento assinala um indivíduo como membro de um grupo» (Goffman 1956: 170), selam a sua inclusão na elite. A indiferença com que Richard confessa que o cadáver do camponês lhe parecia «não ser mais do que um mero adereço, algo que alguém trouxera aos pés de Henry» (Tartt 2015: 215-216), é também o efeito dessa reconfiguração. Em *Sociologia I*: *Estudos sobre as formas de socialização*, ao refletir sobre a função social dos segredos, Georg Simmel observa que «O segredo confere à personalidade uma posição excepcional; exerce uma atração social específica, independente, em princípio, do conteúdo do segredo (Simmel 1908: 380, tradução minha do espanhol). E, de facto, Richard parece mais satisfeito com a pertença no grupo do que com o conhecimento de um crime.

Já Lúcio parece sempre à margem, uma vez que o segredo é encarnado por Marta. Ricardo não confessa a Lúcio que a mulher é uma criação sua, sugere-o apenas no momento que antecede a morte e, mesmo assim, nada fica explícito. O segredo gera uma tensão crescente. Quando Lúcio, numa conversa, o sonda – «você nunca me contou o seu romance...» –, Ricardo empalidece e desvia o assunto para «o plano de um drama em verso que queria compor» (Sá-Carneiro 1913: 335). O desvio é a revelação involuntária de que a sua vida é a criação de um *alter-ego* feminino.

Mas o segundo crime, em Tartt, exige uma preparação meticulosa. O primeiro foi «the representation of an intoxicated and uncontrolled action», o outro é «a calculated move in order to regain and reestablish control» (2018: 17), como intepreta Maria Grip em *Aspects of Control in Donna Tartt's The Secret History*. Este controlo das impressões do grupo fica ameçado porque Bunny começa a exercer uma pressão constante: ataques homofóbicos a Francis, insultos machistas a Camilla, tentativas de envergonhar Richard

pelas suas origens pobres, assim como provocações descontroladas contra Henry — «Não tenho medo de ti. Dás-me vómitos, seu paneleiro, seu nazi, *seu judeu nojento e miserável*» (Tartt 2015: 217).

Como se cria então o crime perfeito? Henry partilha uma premissa, relembrada por Maria de Lurdes Sampaio a propósito de um romance de Dürrenmatt, *O Juiz e o Seu Carrasco*: o verdadeiro crime perfeito constrói-se sobre o acaso. Nesta narrativa, Bärlach (o polícia) defende que «não era possível manobrar os seres humanos como se podem manobrar as peças do xadrez: (…) a intervenção imponderável do Acaso [fazia] com que a maior parte dos crimes fosse descoberta» (Sampaio 2000: 53). Para Gassmann (o criminoso), pelo contrário, era «sobretudo a confusão das relações humanas que tornam viável o crime perfeito» (*ibidem*). Henry chega à mesma conclusão n'*A História Secreta*. Para se distanciar emocionalmente do crime, afirma que «só lhe era possível pensar nisso como se de um jogo de xadrez se tratasse» (Tartt 2015: 255). Mas rapidamente percebe que o problema de qualquer plano que siga uma via lógica é a sua previsibilidade: «Se tentarmos encadear, a fim de atingir um ponto X por uma via lógica, isso implica que essa sequência lógica pode ser reconstituída de novo até nós» (*ibidem*). O que procura, assim, é um gesto que se confunda com a própria desordem do mundo, tornando-se indetetável.

Em Sá-Carneiro, não há crime perfeito porque não há crime planeado. O que há é um acumular de tensão que se confunde com a própria degradação mental de Lúcio. Após a Orgia do Fogo, Ricardo está em crise: não consegue ser burguês nem suportar a auréola do falso artista. Confessa a Lúcio que, para ser amigo verdadeiro de alguém, precisaria de «possuir quem [ele] estimasse, ou mulher ou homem. 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 1913: 333). É deste impasse que nasce Marta – e o triângulo que conduzirá ao colapso.

Durante meses, porém, tudo parece idílico, e os dois narradores aproximam-se de forma mais reveladora. Lúcio descreve esse período como «a única época feliz da [sua] vida…» (337); sente-se, pela primeira vez, integrado: «Quase todas as noites nos reuníamos em sua casa, um pequeno grupo de artistas» (337-338) e completa esta sensação com a frase: «Em suma, tínhamos aportado. Agora, sim, *vivíamos*» (339). Richard, nos primeiros tempos na casa de campo, antes de saber do bacanal, descreve a mesma plenitude: «a vida parecia plena de magia em si mesma: uma teia de símbolos,

coincidências, premonições, augúrios» (Tartt 2015: 99). Em ambos, a felicidade de pertencer a um círculo de iniciados adia qualquer inquietação. Lúcio confessa-o: «Até aí nunca me ocorrera qualquer ideia misteriosa sobre a companheira do poeta» (Sá-Carneiro 1913: 340). Richard, por seu turno, reconhece que «é fácil ver as coisas em retrospetiva. Mas na altura só a minha felicidade importava» (Tartt 2015: 99). Há *soirées*, conversas e convívio, ou seja, paz.

É certo que uma inquietação se insinua nos dois relatos. Lúcio regista que Ricardo regressa a Lisboa com feições que se haviam «feminilizado» (Sá-Carneiro 1913: 335), Marta é «uma linda mulher (…) fugitiva» (*ibidem*). Quando Lúcio descreve Sérgio Warginsky, nota que este parecia mais mulher do que a própria Marta; mas acrescenta: «Esta sensação bizarra, aliás, só depois é que eu reconheci que a tivera» (344). A sensação esteve lá, mas apenas latente. É um mecanismo que Lúcio utiliza várias vezes ao sentir impressões bizarras, para logo as desviar. No texto «O Inconsciente», Freud enuncia que «a essência do processo de recalcamento não está em pôr um fim, em aniquilar a ideia que representa uma pulsão, mas em impedi-la de se tornar consciente» (Freud 1915: 53). Quando acontece o recalcamento, a ideia permanece em estado inconsciente, mas nem por isso deixa de produzir efeitos, e «alguns deles até [podem] alcançar a consciência» (*ibidem*). A perceção da feminilidade de Sérgio e de Ricardo apresenta-se no relato de Lúcio como uma estranheza latente que só é reconhecida depois. Sabe-se e não se sabe ao mesmo tempo, ou a ideia é apreendida pelos seus efeitos (desassossego e estranheza). Porém a representação consciente é bloqueada: a verdade seria demasiado dolorosa. Lúcio está exatamente nesse limiar, na perceção de que há aspetos incoerentes, recusando aprofundá-los. O que se recusa a ver atravessa o resto da obra, nomeadamente a existência de Marta. A sua consciência não está pronta para acolher a hipótese de Marta ser Ricardo e a emergência de um desejo homossexual.

Além disso, a rutura, para Lúcio, chega como um despertar: «Como que acordado bruscamente de um sonho, uma noite achei-me perguntando a mim próprio: Mas no fim de contas, quem é esta mulher?...» (Sá-Carneiro 1913: 340). Marta não tem passado ou história. O que era felicidade transforma-se num turbilhão de dúvidas. O narrador d'*A História Secreta* também sente uma inquietação — «a verdade é que era algo sempre presente no meu espírito» (Tartt 2015: 96) —, mas a sua resposta é distinta. Richard

espera, confiante de que o mistério, quando se esclarecer, será maravilhoso[57]. Lúcio acorda bruscamente, e começa uma obsessão: «Tive medo, um grande medo. O mistério era essa mulher. (...) Eu só amava o mistério... Eu amava essa mulher» (Sá-Carneiro 1913: 348). O mistério tornou-se a condição do desejo[58]: ele ama Marta por ela constituir um enigma, e dissolver o enigma seria destruir o desejo. Como sintetiza Olga Esteves na tese *O Erotismo como Expressão Artística na Obra de Sá-Carneiro*, «manter o mistério em volta de Marta tornou-se essencial para Lúcio, mas descobriu horrorizado que a amava» (Esteves 2008: 78). O horror talvez esteja nesta contradição: amar é querer saber, mas saber destruiria o encanto. Simmel descreve com precisão este mecanismo: «Penetrar com clareza até ao fundo de algo, é destruir o seu encanto e deter a imaginação na sua teia de possibilidades» (Simmel 1908: 377, tradução minha do espanhol). Escolhe-se preservar a ilusão. Se Richard encarava as discrepâncias com «uma espécie de cegueira voluntária» (Tartt 2015: 97), em Lúcio, essa cegueira é uma operação de sobrevivência psíquica.

Mas, depois de muita negação, Lúcio rende-se: «decidi não fugir mais do precipício; entregar-me à corrente. (...) Era como se houvesse guardado o meu espírito numa gaveta» (Sá-Carneiro 1913: 349). Em *O Modernismo em Sá-Carneiro*, Fernando Cabral Martins observa que, neste momento, «Lúcio entende finalmente – e aceita – que a existência de Marta não tenha comum medida com as existências vulgares. Lúcio acede, nesse momento, a uma nova existência» (Martins 1994: 239). A iniciação prometia o acesso a uma nova existência. Logo, integrou-se no círculo de artistas, mas não basta. Marta é o próximo passo. Iniciam um caso amoroso, mas de pouca duração, uma vez que a felicidade começa a degradar-se. Lúcio mostra-se obsessivo, ciumento, e a violência infiltra-se. Morde Marta com tal força que a boca fica «a saber a sangue» (Sá-Carneiro 1913: 365). Mas logo duvida de que o tenha feito. A realidade perde contornos: «Pareceu-me vagamente que eu era o meu drama, a coisa artificial e o meu drama a realidade» (370). Acaba por fugir para Paris e tenta esquecer tudo – «Esquecer é não ter sido» (373)

---

[57] Richard sente-se no limiar «de uma descoberta fabulosa» (Tartt 2015: 100) e, acrescenta: «como se uma bela manhã, pudesse levantar-me de um pulo na minha cama e exclamar: *ah! ah! ah!*» (*ibidem*).

[58] Um fenómeno análogo encontra-se em *A História Secreta* a respeito da visão de Richard sobre Camilla. Como observa Mikaella Clements em «The secret herstory: what happened to Donna Tartt's women», publicado em *The Guardian*: «It's almost funny: he's not listening to her at all! Camilla is an unsatisfying, insubstantial ghost because Richard has no interest in what lies underneath her physical allure; she is "the real mystery, the safe [he] could never crack"» (Clements 2019). Tal como Lúcio, Richard ama o mistério que Camilla representa, e não a mulher por trás dele. Uma investigação mais alargada sobre o lugar das figuras femininas nas duas obras poderia explorar esta convergência.

–, mas precisamente aí a raiva começa-se a transformar em ódio e a ideia do crime passa-lhe pela mente: «Num relâmpago me voou pelo cérebro a ideia rubra de o assassinar» (377). Esta ideia repentina nasce da acumulação de pequenas impressões que transtornam a sua mente. Os ciúmes por Sérgio ser um dos amantes de Marta, a falta de orgulho que atribui a Ricardo e a revolta, tudo se acumula sem escape dentro de Lúcio. Richard descreve um processo semelhante ao constatar que foi a acumulação de «pequenas coisas» (Tartt 2015: 231) que lhe permitiu olhar para Bunny na borda da morte «sem o menor laivo de piedade ou remorso» (*ibidem*). E quem acelera o processo, ironicamente, é Richard: depois de ouvir um relato «ébrio e adulterado» (250) de Bunny, telefona a Henry e, com isso, sela definitivamente a sua lealdade ao grupo, cumprindo a «lealdade dramatúrgica» (Goffman 1956: 250).

Ainda assim, uma diferença estrutural separa os dois percursos e pode ajudar a entender as reações de Lúcio. O grupo de Henry dispõe de bastidores: um espaço onde podem planear e ceder, como conceptualiza Goffman, «a um humor menos sociável ou de irritabilidade muda» (158). Richard, mesmo quando não sabe o que Henry está a planear, «depositava nele uma confiança quase infantil (...), qual Dr. Watson observando as ações do seu ilustre companheiro» (Tartt 2015: 233). Richard atribui a Henry o papel de Sherlock Holmes[59], o génio que resolverá o problema, e a si próprio o de mero anotador. Lúcio não tem nada disso. Tudo o que sente e as perguntas que não ousa fazer passam-se dentro da sua cabeça. Quando o último ato da sua peça, *A Chama*, é recusado, Lúcio reage com uma violência que não antecipara: «Uma raiva excessiva me afogueou. (...) Exigi que me entregassem todas as cópias do manuscrito e os papéis. A minha exigência foi estranhada – sobretudo o modo violento como o fiz» (Sá-Carneiro 1913: 381). O desfecho da sua obra é desfeito no fogo. A raiva acumulada não encontra outro canal senão a explosão. Neste sentido, Lúcio parece estar mais perto de um colapso que culminará com um revólver aos seus pés.

[59] Talvez Richard esperasse um desfecho como no policial clássico inglês onde Sherlock Holmes resolve sempre a situação. Quando Henry morre, Francis confessa a Richard que por vezes esperava vê-lo aparecer «mais ou menos como o Sherlock Holmes. Passar por cima das Cataratas de Reichenbach» (Tartt 2015: 553), referência ao local onde Holmes aparenta ter morrido. Mas Henry não regressa e o modelo clássico desfaz-se também na vivência das personagens.

5.1. O instante culminante

N'*A Confissão de Lúcio*, de repente tudo se precipita. Após a explosão de raiva de Lúcio ao reencontrar Ricardo, este, em grande angústia, expõe o segredo em redor da identidade de Marta. Mas reinstala a hierarquia que sempre o separou de Lúcio, dizendo: «Doido que eu era no meu triunfo… Nunca me lembrei que os demais não o entenderiam» (Sá-Carneiro 1913: 385). Lúcio sempre se quis distinguir, mas passa a pertencer aos "demais", que não compreendem. A partir daqui, Lúcio não regista uma única palavra contra Ricardo, sendo este a tomar a palavra. Mesmo quando Ricardo admite que criou Marta, perante a impossibilidade de possuir alguém do mesmo sexo («Achei-A…sim, *criei-A! criei-A!* (…) Eis o meu triunfo (…) Grandioso segredo» [384]), Lúcio não responde, mas a tensão aumenta. A maiúscula inesperada em «criei-A» eleva Marta à categoria de uma forma superior de existência, e fica implícito que Ricardo e Marta são um só («Somos nós-dois» [*ibidem*]).

Enquanto Ricardo fala, Lúcio regista o seguinte pensamento: «Um relâmpago de luz ruiva me cegou a alma» (383). Mas, quando, ainda em Paris, sente tanto ódio que fantasia a ideia de assassinar Ricardo, utiliza sinónimos: «Num relâmpago me voou pelo cérebro a ideia rubra de o assassinar» (377). Nos dois momentos, a mesma imagem regressa, sendo que ruiva e rubra são variações do vermelho, a cor do fogo, da ira e do sangue[60]. Além disso, o relâmpago, pelo excesso de luz, tanto pode iluminar como cegar. Durante meses, Lúcio evitou ver o que tinha diante dos olhos. Agora, a revelação de Ricardo ilumina tudo de uma só vez: a raiva, a angústia, o medo e o desejo, numa tal saturação que a alma, subitamente exposta, deixa de ver. Mas Ricardo afirma ainda que pelo afeto de Lúcio trocaria «mesmo o [seu] segredo» (384). Ou seja, cria-se novamente a expectativa de que a corrida deles para casa, Lúcio guiado por Ricardo, vá desvendar esse tal segredo.

Em Tartt, a sequência pertence a um regime de tempo completamente diferente. Bunny aparece e, quando surge no cimo da ravina, a floresta mergulha num silêncio absoluto. Henry sorri e avança, sem qualquer hesitação: «Ora, viemos aos fetos» (Tartt

[60] Relembro que, também no poema «Vogais» de Rimbaud, o vermelho (a cor atribuída à vogal I), invoca «escarros de sangue, riso de lábios / Belos na raiva ou nos grandes êxtases penitentes (Rimbaud 1871: 223). A mesma tríade de sangue, raiva e êxtase, percorre os pensamentos de Lúcio.

2015: 274), diz, e empurra Bunny. A referência à ravina e ao silêncio é outro paralelo com *As Bacantes*, elementos que constituem o cenário antes do assasinato de Penteu: «o ar, nas alturas, manteve-se em silêncio, em silêncio manteve as suas folhas a floresta da ravina» (Eurípides 405 a.c: v. 1452b).

A descrição do crime, por Richard, é cinematográfica: «É impossível ver este filme em câmara lenta, (…) um corte até Henry, surgindo da orla da ravina. A seguir, o filme salta no projetor e o ecrã fica negro. *Consummatum est*» (Tartt 2015: 280). A metáfora do filme descreve com exatidão uma experiência em que o real se torna imagem e substitui o afeto. Richard confessa que «as impressões do crime estão indelevelmente gravadas nos meus nervos ópticos, mas estranhamente ausentes do meu coração» (*ibidem*). O crime, que antes parecia impensável, revela-se afinal simples, e só foi possível graças à coesão do grupo. Richard afirma que, meses antes, a ideia do homicídio tê-lo-ia deixado «aterrado» (281). Mas, naquele dia, pareceu simples. E desculpa-se por apresentar «uma exegese tão simples e dececionante daquilo que é, afinal, o momento fulcral da [sua] história» (281). Como se o expectável fosse um relato nos moldes dos contos de Edgar Allan Poe[61].

Em Sá-Carneiro, não há mediação possível. «Depois foi uma vertigem» (Sá-Carneiro 1913: 384), diz Lúcio, guiado por Ricardo com o intuito de desvendar finalmente o segredo. Ao empurrar a porta do quarto, Ricardo dispara contra Marta que está junto à janela, folheando um livro. Até aqui, a narrativa segue a lógica de um crime passional: o marido que mata a esposa infiel. Mas o que acontece a seguir dissolve tudo isso:

> Eu não arredara pé do limiar... E então foi o Mistério... Quem jazia estirado junto da janela não era Marta — não! —, era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés — sim, aos meus pés! — caíra o seu revólver ainda fumegante!... Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...(386)

[61] A influência de Poe é explicitamente referida em dois momentos: Richard descreve o inverno em Vermont numa oscilação entre o frio e «fantasia à maneira de Edgar Allan Poe» (Tartt 2015: 125). Francis, ao relatar o regresso do bacanal, recorda o grupo: «todos vestidos de branco e manchados de sangue, diretamente saídos de um conto de Edgar Allan Poe» (184). Sobre esta influência de Poe, veja-se o artigo de Vilma Serrano (2017), «Impulsos perversos: a influência de Edgar Allan Poe na ficção gótica de Donna Tartt».

A imagem da chama que se extingue carrega uma cadeia de sentidos que atravessa toda a narrativa. A americana fulva desapareceu entre labaredas. A própria peça de Lúcio, *A Chama*, foi atirada ao fogo pelo autor («tal foi o destino da minha última obra» [381]), como se criação e destruição fossem o mesmo gesto. Agora, a mesma imagem regressa para Marta: o que desaparece é uma criação. E, desaparecendo Marta, desaparece Ricardo. Miguel Almeida, no artigo «Crossing over: Mário de Sá-Carneiro between life, work, and death», consolida este ponto: «Death, the ultimate limit of humanity and end point of the imagination, emerges as a terrible price for those caracthers that choose (…) to give themselves up to their ideals» (Almeida 2017: 61). Em todos os casos, a entrega ao ideal cobra o mesmo preço.

Uma pergunta impõe-se: quem disparou? Lúcio afirma que foi Ricardo. Mas o revólver caiu aos pés de Lúcio sem que ele lhe tivesse tocado. Ora, como pode Ricardo disparar e ser ele a morrer? Suicídio? É uma hipótese; no entanto, a trajetória que Lúcio traçou até aqui entre a raiva, a obsessão, a ideia repentina de assassinar o amigo e o gesto de lançar a própria obra ao fogo, tudo isto torna pensável a hipótese de ter sido Lúcio a disparar. Além disso, se é possível aceitar que Ricardo estava transtornado, a ponto de Lúcio recear «haver caído nas mãos dum louco» (Sá-Carneiro 1913: 385), Lúcio estava igualmente transtornado. Chega a admitir que foi positivo não se ter encontrado com o amigo mais cedo, já que, em face dele, «não saberia reprimir os [seus] insultos» (381). E não reprimiu, mas Ricardo obrigou-o a ver toda a verdade e isso pode ter sido o ponto de rutura para Lúcio.

O próprio narrador d'*A História Secreta* oferece uma chave de leitura que poderia aplicar-se a Lúcio. Ao refletir sobre o que o levou a participar num homicídio, Richard confessa que «só depois de ajudar a matar um homem é que [se] aperceb[eu] como um assassínio pode, de facto, ser um ato ilusório e complexo, e não decorrer necessariamente de um único motivo dramático» (Tartt 2015: 231). E desmonta a ideia de que só se mata por uma razão imperiosa: «o instinto de autopreservação não é tão coercivo como se poderia pensar» (*ibidem*). Aquilo que nos devia travar – o medo das consequências ou o impulso de nos protegermos – pode simplesmente não funcionar. Se o crime não exige um grande motivo dramático e o instinto de autopreservação pode falhar, então a hipótese de Lúcio ter disparado num acesso de raiva que a sua consciência depois recusou, transformando o gesto em Mistério, é mais do que plausível.

Neste sentido, o que se sente num crime? Richard responde que há um sentimento de anestesia. Mas aos poucos surge um colapso prolongado: «dores de estômago, nervos esfrangalhados, o relógio a avançar lenta e fastidiosamente» (281). Já Lúcio tem um colapso imediato: «Aterrado, soltei um grande grito (…) possesso de medo, de olhos fora das órbitas e cabelos erguidos, precipitei-me numa correria louca… por entre os corredores e salões… por escadarias» (Sá-Carneiro 1913: 386). Anteriormente, Lúcio descreveu apenas que subira com Ricardo para o segundo andar, o que sugere um percurso curto, limitado a um lance de escadas. Agora, esse espaço dilata-se em salões, corredores e escadarias. Parece que a casa real desapareceu e a mente de Lúcio está instável perante o ocorrido. Como se o próprio espaço se multiplicasse porque já não há chão estável onde assentar.

Este facto pode completar-se com uma citação de Richard: «Há coisas que são demasiado terríveis para serem abraçadas de uma só vez. Só mais tarde, na solidão da memória, é que sobrevém a consciência disso, (…) quando uma pessoa (…) [se] surpreende a si [mesma] noutro mundo completamente diferente» (Tartt 2015: 282). A frase descreve exatamente o que Lúcio não pôde fazer – abraçar o horror por partes –, pois recebeu-o todo de uma vez. E também ele se viu, de imediato, noutro mundo, não mais tarde, na solidão da memória, mas no próprio instante em que o revólver caiu aos seus pés e tudo o que ele conhecia se desfez.

A forma como Lúcio e Richard redefinem estes momentos culminantes pode ser lida através da ideia de instante traumático. Em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Cathy Caruth define o trauma como «the response to an unexpected or overhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena» (Caruth 1996: 91). A descrição de Richard acerca dos acontecimentos demasiado terríveis para serem abraçados de uma só vez e da consciência tardia poderia ser uma paráfrase deste mecanismo. Mas também a fuga de Lúcio por corredores que se multiplicam pode ser lida como esse desencontro entre o acontecimento e a sua apreensão.

Ora, Caruth explora a forma como a linguagem do trauma pode atravessar, não só textos psicanalíticos como também certos textos literários no sentido de «both [can] speak through the profound story of traumatic experience» (*idem*: 4), uma vez que a reconstrução dos factos é sempre feita numa linguagem «that is always somehow literary:

a language that defies, even as it claims, our understanding» (5). De facto Lúcio e Richard reinterpretam os acontecimentos anos depois, reconstruindo o crime como matéria estética — talvez «to attempt to master what was never fully grasped in the first place» (62).

5.2. Só a Beleza redime

Será que tudo pode ser justificado se for feito com poesia suficiente? Esta lógica surge na obra de M.L. Rio, *Como se Fôssemos Vilões*, posterior a Tartt, mas central no imaginário da *dark academia*. Também nesta narrativa um grupo de estudantes de teatro se envolve no assassinato de um amigo, sendo que apenas um deles é preso e, dez anos depois, conta a verdade. A certa altura, enuncia que «podemos justificar seja o que for, se o fizermos com suficiente poesia» (Rio 2017: 277). A ideia de que a poesia pode justificar um crime expõe uma lógica perturbadora, que encontra uma formulação complementar em Rita Basílio. No estudo *Um Instante de Suspensão*, sobre a obra de Sá-Carneiro, a autora observa que «a poesia é vítima do ato que inaugura ao ser constantemente levada para onde jamais poderá imaginar» (Basílio 2003: 21). A poesia é, não raras vezes, arrastada para consequências que não escolheu.

O caminho que vai da admiração ao crime passa, nestas obras, pela influência que as personagens exercem umas sobre as outras e pela sintonia que se gera entre elas. Com Lúcio, essa sintonia manifesta-se com Ricardo, ao ponto de se tornar duplo dele, reproduzindo as mesmas expressões e disposições de espírito. Como nota Fernando Cabral Martins em *O Modernismo em Sá-Carneiro*, «Lúcio é apanhado numa rede, mas o que vai fazendo não se destina a desenvencilhar-se, antes a procurar compreender a sua natureza e o ponto de vista daquela que lha lançou» (Martins 1994: 237)[62]. Decifrar o

[62] A questão do duplo é ainda explorada com rigor por Cabral Martins (cf. 1994: 239), assinalando como Lúcio assimila expressões de Ricardo ao longo da narrativa. Na sua leitura, «*A Confissão de Lúcio* é a história o desdobramento de Ricardo em Marta. Mas o romance inclui também outra história, subliminar, que mostra como, a pouco e pouco, Lúcio se torna duplo de Ricardo» (245).

Outro num processo iniciático pode conduzir a uma metamorfose no sentido em que a voz do Outro se infiltra nos pensamentos[63].

N'*A História Secreta*, Henry infiltra-se na consciência do grupo, que nele deposita a maior confiança. Richard desde cedo percebe «porque é que os outros gostavam tanto dele [de Henry]» (Tartt 2015: 91), duvidando de que «o próprio Milton [lhe tivesse] causado maior impressão» (*ibidem*)[64]. A iniciação funciona como uma forma de produzir uma sintonia muito difícil de abandonar. Quando Charles afirma que estão loucos e pergunta como seria possível justificarem um homicídio, é sempre Henry que argumenta contra ele. O crime nasce dessa autoridade que Henry representa.

No caso de Lúcio, a fuga para Paris apenas liberta a sua mente de Ricardo de forma temporária. Prova disso é que, quando regressa a Lisboa, caminha pelas ruas ansioso, «como alguém, enfim, que debalde procurasse uma pessoa que muito desejasse encontrar» (Sá-Carneiro 1913: 382). Podemos deduzir que esta pessoa é Ricardo, como se fosse impossível desprender-se dele por completo. O narrador d'*A História Secreta* exprime esta sensação que tanto pode resumir o seu percurso iniciático como o de Lúcio: «Estava preso a eles, a todos eles, para sempre» (Tartt 2015: 462). A forma como Lúcio e Richard reconstroem os acontecimentos decorre também dessa assimilação progressiva de crenças e formas de ver o mundo.

A justificação do crime é indissociável de um processo estetizante. Thomas De Quincey em *Do Assassínio como uma das Belas Artes* escreve: «Tudo neste mundo tem verso e reverso. O assassínio (…) pode ser encarado sob o ponto de vista moral — e esse é, confesso, o seu lado mais fraco; ou ainda, ser abordado pela sua face estética (…), isto é, em relação com o bom gosto» (De Quincey 1827: 11). O ensaio propõe suspender a

[63] Esta ideia de que a voz do Outro se infiltra nos pensamentos é formulada na série *Hannibal*, produzida por Bryan Fuller, que reinterpreta o universo dos livros de Thomas Harris, oferecendo outro exemplo da estrutura do processo de Lúcio e Richard: o detetive Will Graham (Hugh Dancy), inicialmente encarregado de capturar Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen), vai-se deixando infiltrar pela sua influência até ao ponto de colapso da própria identidade. A certa altura confessa: «My inner voice sounds exactly like you» (Fuller 2014: 14m48s). A frase condensa, com uma precisão quase literal, o processo que esta tese descreveu: a voz do Outro torna-se a voz interior do iniciado e a iniciação culmina na dissolução do eu.

[64] Richard também se sentirá em dívida com Henry, uma vez que este o salvou da morte no inverno que passou num quarto sem condições de aquecimento. Henry regressa mais cedo da viagem a Itália com Bunny e encontra Richard, leva-o para o hospital e passa com ele a maior parte das noites: «O médico do banco das urgências disse-me que Henry me tinha salvado a vida. Isto era uma coisa dramática e gratificante de se ouvir» (Tartt 2015: 132). Este facto tornou-o ainda mais disponível para confiar nos planos de Henry.

questão moral para observar o crime como quem contempla uma obra de arte[65], e é este exercício que as duas narrativas encenam. Como observa Bernardo Amorim na tese *A Míngua e o Excesso: Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro*, «o crime não é, de modo algum, incomum entre as personagens [de Sá-Carneiro], sendo, inclusive, cercado de certa beleza e de alguma elevação» (Amorim 2010: 75). Henry e Lúcio são os que mais realizam este processo de estetização, embora em momentos distintos. Henry fá-lo antes e durante o crime, já Lúcio fá-lo depois, uma vez que nunca planeou matar. Durante o adultério[66] enuncia que «Nunca [teve] noção convencional de certas ofensas. (...) ainda que o meu procedimento fosse na verdade um crime, eu não praticava esse crime por mal, criminosamente» (Sá-Carneiro 1913: 353). O princípio que aplica ao adultério é uma convicção anterior e nada sugere que tenha sido modificada. Quando narra dez anos depois, Lúcio já conhece o desfecho da história e escolhe a forma de contar. Ao afirmar que nunca teve noção de certos escrúpulos, fala a partir desse conhecimento retrospetivo. A estetização surge, por isso, como uma elaboração posterior dos acontecimentos. Ora, nas palavras de Amorim, «o objeto do desejo, quanto mais vago, quanto mais impreciso, mais parece poder se submeter ao domínio da fantasia, a qual, ao expandir os seus limites, ampliaria, igualmente, os limites do sujeito» (Amorim 2010: 107). Marta surge como objeto de desejo indefinido e, à medida que essa fantasia se expande, alarga também as fronteiras do que se torna pensável. E expandir os limites do sujeito é também expandir os limites da moral comum.

Henry, pelo contrário, encara o crime como objeto de contemplação mesmo antes de acontecer, reconhecendo que se perdeu na efabulação: «Creio que quando uma pessoa habituada a trabalhar com o intelecto é confrontada com uma ação eminentemente prática, há sempre a tendência (…) para idealizar excessivamente» (Tartt 2015: 254). A idealização surge como consequência natural de uma existência mediada pela reflexão e pela literatura. A beleza reside no bom gosto a que Thomas De Quincey fazia referência,

---

[65] Charles é o único membro do grupo que tenta apelar à racionalidade dos restantes, lembrando-lhes que estão a planear uma morte: «Isto é uma loucura» (Tartt 2015: 262), insiste, acrescentando que «não *há nada que justifique um assassínio a sangue-frio*!» (306). A sua oposição torna-se cada vez mais direta, quando Henry argumenta que estão melhor assim, ao que Charles responde: «Alguns de nós, queres tu dizer». Mas Henry mantém a frieza, dizendo em grego que «as coisas eram mais baratas no Inferno» (*ibidem*).

[66] Só em 1983 o adultério foi abolido como crime em Portugal. Segundo o artigo *online* «Homossexualidade, prostituição e adultério», publicado em 2023 pela Ordem dos Advogados, «O adultério da mulher era punido com pena de dois a oito anos de prisão. Já o do homem, só se levasse a amante para a casa conjugal [sendo punido com uma] multa de três meses a três anos».

e a elegância dos meios torna-se inseparável do resultado. Quando Henry se perde em formas de matar, ponderando «anéis e rosas envenenadas» (*ibidem*), velas, almofadas ou livro de orações, e Richard lhe sugere simplesmente comprimidos para dormir, Henry «olhou-[o] de relance, aborrecido» (*ibidem*). O que o aborrece é banalidade da proposta de Richard. Como sintetiza Charles D'Aniello em «"A morbid longing for the picturesque": the pursuit of beauty in Donna Tartt's *The Secret History*: «what Henry desired was the aesthetics of the plan. For Henry, anything that can be made beautiful is justifiable, even the murder of a friend» (D' Aniello 2021: 22). Por um lado, considero que o filtro da estética é também uma forma de Henry se distanciar dos sentimentos que teria ao pensar na morte de Bunny. Por outro, a moral comum deixa de constituir um limite desde que a beleza deslumbre.

Há ainda coincidência sugestiva na morte de Bunny. Este morre no fundo da ravina; pouco depois começa a nevar, logo o corpo fica encoberto de neve e gelo. Ora, o terceiro círculo do *Inferno* de Dante Alighieri, destinado aos gulosos, é descrito como um local «onde chove eterna chuva (…) grosso granizo, água suja e neve» (Alighieri 1472: 71). A gula exacerbada é uma das falhas apontada em Bunny, e Dante é uma referência recorrente ao longo do romance[67]. Coincidência ou não, o paralelo pertence ao tipo de ligação que Henry apreciaria, uma forma literalizada de encarar o castigo de Bunny.

Quanto a Lúcio, mesmo na prisão, distingue-se dos restantes reclusos: «eu, com raros dos outros prisioneiros me misturava. Eram – via-se bem – criaturas pouco recomendáveis, sem ilustração nem cultura, vindas por certo dos *bas-fonds* do vício e do crime» (Sá-Carneiro 1913: 389). Ele, pelo contrário, tem cultura, e o seu crime vem de outro nível de aventura e genialidade. A lógica de exceção confirma-se na figura do único recluso com que Lúcio estabelece amizade: «rapaz louro, muito distinto, alto e elançado» (*ibidem*). Este foi condenado por matar a amante. Mas, mais do que o crime, interessa a forma como este homem pensa sobre o crime, que deve ter ressoado no espírito de Lúcio:

[67] Uma das referências mais significativas ocorre durante a preparação do homicídio de Bunny. Henry vai ao quarto de Richard para lhe pedir ajuda no cálculo da dose exata do veneno. Enquanto Richard tenta calcular, Henry põe-se a ler o *Purgatório* de Dante e, enquanto discute a morte de um colega, tem espaço mental para comentar que a tradução que Richard possui não é boa, acrescentando: «A minha paixão por Dante começou muito antes de eu saber uma palavra em italiano» (Tartt 2015: 240). Henry tem a capacidade de se distanciar friamente da violência enquanto comenta a qualidade de uma tradução com a serenidade de um especialista.

> Para ele como para mim, também a vida parara – ele vivera também o momento culminante (…). Falávamos por sinal muitas vezes desses instantes grandiosos, e ele então referia-se à possibilidade de fixar, de guardar, as horas mais belas da nossa vida – fulvas de amor ou angústia – e assim, poder vê-las, ressenti-las. Contara-me que fora essa (...) a arte da sua vida. Escutando-o, o novelista acordava dentro de mim. Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto. (*ibidem*)

Fixar as horas mais belas e reviver o momento culminante, eis um excelente motivo de distinção. Aqui, o instante culminante passa a constituir um elemento de singularidade. Para Lúcio, é o instante em que o revólver de Ricardo lhe cai aos pés. Convertê-lo numa hora bela implica associar a morte a uma experiência privilegiada. Como observa Rita Basílio, «importa (…) notar que em todas as narrativas [de Sá-Carneiro] este instante está irremediavelmente associado à morte» (Basílio 2003: 40). O mesmo sucede com o narrador d'*A História Secreta*, cuja vida se fixou num instante culminante, o momento na ravina. Em ambos os casos, o que merece ser preservado coincide com a morte.

Não deixa de ser significativo que a primeira e única referência ao ato de escrever seja enunciado pouco depois do diálogo com o outro preso: «Antes, não quis pois porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura» (Sá-Carneiro 1913: 390). Até ao final, Lúcio reinvidica a verdade dos factos e aquilo a que temos acesso é uma estetização retrospetiva. Repara-se que ele não termina o relato com "a minha desgraça" ou com "a minha confissão, mas sim com «estranha aventura». O acontecimento deixa de ser apenas um crime para passar a ser uma aventura, convertendo-se em matéria literária. Relendo a advertência, o mecanismo de estetização fica ainda mais claro quando Lúcio descreve: «*Depois, a vítima, um poeta – um artista. A mulher romantizara-se desaparecendo*» (297). A identidade da vítima não é indiferente porque não se trata de um homem banal, mas de um poeta, assim como o desaparecimento de Marta é enquadrado por uma linguagem literária. No poema «Elegia», de Sá-Carneiro, encontramos os seguintes versos: «Eu fui alguém que se enganou / E achou mais belo ter errado» (1915: 81). Esta ideia pode aplicar-se a Lúcio: inocente ou culpado, parece subscrever esta lógica subversiva.

A hierarquia simbólica que organiza o universo de Lúcio reaparece, sob uma forma diferente, em *A História Secreta*. Quando o grupo discute a morte do camponês, Francis observa que nenhum júri «constituído por vermonteses da classe baixa teria o mais leve pingo de compaixão por quatro estudantes universitários» (Tartt 2015: 179).

Sobre a vítima, acrescenta: «não era propriamente o *Voltaire* [*sic*]» (201). A observação revela uma hierarquia que precede o crime e lhe sobrevive. Os estudantes de Grego ocupam o topo e os camponeses a base.

A convicção de pertença a uma elite manifesta-se também na confiança depositada nas aparências. Charles chega a afirmar que «nunca [se] tinha apercebido até que ponto [dependiam] das aparências» (347). Admite mais tarde que estiveram perto de ser descobertos, embora pelas razões erradas, já que as autoridades suspeitavam da existência de um cartel de droga[68]. A impunidade depende tanto da *performance* social quanto da ocultação dos factos. Como observa Ruan Madela Lima no artigo «Processos de estetização em *A História Secreta* de Donna Tartt»: «[estes jovens] elitistas e apáticos são astuciosos justamente em suas aparências, que lhes garantem impunidade e seduzem leitores»[69] (Lima 2023: 20).

Lúcio fica em silêncio após ser preso, mas descreve este gesto como sendo uma atitude «romanesca de esfíngica. Assim pairou sobre tudo um vago ar de mistério. Daí a benevolência do júri» (Sá-Carneiro 1913: 387). Não se sabe se o júri se deixou encantar pela atitude de Lúcio ou se simplesmente as provas contra ele (a arma do crime aos seus pés e o seu silêncio) tornaram a condenação inevitável. Ainda assim, Lúcio nota que a sua postura lhe granjeia simpatia, como se ocupasse um lugar excecional: «Devido à minha serenidade (...) todos me tratavam com a maior simpatia e me olhavam carinhosamente» (390). Até os diretores tinham por ele «as maiores atenções» (*ibidem*). Tratavam-no carinhosamente, enquanto outros recebiam maus-tratos: «um prisioneiro multado – decerto um mistificador – disse-me que o tinham vergastado sem dó nem piedade» (389). Lúcio distancia-se do mistificador e preserva a ideia de uma auréola pessoal. Curiosamente, Gervásio era definido nestes termos: «em redor da sua figura

[68] As únicas pessoas interrogadas pelo FBI são Charles e Henry, mas o grupo acreditava que ninguém seria descoberto. No entanto, quase no fim do romance, Charles, cada vez mais perturbado, confessa a Richard que o FBI suspeitava de que ele, Henry e Cloke (amigo de Bunny e traficante de droga na Faculdade) estavam envolvidos num plano maior de tráfico. No entanto, o corpo de Bunny é encontrado e as investigações param porque a Faculdade quer encerrar o assunto o mais depressa possível.

[69] Sobre esta sedução do leitor, veja-se o testemunho de Owen Hodkinson (professor de cultura grega e romana no Reino Unido) recolhido por Clare Thorp no artigo *online* «The Secret History: A morder mystery that thrills 30 years on» para a *BBC*: ««Some readers are going to be able to appreciate so much more of the allusions (…) and be aware that they're in that privileged position; but that's also an uncomfortable position to be in, as it makes that reader more like Henry and some of the other inner clique of classicist» (Hodkinson *apud* Thorp). O leitor que reconhece as alusões clássicas experimenta brevemente, tal como Richard, uma sensação de pertença ao grupo de Grego.

havia uma auréola» (300), ao ponto de chamar a atenção das pessoas que pensavam: «deve ir ali alguém» (*ibidem*). Lúcio agora também possui uma auréola, que o torna "alguém" e lhe garante simpatias.

No romance de Tartt, Charles também conta que a preocupação de Henry, a caminho do interrogatório, era se «levava o livro certo debaixo do braço, se Homero causaria melhor impressão do que Tomás de Aquino» (Tartt 2015: 453). Esta alienação prova que Henry vive num mundo regulado por referências próprias. Os polícias do FBI de certeza não iriam querer saber de Homero ou Tomás de Aquino, assim como os polícias de Lúcio podem simplesmente deixá-lo em paz por sentirem que ele é inofensivo, quase com um olhar de pena, e não por ele ter uma auréola especial.

Após o funeral, o grupo divide-se entre os que conservam o filtro estético e os que colapsam sob o peso do que fizeram. Henry durante os dias passados com a família de Bunny antes do funeral confronta-se com tudo que sempre desprezou, ou seja, a excentricidade ruidosa e a falta de contenção[70]. Não é possível saber exatamente o que sentiu, mas a experiência sugere uma mistura instável de saturação, desprezo e alguma culpa. Encarar a família de Bunny pode ter apagado o resto de humanidade que ainda lhe restava. Quando finalmente se vai embora e percebe que estão todos a salvo, renasce um Henry que se sente invencível. Richard descreve-o com «uma chama subtil a animar as suas feições vincadas» (432).

Richard também se sente mais livre. O pior já passou. O mundo parece-lhe «um lugar fresco e maravilhoso» (433), ainda que no convívio com a família de Bunny tenha sentido o peso da culpa, citando *Crime e Castigo* de Dostoiévski: «Matei a velha penhorista e a irmã Lizaveta à machadada e roubei-lhes o dinheiro», pensa Richard (400). A referência revela uma identificação momentânea com Raskólnikov, figura que oscila entre teoria[71] e remorso.

---

[70] Antes da morte de Bunny, já Henry os descrevera como gente com «a mania das grandezas» (Tartt 2015: 199), que achava «deveras aristocrática» a arte de viver da generosidade alheia (*ibidem*). Durante os dias antes do funeral, é submetido a um convívio forçado realizando todo o tipo de recados. Henry, que sofre de enxaquecas, também fica doente durante esse tempo e mistura álcool com medicamentos para suportar a situação. Além disso, numa carta que enviara a Richard inclui uma citação do canto IX da *Ilíada* quando Ulisses está em território inimigo («Sê forte, disse-me o coração; eu sou um soldado; já vi coisas piores do que isto» (388). Tal como Ulisses, Henry sente-se cercado por pessoas que não partilham os seus códigos de comportamento.

[71] A teoria é exposta por Raskólnikov sensivelmente a meio do romance, numa conversa com o juiz de instrução Porfírio Petrovich e o amigo Razumíkine, esclarecendo as ideias que já havia desenvolvido num

Ainda assim, tudo parece regressar à estabilidade. Até que Charles se torna cada vez mais alcoólico e, preocupado, o narrador procura Henry para o confrontar com a degradação do grupo. Henry, porém, responde que o homicídio o mudou: «Permitiu-me realizar aquele que sempre foi o meu desejo (…) viver sem pensar» (496). Esta ideia de "viver sem pensar" implica uma ausência do excesso de reflexão que antes o paralisava. O bacanal já apontava nesse sentido, enquanto tentativa de libertar o corpo e a ação das exigências da vida intelectual. Contudo, para Henry, essa experiência revela-se insuficiente, sendo que o crime introduz uma forma radical de libertação. Nesse contexto, afirma: «Dantes, estava paralisado (…) agora sei que posso fazer qualquer coisa que queira» (*ibidem*). Richard reconhece nessa descrição algo que também experienciou, embora inicialmente o recuse. Henry insiste e redefine essa sensação como «um surto de poder e deleite, de confiança, de controlo (…) uma sensação súbita de riqueza do mundo, das suas possibilidades infinitas» (*ibidem*). Para seu desconforto, Richard compreende que Henry se refere à morte de Bunny e acaba por admitir que sentiu o mesmo.

Esta teoria entre homens superiores e inferiores, já evidente em *Crime e Castigo*, ressoa no enredo do filme *Rope*, de Alfred Hitchcok. Também dois alunos, Philip (Farley Granger) e Brandon (John Dall) colocam em prática a teoria do professor Rupert (James Stewart): «the privilege of committing it [ou seja, o homicídio] should be reserved for those few who are really superior individuals» (Hitchcok 1948: 36m47s), sendo que as vítimas, acrescenta Brandon, devem ser «inferior beings whose lives are unimportant anyway» (36m52s) Assim, os alunos assassinam um colega, David (Dick Hogan), pelo mero exercício do poder e Philip redefine a moral em termos de superioridade: «Good and evil, right and wrong, were invented for the ordinary average man, the inferior man, because he needs them» (38m08s). O corpo é escondido num baú, e sobre esse mesmo baú servem o jantar à família da vítima.

---

artigo académico. Aplica-a a si mesmo quando se tenta convencer de que o que fez não foi cruel, mas necessário: «Todos os grandes homens foram criminosos» (Dostoiévski 1866: 285), argumenta, «pois ao instaurarem uma nova lei, infringiram por isso mesmo a antiga» (*ibidem*). Mas Raskólnikov oscila entre estados de espírito, já que tanto se questiona como foi possível fazer o que fez, quanto, logo a seguir, reafirma a validade do seu ato, chegando a descrever a velha como um «obstáculo que teve pressa em transpor», declarando: «não matei um ser humano, mas sim um princípio» (298). Nesta lógica, Bunny e o camponês também foram simples obstáculos. Richard, ao citar Raskólnikov, parece reconhecer momentaneamente o peso da culpa.

Os paralelos com *A História Secreta* são sugestivos, principalmente no crime como ato estético, já invocado por Thomas De Quincey. Henry e Philip convergem quando este último afirma: «Well, murder can be an art too. The power to kill can be just as satisfying as the power to create» (7m36s). No entanto, em *Rope*, é o mestre quem denuncia os alunos, reconhecendo com horror e culpa que a filosofia não deveria ter sido colocada em prática. Já no romance de Tartt, o professor Julian foge quando descobre os dois crimes[72]. Não olha para os eventos com o filtro estético expectável. Henry, sempre frio, fica bastante abalado com esta fuga. Nunca saberemos que discussão tiveram, apenas a sua expressão amargurada: «Amava-o mais do que qualquer outra pessoa neste mundo» (Tartt 2015: 521). Quando esta autoridade simbólica desaparece, o que era justificável no altar da beleza pode já não o ser[73].

Em Sá-Carneiro, não há libertação do pensamento, mas uma perda progressiva de estabilidade do eu. À medida que Lúcio se aproxima de Ricardo, a sua identidade torna-se mais instável e vai-se confundindo com a do outro. A experiência transforma-o por dentro e só depois redefine o crime como instante culminante que raros conseguem alcançar. Assim, alinha-se também junto dos homens superiores capazes de transcender os princípios éticos comuns.

N'*A História Secreta*, o confronto final entre Charles e Henry condensa o colapso do grupo. Charles acusa-o de manipulação e aponta-lhe uma arma. Francis intervém, mas, na luta, um disparo atinge Richard. Pouco depois, Henry suicida-se. Nunca saberemos o que Henry terá pensado antes de o fazer. Pode ter sido uma tentativa de redenção final:

---

[72] Pouco antes da morte de Bunny, Richard pergunta a Henry se Julian sabe o que aconteceu no bacanal. Henry confirma, mas acrescenta: «Bom, não vi razão nenhuma para o preocupar, se é a isso que te referes» (Tartt 2015: 244), dando a entender que o professor desconhece a causa da morte do camponês. A descoberta do homicídio de Bunny por Julian ocorre de forma acidental. O professor conta a Richard e a Francis que recebeu uma carta que julga ser falsa, escrita por alguém que se fez passar por Bunny. Ao lê-la, Richard percebe que a carta é autêntica e que Bunny relata toda a verdade, até a suspeita de que os outros estão a planear matá-lo (mas sem referir o nome de Richard). Tentam recuperar a carta e alertar Henry, pois Julian não reparara no símbolo do hotel italiano onde Henry e Bunny se tinham hospedado, impresso na última página. Contudo, não chegam a tempo: diante dos três, Julian repara no símbolo e não reage de forma positiva. Henry tenta justificar-se, mas pouco depois Julian abandona a Faculdade e corta qualquer contacto com a turma.

[73] Maria Aliete Galhoz no livro *Mário de Sá-Carneiro* aponta que «o amoralismo estético aparece, por contraste, como uma marca de superioridade intelectual e, até, de singularidade social. Cria-se assim um esteticismo (paradoxalmente associal), [com] as suas elegâncias singulares, as suas psicologias sádicas ou dissolventes» (Galhoz 1963: 163). A observação aplica-se com igual pertinência a Henry, cujo percurso ilustra este amoralismo estético vivido como superioridade, até ao momento que a autoridade simbólica que o validava se ausenta.

Richard descreve a sua expressão da seguinte forma: «Acho que ele se sentiu na obrigação de ter um gesto nobre (…) que era afinal possível pôr em prática esses princípios frios e elevados que Julian ensinara», e dispara com uma «concentração absoluta, quase triunfal» (544).

Para Lúcio, o preço de viver o momento culminante seria o seguinte: «Os que o viveram ou são como eu, mortos-vivos, ou – apenas – os desencantados que muitas vezes acabam no suicídio» (Sá-Carneiro 1913: 298). Esta lógica parece antecipar com precisão o destino dos alunos de Hampden: Henry suicida-se, Francis também tenta o suicídio, Charles torna-se um morto-vivo e Camilla fica despedaçada.

Richard é o único que não cabe inteiramente em nenhuma das categorias de Lúcio. Todavia, partilha com ele uma outra disposição de espírito. Lúcio frisa no início da novela: «*Eu era um herói, no fim de contas, com os seus laivos de mistério, o que mais me aureolava*» (297-298). Richard, que toda a gente julga ter sido baleado ao tentar impedir o suicídio de Henry, refere que:

> De certa maneira sentia que isso era uma injustiça para com ele, mas por outro lado não era. E por qualquer razão obscura, sentia-me melhor assim pintando-me como um herói, precipitando-me temerariamente sobre a pistola, em vez de ser simplesmente apanhado no caminho da bala como o mero espectador que, no fundo, sempre fui. (Tartt 2015: 544)

Em Lúcio, o heroísmo apresenta-se como uma conclusão, porque, se a vítima era um poeta e «*a mulher* [se] *romantizar*[a] *desaparecendo*» (Sá-Carneiro 1913: 297), ele é o herói trágico que permaneceu, envolvido num estranho mistério. Richard aprecia saber que teve destaque na imaginação das outras pessoas; numa mesma frase, pode reconhecer a violência do que fizeram e, de seguida, convertê-la em leitura estetizante. Lúcio evita esse tipo de autoanálise, em parte para preservar a sua aura de mistério e exceção. Assumir uma psicologia implicaria diminuir essa construção. No entanto, ambos se consolam com a ideia de heroísmo final.

Conclusão

> E no meio do nosso processo de morte, enquanto nos erguemos do orgânico e voltamos a afundar-nos ignominiosamente no orgânico, é uma glória e um privilégio amar aquilo que a Morte não toca.
>
> Donna Tartt, *O Pintassilgo*

6. Narrar o abismo

«Só pensava como era curiosa, afinal, esta viagem tenebrosa ao submundo, um túnel iluminado pela Shell e pelo Burger King», diz Richard (Tartt 2015: 543). Ora, ao longo de todo o romance, Richard desejou uma vida afastada dos centros comerciais e de tudo o que associava à banalidade. Julgava partilhar com o grupo de Grego a capacidade de reconhecer a paisagem «maravilhosa e cruciante, há séculos desaparecidade» (205), porque também eles «sabiam o que era [erguer] os olhos dos [seus] livros do século V e [acharem] este mundo estranho e desconcertante» (*ibidem*). Depois de ser atingido por um tiro, porém, Richard nota ironicamente que, em vez de encontrar um além mítico, permanece na mais banal realidade. Não há Caronte à espera da moeda para a travessia, apenas a possibiliade de abastecer o carro e comprar um *hambúrguer*. Esta é a imagem perfeita de um processo iniciático que culminou no ponto zero.

Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière defende que «a verdadeira testemunha é aquela que não quer testemunhar. É essa a razão de ser do privilégio atribuído à palavra. Mas esse privilégio não é o da testemunha. É o da palavra que força a testemunha a falar apesar da sua vontade» (Rancière 2008: 135). De facto, nem Lúcio nem Richard testemunham de imediato; Lúcio remete-se ao silêncio durante o julgamento e só dez anos depois decide rompê-lo. Richard também narra após oito anos. A resistência inicial ao testemunho existe, portanto, em ambos. E o facto de a palavra irromper posteriormente pode ser lido como o triunfo dessa força que Rancière frisa. A palavra impôs-se nos dois narradores através da impossibilidade de esquecer o que aconteceu, como se a experiência que viveram tivesse permanecido em suspenso, acumulando uma pressão que o silêncio e os anos não dissiparam.

Esta investigação procurou compreender o modo como a iniciação num círculo restrito, assente numa promessa de exceção estética, conduz a um ponto de rutura, e como narrar, depois, se torna o único gesto possível. Procurou perceber como duas personagens construídas em línguas e tempos distintos podem cruzar-se numa estrutura de desejo e de recusa da vida comum, encontrando em figuras de autoridade a validação desse desejo.

O processo iniciático cumpre a promessa ao proporcionar o contacto com uma vida que ser quer como arte ou matéria literária.

Ainda assim, para Lúcio, a morte em vida que descreve – «Acho-me tranquilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro» (Sá-Carneiro 1913: 390) – transmite uma sensação de orgulho e tranquilidade, como se habitasse uma fronteira concedida aos raros. Já Richard nunca abandona a ironia. Mesmo na imagem do túnel, a voz fixa uma justaposição quase cómica entre o mito e o *fast-food.* A sua ironia constitui uma consciência dos erros, porém sem perder a esperança de que o resultado poderia sido diferente. Mesmo apontando as falhas de Julian, Richard reflete sobre quem poderia ter sido se tivesse caído nas mãos do professor aos oitos anos de idade, admitindo que este «talvez pudesse, como Aristóteles, educar um homem capaz de conquistar o mundo» (Tartt 2015: 556). Apesar de Richard reconhecer no final que Julian «tinha o estranho dom de distorcer os sentimentos de inferioridade em superioridade e arrogância (513), persiste o conforto da ideia de que, apesar de tudo, Julian o poderia ter tornado poderoso.

Lúcio termina a narrativa com reticências: «A vida…» (Sá-Carneiro 1913: 390). Ao longo do relato, a vida foi-se confundido com a arte até se tornar indistinguível dela. Talvez por isso o seu desfecho recorde que há aspetos que escapam à reconstrução dos factos, terminando quando se espera alcançar a compreensão total. «A vida não se pode tatear: é brilho só, imagem fugitiva apenas. (…) E um segredo não se repete» (Sá-Carneiro 1915: 562), escreve o narrador do conto «O fixador de instantes» de Sá-Carneiro. As reticências de Lúcio parecem inscrever-se nesta ideia. Se a vida é imagem fugitiva e o segredo não se repete, a confissão só pode terminar em suspenso, permanecendo o mistério.

Essa mesma impossibilidade de totalização prolonga-se também na narrativa de Richard. Apesar de ele oferecer um desfecho clássico, onde apresenta a vida que cada personagem seguiu, o romance encerra com um sonho em que Henry lhe aparece : «És feliz aqui ?», pergunta-lhe Richard. «Não especialmente (…) [mas] tu também não és muito feliz no lugar onde estás», responde Henry (Tartt 2015: 557). Henry já não pertence ao mundos dos vivos, mas é como se não tivesse desaparecido por completo, permanecendo em suspenso no intermédio entre o sonho de Richard, a morte e a vida. Nunca saberemos, n'*A Confissão de Lúcio*, o que continha a carta que Ricardo abre antes

da sua morte, como não sabemos que últimas palavras Henry sussurrou no ouvido de Camilla antes do suicídio. Em ambas as obras, restam segredos até ao final.

Esta investigação concentrou-se no modo como a iniciação numa elite pode conduzir a um ponto de rutura. Outras linhas de leitura, porém, ficaram por explorar e merecem desenvolvimento futuro. A tematização de uma sexualidade não-normativa ou o lugar das figuras femininas constituem alguns desses caminhos. Do mesmo modo, a figura do duplo, já apontado entre Lúcio e Ricardo, encontra ressonância nas dinâmicas de espelhamento entre Richard e Henry, ou mesmo o tema da transgressão e do incesto poderia ser explorado em paralelo. Por fim, a estrutura de iniciação que esta tese analisou não se esgota nestas duas narrativas e seria produtivo interrograr a sua persistência noutros romances do universo da *dark academia*, onde o fascínio pela exceção estética e a promessa de uma vida mais intensa e elitista continuam a encontrar novas formas.

Tanto Lúcio como Richard viveram um excesso de beleza e de intensidade, e ambos o narram como quem tenta fixar uma vertigem. Lúcio pretendeu fazer a sua confissão e Richard diz que esta é a única história capaz de contar. Em ambos, o gesto ecoa de novo o do narrador de «O fixador de instantes»: «[o instante bizarro] soube-o fixar (…) Sei vê-lo, ressenti-lo, como quem folheia um livro já lido, *mas que pode tornar a ler*» (Sá-Carneiro 1915: 562). Em rigor, a fixação tem um preço, e o excesso que Lúcio e Richard tentam reter é tão absoluto que, depois dele, ambos ficam à míngua de tudo o resto. Mas o que fica, é de facto, a história de uma das suas loucuras.

Bibliofilmowebgrafia

1. Mário de Sá-Carneiro

1.1. Ativa

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1912), *Princípio. Novelas originais*; ed. ut.: *in Verso e Prosa*; ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016: 143-293.

_____(1913a), *Dispersão*; ed. ut.: *ibidem*: 13-37.

_____(1913b), *A Confissão de Lúcio*; ed. ut.: *ibidem*: 293-390.

_____(1913c), «O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)», *ibidem*: 640-646.

_____(1913d), carta enviada a Fernando Pessoa a 10 de março; ed. ut.: in *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China, 2015: 95-103.

_____(1914a), carta enviada a Fernando Pessoa a 15 de junho; ed. ut.: *ibidem*: 208-210.

_____(1914b), «Resposta a um inquérito»; ed. ut.: *in Verso e Prosa*; ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016: 647.

_____(1915), *Céu em Fogo: oito novelas*; ed. ut.: *in Verso e Prosa*; ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016: 381-636.

_____(1915b), «Manucure», *in Orpheu*; ed. ut.: *ibidem*: 39-52.

_____(1937), *Indícios de Oiro*; ed. ut.: *ibidem*: 53-114.

1.2.Passiva

ALMEIDA, Miguel (2017), «Crossing over: Mário de Sá-Carneiro between life, work, and death», *in Mário de Sá-Carneiro, a cosmopolitan modernist*, ed. Fernando Beleza e Simon Park, Berlim Peter Lang: 49-66.

AMORIM, Bernardo Nascimento de (2010), *A Míngua e o Excesso: Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro*, tese de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, apresentada à Universidade de Minas Gerais, https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-849JUH (acesso: 8 de julho de 2025).

BASÍLIO, Rita (2003), *Mário de Sá-Carneiro: Um instante de suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval.

BELEZA, Fernando (2019), «Mobilidade transnacional, dissidência sexual e hibrismo em A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro (1914)», *in Journal of Lusophone Studies 4.1*, Reino Unido, Newcastle University, https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/download/299/293/917 (acesso: 8 de julho de 2026).

EIRAS, Pedro (2010), «Mário de Sá-Carneiro, psicanalista»; ed. ut.: *in A Cultura Portuguesa no Divã*, coord. Isabel Capeloa Gil, Adriana Martins, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011: 99-111, https://ciencia.ucp.pt/files/29589735/9789725402948.pdf (acesso: 10 de julho de 2025).

_____(2018), «Como se faz uma "orgia do fogo"?: Teatro Ritual em Mário de Sá-Carneiro e Antonin Artaud, *in Constelações 3: Ensaios comparatistas*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 2021: 47-56.

ESTEVES, Olga Maria S. Jorge da Silva Fonseca (2008), *O Erotismo como Expressão Artística na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, dissertação de mestrado em Língua e Cultura Portuguesas – Épocas Moderna e Contemporânea, apresentada à Universidade Aberta.

GALHOZ, Maria Aliete (1963), *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença.

LOPES, Óscar (1987), «Mário de Sá-Carneiro», *in Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 529-551.

MARTINS, Fernando Cabral (1994), *O Modernismo em Sá-Carneiro*; ed. ut.: Lisboa, Estampa, 1997.

MORÃO, Paula (1990), «Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro», *in Colóquio de Letras*, nº 117-118: *Mário de Sá-Carneiro a Cem Anos do seu Nascimento*, Lisboa, Gulbenkian: 67-73.

PARK, Simon (2017), « "Eu serei então um bárbaro?": Art, dance, and artistic belonging in Mário de Sá-Carneiro», *in Mário de Sá-Carneiro, a cosmopolitan modernist*, ed. Fernando Beleza e Simon Park, Berlim, Peter Lang: 91-112.

ROCHA, Clara (1985), *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*; ed.ut.: 2ª edição revista e aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

2. Donna Tartt

2.1. Ativa

TARTT, Donna (1986), discurso de licenciatura na Universidade em Bennington; ed. ut.: «Donna Tartt's typewritten valedictorian speech», *in Literary Hub*, lithub.com/donna-tartts-typewritten-valedictorian-speech, 2015 (acesso: 15 de novembro de 2025).

_____(1992), *The Secret History*; ed. ut.: Londres, Penguin Random House UK, 1993.

_____(1992a), entrevista concedida a Charlie Rose para o programa *Manufacturing Intellect*, https://youtu.be/7oo-wNuP9tU?si=I5JYpLQeIhJAf01e (acesso: 2 de maio de 2026).

_____(2002), *The Little Friend*; ed. ut.: *O Pequeno Amigo*, trad. Manuel Cintra, Lisboa, Editorial Presença, 2023.

_____(2013), *The Goldfinch*; ed. ut.: *O Pintassilgo*, trad. Ana Saldanha, Lisboa, Editorial Presença, 2014.

_____(2015), *The Secret History*; ed. ut.: *A História Secreta*, trad. Pedro Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença.

_____(2020), entrevista concedida a Rick Stroud para o podcast *The Boris Broadcasts*, open.spotify.com/episode/3gnImDNT4bdptFLfssFPS4?si=NsdKQauCTge1J6T O3F-WzQ (acesso: 15 de novembro de 2025).

_____(2021), «Donna Tartt, the writting life», entrevista concedida a Grazia di Annunzio, *Rivisita*, www.rivistastudio.com/donna-tartt-intervista (acesso: 8 de novembro de 2025).

2.2. Passiva

CLEMENTS, Mikaella (2019), «The secret herstory: what happened to Donna Tartt´s women», *in The Guardian*, www.theguardian.com/books/2019/sep/25/secreted-history-what-happened-to-donna-tartt-women (acesso: 4 de novembro de 2025).

COUTO, Laisa (2024), *O Deus das Ilusões: cultura e classe social em A História Secreta*, dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês apresentada à Universidade de São Paulo, https://doi.org/10.11606/D.8.2024.tde-23082024-092001 (acesso: 30 de outubro de 2025).

D'ANIELLO, Charles Perseus (2021), «A morbid longing for the picturesque": The pursuit of beauty in Donna Tartt's *The Secret History*», Universidade de Estocolmo, www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1561917/FULLTEXT01.pdf (acesso: 25 de junho de 2025).

GRIP, Maria (2018), *Aspects of Control in Donna Tartt's The Secret History*, projeto de licenciatura em Literatura Inglesa, Centre for Languages and Literature Lund University, papers/record/8973170/file/8973171.pdf.

GUEDES, Ana Rita Catalão (2019), *The Cult of Donna Tartt: Themes and strategies in The Secret History*, tese de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos apresentada à Universidade do Porto, https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/123427 (acesso: 25 de junho de 2025).

LIMA, Ruan Felipe Madela (2025), «Processos de estetização em *A História Secreta* de Donna Tartt», *in Palimpsesto – Revista de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Rio de Janeiro*, vol. 24, nº 48, Rio de Janeiro, https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2025.86809 (acesso: 10 de julho de 2025).

LITZLER, Stacey (2013), *Interpretations of Fear and Anxiety in Gothic-Postmodern Fiction. An analysis of The Secret History by Donna Tartt*, tese de Mestrado de Artes Inglesas apresentada à Universidade de Cleveland, https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/842 (acesso: 25 de junho de 2025).

MILLÁN, Lara López (2022), «*The Secret History*: un fandom clave de la dark academia», in *Contratexto*, vol. 38, pp: 101-108, https://doi.org/10.26439/contratexto2022.n038.5848 (acesso: 4 de fevereiro de 2026).

MILLS, Sophie (2005), «What "does" she think of us? Donna Tartt, *The Secret History*, and image of classicists», *in Classical Outlook*, vol. 83, nº 1: 14-16, www.jstor.org/stable/43939020 (acesso: 12 de outubro de 2025).

MIRZAGALIEVNA, Amankosova (2024), «Intertextuality in Donna Tartt´s novel, *The Secret History*», *in International Multidisciplinary Journal for Research & Development*, vol. 11, nº 5, www.ijmrd.in/index.php/imjrd/article/download/1458/2211/4286? (acesso: 28 de outubro de 2025).

MURRAY, Simone (2023), «Dark academia: bookishness, readerly self-fashionng and the digital afterlife of Donna Tartt´s "The Secret History"», *in English Studies*, vol. 104, nº 2: 347-364, https://doi.org/10.1080/0013838X.2023.2170596 (acesso: 27 de outubro de 2025).

SERRANO, Vilma (2017), «Impulsos perversos: A influência de Edgar Allan Poe na ficção gótica de Donna Tartt»; *in Gótico americano: alguns percursos*, Famalicão, Edições Húmus: 71-91.
SHAPIRO, Laura & Ray Sawhill (1992), «Anatomy of a hype», *in Newsweek*, https://www.newsweek.com/anatomy-hype-198600 (acesso: 8 de novembro de 2025.
THORP, Clare (2022), «*The Secret History*: A murder mystery that trills 30 years on», *in BBC*, www.bbc.com/culture/article/20221020 (acesso: 8 de novembro de 2025).
TIVNAN, Tom (2023), «Older titles surge with a little help from Booktok», *in The Bookseller*, https://www.thebookseller.com/spotlight/older-titles-surge-with-a-little-help-from-booktok (acesso: 8 de novembro de 2025).

3. Geral

ALLIGHIERI, Dante (1472), *Commedia*; ed. ut.: *A Divina Comédia*, trad. Vasco Graça Moura, Quetzal Editores, 2024.
ARISTÓTELES (s/d), *Περὶ ποιητικῆς*; ed. ut.: *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2016.
ARTAUD, Antonin (1938), *Le Théâtre et son Double*; ed. ut.: *O Teatro e o seu Duplo*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Maldoror, 2018.
BATAILLE, Georges (1943), *L'Expérience intérieure*; ed. ut.: *A Experiência Interior*, trad. António Hall e Lurdes Júdice, Lisboa, Edições 70, 2021.
_____(1957), *L'Érotisme*; ed. ut.: *O Erotismo*, trad. João Bénard da Costa, Lisboa, Moraes , 1968
BAUDELAIRE, Charles (1861), «Hymne à la beauté»; ed. ut.: «Hino à beleza» *in As Flores do Mal*, trad. João Moita, Lisboa, Relógio d'Água, 2020: 67-69.
_____(1863), *Le Peintre de la Vie Moderne*; ed. ut.: *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*, trad. Teixeira Coelho, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2007.
_____(1869), *Le spleen de Paris*; ed. ut.: *O spleen de Paris*, trad. Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Relógio d'Àgua, 2022
BECKERT, Sven, & Julia B. Rosenbaum (2010), «Introduction», *in The American Bourgeoisie:Distinction and Identity in the Nineteenth Century*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan,
BOURDE, Paul (1885), «Les Poètes décadents», ed. ut.: «Os Poetas decadentes», *in As Primeiras Armas do Simbolismo*, trad. Pedro Eiras, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2022: 13-29.
BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*; ed. ut.: *A Distinçã: crítica social do julgamento*, trad. Daniela Kern e Guilherme J.F. Teixeira, São Paulo, Zouk, 2007.
_____(1984), *Questions de sociologie*, ed. ut.: *Questões de Sociologia*, trad. Miguel Serras Pereiras, Lisboa, Fim de Século, 2004.
_____(1989), *Le Pouvoir symbolique* ; ed. ut.: *O Poder Simbólico* (*História & Sociedade*), trad. Fernando Tomaz, Lisboa, Edições 70, 2011.
_____(1992), *Les Règles de l'art : génèse et structure du champ littéraire*; ed. ut.: *As Regras da Arte: génese e estrutura do campo literário*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
BURKE, Edmund (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*; ed. ut.: *Uma Investigação Filosófica acerca da Origem*

das nossas Ideias do Sublime e do Belo, trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Coimbra, Edições 70, 2013.

CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

DE QUINCEY, Thomas (1827), *On Murder Considered as One of the Fine Arts*; ed. ut.: *Do Assassínio Como Uma Das Belas-Artes*, trad. João da Fonseca Amaral, Lisboa, Antígona, 2021.

DODDS, E. R. (1951), *The Greeks and the Irrational*; ed. ut.: *Os Gregos e o Irracional*, trad. Leonor Santos B. de Carvalho, Lisboa, gradiva, 1988.

_____(1986), «Introduction», *in* Eurípides, *Bacchae*, Nova Iorque, Oxford: Clarendon Press.

DOSTOIÉVSKY, Fiódor (1866), *Prestuplênie i nakazánie*; ed. ut.: *Crime e Castigo*, trad. Pronto a Editar Atelier, Lisboa, Clássica Editora, 2003.

EURÍPIDES (405 a.c), *Βάκχαι*; ed. ut.: *As Bacantes*, trad. Maria Helena Rocha Pereira, Coimbra, Edições 70, 1992.

FIALHO, Maria do Céu (2008), «Norma e transgressão em *As Bacantes* de Eurípides», *in Norma & Transgressão*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

FREUD, Sigmund (1910), *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*; ed. ut.: *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, trad. Maria João Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1990.

_____(1915), «Das Unbewusste», ed. ut.: «O Inconsciente», *in Textos Essenciais da Psicanálise*, Volume I: O Inconsciente, Os Sonhos e a Vida Pulsional, trad. Inês Busse, Mem Martins, Publicações Europa-America, 1995:

_____(1923), «Das Ich und das Es», ed. ut.: «O Ego e o Id», *in Textos Essenciais da Psicanálise,* Volume III: *A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*, trad. Inês Busse, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989: 10-68.

_____(1930), *Das Unbehagen in der Kultur*; ed. ut.: *O Mal-Estar na Civilização*, trad. Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.

FULLER, Bryan (argumentista, produtor) (2014), «Kaiseki», (Temporada 2, episódio 1), *in Hannibal*; argumento a partir da obra literária de Thomas Harris; com Mads Mikkelsen e Hugh Dancy *et alli*; produção de Gaumont International Television/ NBC.

GAIO, Miguel da Silva (1912), prefácio da segunda edição de *Horas* por Eugénio de Castro, Lisboa, Parceira A.M. Pereira, L.da, 1968: 74-94.

GOFFMAN, Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*; ed. ut.: *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1993.

HELDER, Herberto (1979), «em volta de», *in Photomaton & vox*; ed. ut.: 2ª edição, Lisboa, Assírio&Alvim, 1987: 67-70.

HITCHCOCK, Alfred (1948), *Rope*, argumento de Hume Cronyn e Arthur Laurents a partir de uma peça de teatro de Patrick Hamilton; com James Stewart, John Dall, Farley Granger, Dick Hogan, Edith Evanson *et alli*; produção de Warner Bros. e Transatlantic Pictures, EUA, 1h20m.

HUYSMANS, Joris-Karl (1884), *À Rebours*, ed. ut.: *Ao Arrepio*, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Maldoror, 2023.

JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*; ed.: *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, trad. Maria Elisa Cevasco, São Paulo, Edições Ática, 2006.

KANT, Immanuel (1790), *Kritik der Urteilskraft*; ed. ut.: *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

LIMA, Maria António, (2017), «Introdução: Darkness Visible: Percursos pelo Gótico Americano»; *in Gótico americano: alguns percursos*, Famalicão, Edições Húmus: 9-26.

MALLARMÉ, Stéphane (1897), *Crise de Vers*; ed. ut.: *Crise de Versos*, trad. Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, Porto, Deriva Editores, 2011.

MORÉAS, Jean (1886), «Le Symbolisme», ed. ut.: «O Simbolismo», *in As Primeiras Armas do Simbolismo*, trad. Pedro Eiras, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2022: 39-49.

NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*; ed. ut.: *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, trad. Teresa R. Cadete, Helga Hoock Quadrado, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

ORDEM DOS ADVOGADOS (2023), «Homossexualidade, prostituição e adultério deixaram de ser crime há 40 anos», in *Ordem dos Advogados*, portal.oa.pt.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1995), *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Fim-de-século ao Modernismo]*, Volume III, Lisboa, Editorial Verbo.

POE, Edgar Allan (1840), *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Volume I, Philadelphia Lea and Blanchard.

_____(1843), «The Black Cat»; ed. ut.: «O gato preto», *in Histórias Extraordinárias*, trad. João Couto Nogueira, Alfragide, Leya, 2009: 45-56.

RIMBAUD, Arthur (1871), «Voyelles»; ed. ut.: «Vogais», *in Obra Completa*, ed. bilingue, trad. Miguel Serras Pereira e João Moita, Lisboa, Relógio d'Água, 2018: 223.

_____(1871b), carta enviada a Georges Izambard a 13 de maio; ed. ut.: *ibidem*: 518-520.

_____(1871c), carta enviada a Paul Demency a 15 de maio; ed. ut.: *ibidem*: 521-529.

_____(1879), «Alchimie du Verbe», *in Une Saison en Enfer*; ed. ut.: «Alquimia do Verbo», *ibidem*: 363.

RIO, M.L (2017), *If We Were Villains*; ed. ut.: *Como Se Fôssemos Vilões*, trad. Ana Saldanha, Alfragide, Edições Asa II, 2022.

SAMPAIO, Maria de Lurdes (2000), «*A Promessa* e outros "romances policiais" de Dürrenmatt: des-figurações e trans-figurações» *in Crime, Detecção e Castigo: Estudos Sobre Literatura Policial*, orgs. Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Porto, Granito Editores e Livreiros.

SIMMEL, Georg (1908), *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*; ed. ut.: *Sociología I, Estudios sobre las formas de socialización*, trad. José Pérez Bances, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

VÁRZEAS, Marta (2010), «Inveja e emulação em Píndaro», *in Symbolon II : Inveja e emulação*, https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8345.pdf (acesso: 24 de junho de 2026).

VIRGÍLIO, (s/d), *Aeneis*; ed. ut.: *Eneida*, Lisboa, Quetzal Editores, 2022.

WAUGH, Evelyn (1945), *Brideshead Revisited*; ed. ut.: *Reviver o Passado em Brideshead*, trad. Ana Rabaça, Lisboa, Relógio d'Água, 2002.

WILDE, Oscar (1890), *The Picture of Dorian Gray*; ed. ut.: *O Retrato de Dorian Gray*,

trad. Rui Santana Brito, Lisboa, Guerra e Paz, 2021.
_____(1905), *De Profundis*; ed. ut.: *De Profundis*, *in Obras Escolhidas II*, trad. Maria Célia Cowutinho, Lisboa, Relógio d'Água, 2015: 9-114.