UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

ERIC BEUTTENMULLER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

Mitos, arquétipos e visão de mundo na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro

v.1

São Paulo

2014

Folha de aprovação

Eric Beuttenmuller

Mitos, arquétipos e visão de mundo na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Banca Examinadora

Agradecimentos

Agradeço principalmente a minha orientadora, a Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, pelas importantes observações para minha tese.

Agradeço também minha esposa Suzana, pela paciência e pela compreensão.

E minha filha Lays, por me chamar muitas vezes para pintar seus desenhos, e me mostrar que sua presença é fundamental em minha vida.

Resumo

O ponto fundamental desta tese é a comprovação de que os mitos e arquétipos presentes na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro auxiliam na formação de uma visão de mundo do autor. Mitos e arquétipos representam “motivos”, elementos temáticos fundamentais que aparecem e se repetem nos textos literários ao longo do tempo e revelam metaforicamente um conjunto de valores. Cada autor tem a sua mitologia particular, ou seja, mesmo que a criação literária seja feita pelo desejo consciente do artista de construir o seu texto, esses elementos temáticos aparecem em sua obra, tenha ele consciência disso ou não. Então, fez-se um levantamento dos principais mitos e arquétipos presentes na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro, depreendendo-se os valores ideológicos, éticos e estéticos que eles representam, para assim mostrar que eles auxiliam na sua visão de mundo. Os principais mitos encontrados foram o de Eros e Thanatos, de Salomé, da busca, e o da criação. Os arquétipos fundamentais são o do fidalgo simbolista – assim nomeado dentro desta tese, a partir do arquétipo identificado por Edmund Wilson, em sua obra *O Castelo de Axel* – e o da *femme fatale*. A partir de então, percebeu-se que estes elementos temáticos supracitados revelam alguns valores fundamentais para o autor, forjando uma visão de mundo que se caracteriza por alguns pontos basilares. Um deles é a insatisfação com a realidade, que se tenta resolver com a criação de uma arte tida como genial e superior. Esse sentimento de descontentamento é fruto também do fato de o artista moderno não se adaptar ao mundo de sua época, por isso seu refúgio na arte (que muitas vezes descamba para a estetização da vida), e em uma espécie de dandismo heróico. Isso dá um tom trágico e grandioso à existência desse indivíduo, considerado superior aos demais. Outro ponto importante da visão de mundo de Sá-Carneiro é a noção de que o amor só se resolve na morte. A causa central disso é uma concepção dicotômica da mulher – tida ou como *femme fatale* ou burguesa ingênua –, que impede a concretização de um relacionamento maduro e saudável.

Palavras-chave: Mito. Arquétipo. Visão de mundo. Estetização. Dandismo.

Abstract

The fundamental point of this thesis is the corroboration that the myths and the archetypes of the works of Mário de Sá-Carneiro assist in the formation of his vision of the world. Myths and archetypes represent motifs, thematic elements that appear many times in universal Literature and can reveal a set of values in a metaphoric way. Each writer has his own mythology, and even the literary creation is made in a conscious way, these thematic elements appear in his work, even he doesn't know that. Then, this thesis made a research of the main myths and archetypes that is relevant in the literary works of Mário de Sá-Carneiro, perceiving the ideological, ethical and aesthetic values that they represent, in order to show how they assist in his set of values. The main myths that were found are Eros e Thanatos, Salomé, the quest and the creation. The main archetypes found were symbolist noble – that are named this way from the archetype found by Edmund Wilson, in his work *Axel's Castle* – and the *femme fatale*. These thematic elements reveal some author's essential values, forging his vision of the world, which is characterized for some basic points. One of them, is the sentiment of dissatisfaction with the reality, and the artist tries to solve it with the creation of some superior and brilliant form of art. This feeling of dissatisfaction is also caused by the fact that the modern artist is not well adapted in his own world, because of that he escapes to the art (that in many cases leads to a kind of stylization of life), and to a form of heroic dandyism. All of this gives a tragic and magnificent tone to this individual's existence, which is considered superior among the others. Another important point in Mário de Sá-Carneiro's vision of the world is the idea that love can only be resolved by death. It is caused by a dichotomy in the vision of the woman – that is considered as a *femme fatale* or a naïve bourgeois woman – that hinders a mature and healthy relationship.

Keywords: Myth. Archetype. Vision of the world. Stylization. Dandyism.

Sumário

Introdução.....	7
Capítulo 1 - Eros e Thanatos em “Loucura...”	12
Capítulo 2 – Eros e Thanatos em outras narrativas.....	49
Capítulo 3 – Ícaro e o mito da busca em “Asas”.....	89
Capítulo 4 – Ícaro e o mito da busca em outras narrativas.....	115
Capítulo 5 – O mito da criação.....	141
Considerações Finais.....	175
Referências Bibliográficas.....	184

Introdução

Esta tese tem como ponto fundamental comprovar que os mitos e arquétipos presentes na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro auxiliam na construção da sua visão de mundo. Vários estudiosos mostram a importância do estudo do mito na Literatura, ou em qualquer manifestação cultural de uma sociedade. Entre eles, Ernst Cassirer (2009), que pesquisou a ligação entre mito e linguagem, e descobriu que ambos os fenômenos partem de um pensar metafórico. Com uma abordagem mais preocupada com os fenômenos literários, Meletinski (1999) afirma que existem alguns temas fundamentais que se repetem em diversos textos da Literatura universal. Esses temas podem sofrer variações, mas possuem um mesmo elemento temático profundo e fundamental, que ele chamou de arquétipo literário. Tanto o mito quanto o arquétipo, ao estarem atrelados a temas fundamentais da humanidade, a conceitos ideológicos do ser humano ajudam a revelar um conjunto de valores e crenças que um autor possui, e também uma forma de conceber e enxergar a realidade.

Não é diferente com este importante autor português, que sofre influências dos mitos e arquétipos de sua época, principalmente os advindos do Decadentismo e do Simbolismo, além é claro dos da Modernidade em geral, principalmente do Modernismo. Sá-Carneiro, como a maioria dos escritores, tem a sua mitologia particular, e os principais mitos e arquétipos de sua obra interferem na interação entre as personagens, e no seu destino dentro do universo de suas narrativas. Ao observarmos quais são esses mitos e arquétipos, e de que forma aparecem e revelam os elementos temáticos que estão por trás deles, verificamos como eles ajudam a compor a visão de mundo do autor.

A obra lírica de Sá-Carneiro já foi amplamente estudada, mais em quantidade e, talvez, em qualidade, que a sua obra em prosa. Muitos críticos apontam o mito de Ícaro, como o mais bem relacionado a seus escritos em geral, tanto em prosa quanto em verso. Fernando Paixão (2003), ao estudar a sua lírica, apontou a figura mitológica de Narciso como a que mais bem representaria a sua obra lírica, melhor até que Ícaro. Mas podemos dizer que há uma diferença entre a sua lírica e sua prosa no seguinte sentido: uma vez aceita a personagem mitológica Narciso como a melhor representante de sua lírica, a partir do trabalho de pesquisa muito bem realizado por Paixão, verificamos que na sua obra em prosa Ícaro não é a única figura mitológica relevante. Por isso, mostramos que Ícaro é uma figura que representa uma parte de sua prosa, mas não totalmente, uma vez que outros mitos e arquétipos estão muito presentes, com a mesma relevância para interpretação da obra em prosa de Sá-Carneiro, e na formação de uma

visão de mundo. Temos, por exemplo, o mito de Salomé, de Eros e Thanatos, da criação e da busca, além de outros arquétipos, como o da *femme fatale*, e o do fidalgo simbolista – que assim denominamos a partir dos estudos desenvolvidos por Edmund Wilson em *O Castelo de Axel*.

A respeito da metodologia desta tese, partimos de uma busca por alguns elementos temáticos que se repetem, agrupamentos de imagens, possivelmente involuntárias. Em segundo lugar, analisamos e combinamos os temas variados para que fosse possível encontrarmos alguns “mitos pessoais” do artista, que representam uma expressão de seus valores e conceitos ideológicos. A partir desse levantamento, chegamos a alguns mitos e arquétipos principais de sua obra em prosa, e verificamos de que forma eles ajudam a compor sua cosmovisão, sem chegar à pessoa concreta e real, do escritor português. É importante ressaltar este último ponto, uma vez que a biografia de Mário de Sá-Carneiro não foi levada diretamente em conta, para a formação dessa visão de mundo.

Claro que algumas considerações sobre a sua época, a Modernidade, assim como certas ideias artísticas do escritor português, que possam enriquecer a leitura de suas narrativas, foram levadas em conta, mas nunca fazendo uma relação direta e simplista com a sua biografia. Por tudo isso, a chamada “crítica arquetípica” concebida por Northrop Frye (1973) também norteou esta tese, a partir do que foi dito por este importante crítico nas obras citadas nesta tese. As contribuições valorosas de Carl G. Jung, no que diz respeito ao inconsciente e seus principais estudos, também foram de grande importância, além das ideias trazidas por E. M. Meletinsky sobre os chamados arquétipos literários, bem como as considerações sobre o herói feitas principalmente por Joseph Campbell. É claro que toda a fortuna crítica sobre Sá-Carneiro também foi levada em conta, principalmente em relação aos importantes críticos que se debruçaram sobre a sua obra, por exemplo, Dieter Woll, Maria Aliete Galhoz, Maria da Graça Carpinteiro, Fernando Cabral Martins, Cleonice Berardinelli, Fernando Paixão entre outros.

Os dois primeiros capítulos abordam o mito de Eros e Thanatos, que inclusive foi citado como presente em sua obra, por Galhoz em um artigo para a revista *Colóquio Letras*. O capítulo um trata deste mito em “Loucura...”, de *Princípio*, além de apontar outros mitos e arquétipos que também aparecem nesta narrativa, como o mito de Salomé e o arquétipo do fidalgo simbolista, por exemplo. Mostramos que esta narrativa tem forte influência simbolista e decadentista, em seus temas, valores e propostas

literárias. O capítulo dois estende esta pesquisa para outras narrativas de Sá-Carneiro, como “Incesto”, de *Princípio*, e “Ressurreição”, de *Céu em fogo*, principalmente, mas faz relação com outras também. Também verificamos que estas narrativas podem ser enquadradas no *mythos* da tragédia, a partir da tipologia apontada por Northrop Frye (1973). O estudo desses dois capítulos mostra a forma um tanto simplista e dicotômica que Sá-Carneiro concebia as mulheres, muito semelhante ao senso comum da época, além de deixar claro que o amor é algo irrealizável em vida, e só pode ser resolvido na morte.

Os capítulos três e quatro têm uma estrutura análoga aos anteriores, mas desta vez em relação ao mito da busca e ao mito de Ícaro, principalmente. No capítulo três, a narrativa estudada foi “Asas”, de *Céu em fogo*, e no capítulo quatro a análise foi feita em cima de “A estranha morte do professor Antena” e “O fixador de instantes”, ambas de *Céu em fogo*, principalmente. Também nestas narrativas aparecem os traços do *mythos* da tragédia, como veremos em mais detalhes. Esses capítulos mostram a importância do artista para Sá-Carneiro, que realmente os concebia como seres superiores aos demais, aos normais. Além disso, deixará clara a visão de que ao se buscar alcançar algo realmente especial, superior, há consequências nefastas para o buscador. É uma espécie de “preço” a ser pago, de forma trágica, pelo sucesso da empreitada em busca da arte superior, ou de outras coisas valiosas para o escritor português. O capítulo quatro aborda ainda os temas do dandismo e da estetização da vida, que são formas de escape da realidade opressora para o artista, e aparecem com frequência nas narrativas de Sá-Carneiro.

O capítulo cinco aborda o mito da criação e o tema do artista moderno e sua dificuldade de se adaptar à vida de sua época, além tratar de algumas questões referentes à identidade e ao processo de criação das personagens modernas. A narrativa analisada neste capítulo é *A confissão de Lúcio*, que é considerada a mais bem realizada por Sá-Carneiro.

Nas considerações finais fizemos uma retomada de todos os principais mitos e arquétipos das narrativas de Sá-Carneiro para mostrarmos de que forma eles auxiliam na formação de uma visão de mundo da sua prosa. Os principais mitos encontrados foram o de Eros e Thanatos, de Salomé, da busca, e o da criação. Os arquétipos fundamentais são o do fidalgo simbolista e o da *femme fatale*.

Um ponto importante da visão de mundo de Sá-Carneiro, formado principalmente pelo mito de Eros e Thanatos, é a noção de que o amor só se resolve na

morte. A causa central disso é uma concepção dicotômica da mulher, típica dos homens do fim do século XIX, apontada por Paula Morão (2001): em que ou ela é a esposa burguesa e comportada, ou é a *femme fatale*, um arquétipo que traz ruína e autodestruição das protagonistas. Esta dicotomia, que está presente também nas narrativas estudadas, impede a concretização de um relacionamento maduro e saudável por parte das protagonistas de Sá-Carneiro. Sendo concebidas como seres superiores aos demais, essas personagens não podem se enquadrar no amor burguês, e o que lhes resta é se relacionar com as mulheres fatais. Em ambos os casos, seja qual for a escolha feita, o final sempre será trágico, o desfecho será em morte. Há também, portanto, a noção de que essas protagonistas artistas têm uma existência ligada à noção de tragédia.

Outro ponto fundamental da visão de mundo de Sá-Carneiro é a insatisfação com a realidade, que se tenta resolver em vão com a busca de uma arte tida como genial e superior. Nessa jornada as personagens se deparam com grandes dificuldades, e por fim, sofrem a punição que o destino traz a quem ousa ser grande, como a figura de Ícaro. A estetização da vida e o dandismo aparecem como possíveis soluções para esse “impasse” existencial, uma vez que a ciência e o misticismo decadentista não oferecem respostas satisfatórias às questões existências.

Finalmente, temos a noção de que dentro de sua forma de ver o mundo a realidade não é suficiente, em muitos pontos pelas causas já apontadas acima, e há a necessidade da criação. Muitas personagens modernas, inclusive as de Sá-Carneiro, estão em busca de autenticidade, mas para elas essa autenticidade não pode ser encontrada no mundo “real”, na sociedade representada nas narrativas segundo a visão de mundo do autor. A autenticidade para Sá-Carneiro só pode ser alcançada por meio da criação, porque para ele a realidade não é suficiente. Essa criação se relaciona com a busca por uma arte superior, com a questão da identidade, e com a estetização da vida, principalmente.

Capítulo 1 – Eros e Thanatos em “Loucura...”

Este trabalho, como vimos na introdução, visa a mostrar a importância que os mitos e arquétipos têm na interpretação das narrativas de Mário de Sá-Carneiro, e a forma como eles auxiliam na construção de uma visão de mundo. Suas narrativas já foram amplamente analisadas, por diversos críticos, mas pode-se dizer que esta análise voltada para a importância dos mitos e arquétipos em sua obra não é muito comum. Visão de mundo de um autor, a partir de sua obra, pode ser percebida por diversos elementos, na forma como ele concebe as personagens e na forma como elas se relacionam entre si, como o “mundo real” é espelhado em suas narrativas, ou seja, a forma de sua mimese, entre outros fatores. Além destes, a forma como os mitos aparecem – mais ainda, quais são referidos – e como eles são deslocados, também é um fator importante nessa construção de uma visão, de uma concepção de mundo. Este é o objetivo desta tese.

Fernando Paixão, em sua obra *Narciso em Sacrifício*, de 2003, traz a imagem da personagem mitológica Narciso, em relação ao poeta português, que pela poesia pratica o próprio sacrifício, como visão a ser oferecida aos leitores. Ele afirma que existem certos “motivos” universais da vivência humana, e que podem ser encontrados em lendas da mitologia clássica:

[...] as suas histórias, ao final das contas, acabam por transmitir o valor arquetípico de determinada condição. Vistas sob esse ângulo, a cada lenda corresponderia um “motivo espiritual” – tal como o caracterizou Ernst Cassirer, em estudo sobre a metáfora, ao sustentar que as estruturas do mundo mítico e do mundo lingüístico são determinadas pelos mesmos “motivos”. [...] somos logo estimulados a pensar que uma possível chave para o entendimento da poética de Sá-Carneiro bem pode estar representada em alguma das histórias clássicas da Antiguidade. (PAIXÃO, 2003, p. 62).

Assim, a mitologia pode trazer alguns elementos importantes na interpretação de um texto literário, e na construção de uma visão de mundo a partir da Literatura, já que, como afirma Paixão citando Cassirer, o mundo mítico e o da linguagem possuem estruturas determinadas pelos mesmos “motivos”. No caso acima, isso ocorre com a obra lírica de Mário de Sá-Carneiro, segundo Paixão, e ele chega à conclusão que a figura mitológica que melhor representaria o autor português seria Narciso. Este

trabalho visa a fazer algo semelhante ao que fez Fernando Paixão ao analisar a lírica de Sá-Carneiro, faremos o levantamento desses “motivos” a que ele se refere, na obra em prosa do autor português, para daí traçar a sua visão da “realidade” dentro das obras.

Esses “motivos” de que fala Paixão, podem ser chamados de mitos e arquétipos, que, segundo vários estudiosos, aparecem nos textos literários dos mais diversos autores. E. M. Meletinski afirma que existem “[...] elementos temáticos permanentes que acabam se constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal” (MELETINSKI, 1999, p. 19). Ele chama esses motivos que se repetem ao longo da história da Literatura de arquétipos temáticos, que se caracterizam por uma excepcional uniformidade. São esquemas narrativos que variam bastante, em etapas tardias da Literatura, mas, na verdade, não passam de transformações criativas daqueles arquétipos originais. Northrop Frye (2000) nos mostra ainda que cada autor tem uma mitologia particular, ou seja, uma repetição de elementos temáticos, da qual em grande parte ele mesmo não é consciente. Ele afirma que a criação literária é feita pelo desejo consciente do artista de construir o seu texto, mas que existem esses elementos, os mitos e arquétipos, que estão presente em sua obra, tenha ele consciência disso ou não. Afirma também que o levantamento dos mitos em uma obra é relevante, no caso das narrativas, para a sua própria interpretação literária: “Em obras com personagens próprios, como peças e romances, a mesma análise psicológica pode ser estendida à interação entre os personagens, [...]” (FRYE, 2000, p. 17). Se os mitos interferem na interação entre as personagens, eles podem ajudar na construção da visão de mundo do autor, uma vez que é essa interação que vai construindo o enredo que, por sua vez, ajuda a revelar o universo interior de uma narrativa. A forma como as personagens interagem dão uma ideia de como a “realidade” é posta na obra, e, além disso, a maneira como elas são construídas também a partir dessas relações revela de que forma a “pessoa” – segundo a terminologia de Michel Zérafra (2010) – é concebida dentro do universo da narrativa estudada. Sendo assim, a interação entre as personagens, construída a partir da forma como os mitos deslocados aparecem, além da forma como a “pessoa” é concebida dentro da realidade posta na obra, ajudam a compor um quadro da visão de mundo do autor.

O termo “pessoa” colocado no parágrafo anterior refere-se ao conceito utilizado por Michel Zérafra (2010), e significa a forma como o romancista percebe e concebe o homem e a sua presença de mundo em uma narrativa. Toda personagem de uma narrativa nos remete a uma concepção de “pessoa”, isto é, ao construir uma personagem

o autor também está construindo uma forma de ver o ser humano e, também, uma visão de mundo. Assim,

[...] um ponto de vista e uma técnica romanesca procedem sempre de uma concepção da pessoa, e esta concepção, se é *totalizante*, jamais é *total*: o romancista usa de sua onisciência para privilegiar um aspecto do homem e da vida humana que ele julga ser dominante ou essencial à sua época. (ZÉRAFFA, 2010, p. 40)

Por isso, todas as técnicas de narração, desde a forma como se conta a história até a maneira como as personagens são construídas e interagem entre si, revelam o ponto de vista de um autor. Essa concepção jamais será “total”, porque não dará conta de todas as formas de se narrar, tampouco das técnicas de narração existentes. Por exemplo, não há como uma narrativa ter um tom mais “realista”, buscando uma roupagem mais próxima das teorias marxistas e, ao mesmo tempo, apresentar outra faceta mais ligada ao surrealismo, ou ao fantástico no sentido mais lato. O autor deve escolher uma forma de narrar, de conceber o universo da sua história e também uma maneira de construir e apresentar suas personagens. Esse universo interno é “totalizante” porque é construído de forma a que se apresente coeso e coerente, do início ao fim da narrativa de uma mesma forma. As escolhas feitas a partir desse ponto de vista revelam a concepção de “pessoa” – termo que usaremos nesta pesquisa a partir de agora sempre com o significado construído por Zéraffa – e também uma visão de mundo do autor relacionada a ela. É certo que esse olhar nunca é livre de inconsistências, ainda mais para um autor moderno, como Sá-Carneiro, que não vai se ater a uma forma “realista” de narrar. Zéraffa (2010) ainda teorizando sobre o assunto, afirma que o autor deve se empenhar em representar a pessoa na narrativa, apesar de todas as suas incongruências: “[...] deverá dar forma à incerteza de seu olhar sobre um mundo incerto e imprevisível” (ZÉRAFFA, 2010). Mesmo a realidade sendo incerta, assim como o próprio olhar do artista moderno, há um ponto de vista em cada narrativa, há uma visão de mundo encravada na tessitura do universo narrado e na construção das personagens.

É interessante a referência que Paixão, no trecho citado, faz a Ernst Cassirer, um importante estudioso das relações entre mito e linguagem, sobre a similaridade entre a construção da metáfora e do mito. Essa semelhança revela que o mito, assim como a metáfora, pode revelar sentidos dentro do texto literário, pode expandir significados latentes. Para se fazer uma analogia, assim como a metáfora revela significados

conotativos, e que podem enriquecer a leitura do texto literário¹, o mito, a partir da forma como ele é atualizado, deslocado, também pode revelar sentidos, formas de ver a realidade sob a ótica de um autor.

A partir do estudo de Cassirer, fica clara a relação entre mito e linguagem, sendo que ambos partem de um pensar metafórico. Fica clara também, a importância do mito dentro do fenômeno da linguagem, sendo que ele pode ser revelador em relação às ideias, aos sentimentos de um autor e, conseqüentemente, a sua visão de mundo. Ernst Cassirer mostra como os conceitos formadores de ambos são distintos dos conceitos cognoscitivos elaborados pelas ciências. Ou seja, a consciência linguística e a mítica são extremamente similares entre si, e completamente diferentes da consciência científica. Como dissemos, Cassirer (2009) afirma que o mito e a linguagem partem de um pensar metafórico, sendo que a metáfora é o vínculo intelectual entre ambos. O que ele quer dizer é que, tanto o processo de formação da linguagem humana, quanto o processo de formação do mito, se originara de uma forma de pensar metafórica. A linguagem foi se formando a partir de associações metafóricas que os primeiros seres humanos fizeram, e o mesmo ocorreu com o mito. Mais ainda, segundo ele

[...] a linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um vai se desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos dom mesmo impulso de informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. [...] ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas. (CASSIRER, 2009, p. 106)

Assim sendo, tanto o mito quanto a linguagem são representações exteriores, são materializações de impulsos anímicos, de sensações ou conceitos internos que a humanidade foi aprendendo a exteriorizar. E esse processo é puramente metafórico, pois se trata de exprimir externamente algo que está alojado dentro do ser. Essa relação entre o que se sente e o que se comunica para um interlocutor, entre o que está animicamente contido no ser e o que se exterioriza é um processo metafórico, tanto para o mito quanto para a linguagem. Cassirer mostra ainda que a arte também tem forte ligação com o mito: “Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda

¹ É tão relevante o estudo da metáfora nos textos literários, que Paul Ricoeur dedicou a ela um estudo sob o ponto de vista da Hermenêutica. A principal obra com esse enfoque é *Metáfora viva*.

indivisa,” (CASSIRER, 2009, p. 116). Pouco a pouco, com o tempo, esta união vai se desfazendo, e cada elemento dessa tríade ganha corpo e se torna uma entidade separada e independente. Assim, a linguagem foi se afastando desse processo metafórico, e as palavras passaram a ser cada vez mais signos conceituais, e não metáforas de moções e comoções anímicas do ser humano: “É que a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*” (CASSIRER, 2009, p. 114). Tudo isso mostra a relevância do estudo do mito dentro de uma obra literária, além de embasar esta tese, que procura mostrar como o mito auxilia na construção de uma visão de mundo de Sá-Carneiro. Se o mito, na sua origem, assim como a linguagem, é a exteriorização de sentimentos, sensações e conceitos de um ser, ele pode ser revelador da forma como um escritor – mesmo que historicamente muito afastado das origens do mito – se posiciona perante o mundo, e na forma como ele o concebe dentro de uma obra literária, ou dentro do conjunto de seus textos literários.

Isso posto, é o momento de definirmos os termos “mito” e “arquétipo”, para que não haja dúvidas sobre seu significado, quando aparecerem ao longo desta tese. Segundo Jung (1964) a origem dos mitos remonta aos contadores de histórias primitivos, mesmo porque, a origem da palavra é grega, *mythos* e significa narrativa, fábula. Mas o mito não é apenas uma simples história, mas tem um significado mais profundo, não podendo ser compreendida em seu sentido literal, mas sim com forte carga simbólica, que revela elementos do inconsciente. Eles representam experiências vividas repetidamente durante milênios, condensando vivências típicas pelas quais passaram (e ainda passam) os seres humanos.

Joseph Campbell (1990) um relevante estudioso na questão do mito, afirmou: “James Joyce e Thomas Mann eram meus professores. Eu lia tudo o que eles escreveram. Ambos escreveram em termos do que se poderia chamar de tradição mitológica” (CAMPBELL, 1990, p. 4). Como exemplo, ele mostra os mitos presentes em *Tonio Kröger*, de Thomas Mann. James Joyce e Thomas Mann são autores modernos, assim como Sá-Carneiro, mostrando que realmente os mitos estão presentes hoje em dia como sempre estiveram na história da humanidade, e na Literatura em todas as épocas.

Dito isso sobre mito, vamos examinar o que seria o arquétipo, segundo a Psicanálise e como ele aparece dentro da Literatura. Paixão (2003) afirma que a mitologia clássica e suas histórias transmitem o valor arquetípico de determinada situação, mas que seria isso? Jung (1964) explica, ao considerar sobre os sonhos, que

existem elementos sonhados que não pertencem ao universo de experiências pessoais de quem sonhou, não são elementos individuais. Esses elementos são chamados arquétipos.

O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo [...] sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo em si conserva-se o mesmo. [...] A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo. (JUNG, 1964, p. 67, 69).

Notamos que os arquétipos são elementos, são motivos universais que estão presentes na mente de todos os homens, mesmo que eles não saibam. O arquétipo tem origem no inconsciente e por isso muitas vezes não são reconhecidos como tal por quem o produz, uma vez que não temos controle sobre o inconsciente. Eles são modelos básicos, mas que, como diz Jung, podem sofrer algumas modificações dentro do enredo em que aparecem. Contudo, isso ocorre sem que a formatação primária seja alterada, ou seja, podem ocorrer leves variações do tema subjacente a ele, mas a mensagem fundamental que o arquétipo original encerra vai ser mantida. Assim, a sua escolha, por parte do autor para compor a sua obra, pode mostrar bastante sobre a sua visão de mundo. A seleção dos arquétipos que aparecerão na obra, mesmo que de forma inconsciente, e a maneira como eles são colocados dentro da narrativa, revelam indícios dessa concepção da realidade.

Além do motivo citado, o dos irmãos inimigos, há inúmeros outros que fazem parte de toda e qualquer cultura e que são enfrentados por todos os seres humanos de qualquer época da história, como afirmam Jung (1964) e Campbell (1990). Por exemplo, os arquétipos da união entre masculino e feminino, a ressurreição, a figura do herói, da iniciação à vida adulta, entre outros.

Alguns estudiosos como E. M. Meletinski fizeram a conexão entre o termo “arquétipo” dentro da Psicanálise e o mesmo termo dentro da Teoria Literária. Meletinski (1999) afirma que o termo “arquétipo” foi introduzido por Jung, sendo que posteriormente outros pesquisadores de várias áreas se debruçaram sobre esse assunto, como Joseph Campbell, E. Neumann, entre outros. Meletinski continua a dissertar e explica as sutilezas da diferença entre as definições de arquétipo entre os vários estudiosos do assunto. Não é interesse desta tese entrar nesses detalhes, mas apenas

mostrar que os arquétipos (segundo o conceito da Psicanálise) sendo motivos que se repetem na mente dos homens ao longo da história, de forma consciente ou não, naturalmente se reproduzem também na Literatura Universal. Segundo Meletinski:

Não se deve subestimar o que foi conseguido pela psicologia analítica e pela crítica mitológico-ritualística em termos de descrição e explicação de certos arquétipos, isto é, de esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo. (MELETINSKI, 1999, p. 33).

Assim, a psicanálise e a crítica mitológico-ritualística observaram a repetição de certos temas e imagens na mente dos homens ao longo da história, e que se tornaram arquétipos literários, isto é, viraram unidades temáticas dentro da Literatura.

Existe uma relação entre mito e arquétipo: o primeiro é a narração, uma história em que aparecem elementos, de origem inconsciente e universal, sobre temas que atingem a todos os seres humanos; o segundo é um dos elementos presentes dentro do mito, da narrativa. Assim, um mesmo mito pode trabalhar com mais de um arquétipo, e um arquétipo pode aparecer em uma história contemporânea, que não seja declaradamente mitológica. Portanto, podemos encontrar mitos e arquétipos nas mais variadas fontes, nos mais variados textos.

Dessa forma, analisaremos alguns mitos e arquétipos recorrentes na obra de Mário de Sá-Carneiro. Como fez Fernando Paixão (2003) com sua obra poética, em que ele consegue sintetizar sua mitologia na figura de Narciso, tentaremos algo semelhante com a obra em prosa de Sá-Carneiro. Encontrados alguns mitos fundamentais, constataremos a sua importância na interpretação dos textos narrativos, e verificaremos como eles ajudam na construção de uma visão de mundo do autor.

Mas de que forma esses mitos estão presentes em sua obra, é uma questão a ser verificada. Northrop Frye (1973) diferencia duas formas de o mito aparecer em uma obra literária, o mito pode ser deslocado ou não deslocado. O mito não deslocado trata de deuses e demônios, do que ele chama “sociedade dos deuses” (FRYE, 1973, p. 143), isto é, do mito em sua forma original, que traz as personagens mitológicas da forma como são tradicionalmente conhecidas. E há o que ele chama de deslocamento do mito: “Por deslocamento me refiro às técnicas que um escritor usa para tornar sua história verossímil, logicamente motivada ou moralmente aceitável – semelhante à vida, em resumo.” (FRYE, 2000, p. 44). O deslocamento nada mais é que uma espécie de

adequação do mito à realidade, ao universo em que o autor situa a sua obra. Na épica antiga podia-se ter um embate entre deuses e mortais, os heróis podiam realizar feitos sobre-humanos, isso fazia parte da realidade daquelas narrativas. Com o passar do tempo, e das escolas literárias, houve um maior tom de realismo nas obras literárias e, mesmo na literatura fantástica, o mito sofre esse deslocamento, essa adequação.

Mesmo que o mito esteja de certa forma disfarçado pelo deslocamento, podemos encontrá-lo num nível mais profundo da narrativa. Por exemplo, Frye (2000, p. 20) cita Hamlet, e mostra que o pesquisador que procura as origens da lenda de Hamlet, até chegar aos mitos da natureza, não está fugindo de Shakespeare, ao contrário, está se aproximando da forma arquetípica que ele recriou.

Então, passaremos ao estudo dos mitos – que aparecem deslocados – e arquétipos na obra de Sá-Carneiro. O primeiro mito a ser estudado é o amor ligado à morte, ou, segundo a mitologia grega, Eros e Thanatos. Mostraremos que existem narrativas em que este mito está presente, de forma deslocada, mas existente em um nível profundo. Já em *Princípio* podemos notar o mito de Eros e Thanatos, que se relaciona com a ideia do amor vinculado à morte, um amor doentio, mórbido. Segundo Maria da Graça Carpinteiro:

Desde as primeiras páginas de Sá-Carneiro a morte vem como solução única consumir em si uma ânsia de impossível, dar um remate a um estado de tensão insustentável, cortar o nó dum conjunto de problemas que criam um ambiente de beco sem saída. O amor se resolve em morte – resolver-se-á sempre em morte. (CARPINTEIRO, 1960, p. 10).

Podemos notar esse mito em algumas narrativas de *Princípio*, como: “Loucura...” e “Incesto”. Segundo Carpinteiro (1960), em *Princípio* podemos encontrar os temas embrionários da obra de Sá-Carneiro. Assim, esse mito pode ser encontrado também em outras narrativas, por exemplo, em “Ressurreição”, de *Céu em fogo*. Também em *A confissão de Lúcio*, esta última tida pelos críticos como a sua obra em prosa mais bem realizada. Em todas essas narrativas o amor aparece caracterizado bem aos moldes decadentistas, como um sentimento obsessivo ligado a um estado de espírito de tensão, que causa nas personagens principais um desespero, que muitas vezes só pode ser “resolvido” pela morte.

Aliás, esse primeiro grupo de narrativas de Sá-Carneiro, que podemos identificar com o mito de Eros e Thanatos, tem muitas características simbolistas e decadentistas. Segundo Fernando Cabral Martins (1994) a primeira fase de sua obra poética pode ser considerada simbolista, e mostra a profunda influência de Camilo Pessanha em Sá-Carneiro. Dieter Woll (1968) afirma o mesmo em relação a esse assunto, e mostra como o vocabulário usado por Sá-Carneiro e as imagens que ele evoca em sua 1ª fase, têm origens simbolistas e decadentistas.

Além do vocabulário e das imagens, converge com Sá-Carneiro um certo tom de desânimo e pessimismo, comum entre os decadentistas e simbolistas portugueses, como nos mostra José Carlos Seabra Pereira:

É, em grande parte, como fruto deste inelutável domínio do desengano e da maneira pessimista de se situar perante o mundo dos homens, que deve ser encarada a atitude desistente e prostrada, à qual a lírica decadentista se abandona constantemente. [...]

Camilo Pessanha, o poeta que com maior frequência e elegância estética traduz a atitude de desistência e prostração, bem deixa transparecer como se entenece a olhar seu corpo que “Dorme enfim sem desejo e sem saudade / Das coisas não logradas ou perdidas” (PEREIRA, 1975, p. 276, 277).

Mesmo que esses teóricos estejam tratando principalmente de sua obra em verso, essa influência decadentista e simbolista pode ser notada também em sua obra em prosa, principalmente dentro deste grupo que apontamos, que traz o mito de Eros e Thanatos. O pessimismo e essa atitude descrente têm muita relação com a morbidez do amor ligado à morte, ou como diz Carpinteiro (1960), em relação a certas narrativas de Sá-Carneiro, o amor que se resolve em morte.

Então, é o momento de analisarmos uma narrativa que se enquadra nas características apontadas acima, que faz parte das primeiras obras em prosa de Sá-Carneiro, que faz parte de *Princípio*: trata-se de “Loucura...”. Nessa narrativa, temos um artista que, ao perceber que a passagem do tempo destruirá a beleza de sua esposa, resolve matá-la, para eternizar na morte essa beleza. Há, ainda, além dessa questão do amor ligado à morte, a da loucura e da passagem do tempo. Podemos notar o deslocamento do mito de Eros e Thanatos para o ambiente do começo de século XX, um escultor que, dominado pela sua insanidade, sua obsessão mórbida, acredita que a

maior prova de amor que poderia dar a sua esposa seria matá-la, para perpetuar aquele momento de sua vida.

Importante notar que a loucura de Raul não é algo apenas como um caso de manicômio, mas tem como fator gerador a vontade de alcançar um “além”, uma realidade mais significativa e valiosa. Como bem observa Carpinteiro (1960, p. 13), a loucura que aparece em *Princípio* visa a buscar, a desencadear um “Além-Realidade”, um “Além-Vida”, isto é, um estado existencial superior, que a gente comum não pode tocar. Seabra Pereira (1975) também faz referência a uma noção comum entre os decadentistas, que liga a genialidade à loucura. Como exemplo, cita a obra emblemática de Joris-Karl Huysmans, *Às avessas*, em que o duque Des Esseintes teria esse perfil de genialidade e loucura umbilicalmente ligadas. Isso mostra, entre outras coisas, que os decadentistas não estavam satisfeitos com a visão mecanicista do Naturalismo, que julgavam insuficiente para explicar os fenômenos do cotidiano. Por isso, em Sá-Carneiro existe essa busca por uma espécie de transcendência, de um “Além” que ultrapassasse os limites do mundo concebido racionalmente pela filosofia naturalista. Seabra Pereira (1975) afirma que as idiossincrasias de Des Esseintes ganham uma dimensão metafísica, e parece que o mesmo ocorre na narrativa de Sá-Carneiro, em que a loucura, as atitudes insanas de Raul também ganham essa dimensão, esse desejo de transcendência de alguma forma. Segundo ele, ainda, há um certo desejo de transcendência entre os decadentistas. Assim, notamos na visão de mundo de Sá-Carneiro, que as explicações naturalistas, mecanicistas e positivistas não são suficientes para apreendermos a realidade, há algo “além” de tudo isso, da lógica cartesiana e da razão na mecânica do universo. Isso tem ligação com o mito da busca, que veremos mais adiante nesta tese.

Vamos agora examinar em mais detalhes como é construída essa narrativa. Ela é construída com um narrador em 3ª pessoa, que é personagem e amigo da protagonista, o escultor Raul Vilar, que relata a comoção causada pelo seu suicídio. Aliás, é muito comum as personagens principais das histórias de Sá-Carneiro serem artistas, sempre muito bem de vida e sem problemas financeiros. Realmente não era do interesse do grande artista português tratar de temas banais do cotidiano, ou trazer problemas mundanos, como o conflito de classes, ou a exploração do trabalho pelo Capitalismo, às suas narrativas. Muitas de suas personagens são *dandys*, mas de qualquer forma, mesmo as que não são explicitamente assim sempre são pessoas muito bem resolvidas financeiramente. Muitas são artistas, e são representadas como seres superiores ao

restante da população comum, conforme a concepção de Sá-Carneiro, existindo uma espécie de aura de grandeza nessas personagens, que não conseguem se contentar com uma vida comum. Notamos aqui já um conceito que ajuda na construção de sua visão de mundo: a superioridade dos artistas em relação aos demais integrantes da sociedade. Enquanto Baudelaire, por exemplo, fala da “perda da aura” dos artistas, em um de seus poemas em prosa, Sá-Carneiro vai em uma direção contrária: para ele os artistas não perderão jamais essa “aura”, essa superioridade. Eles são retratados como geniais, superiores aos demais da sociedade, principalmente os burgueses, que não conseguem compreender a genialidade das obras desses artistas, por estarem “presos” a uma visão de mundo materialista e mecanicista.

Segundo o narrador, sua intenção é relatar os fatos envolvidos no suicídio, para que possam ser estudados à luz da psicologia, e para desfazer boatos infundados sobre as causas dessa tragédia. Sua intenção, mesmo que não declarada, parece ser reconstruir o percurso da vida de seu amigo e de sua loucura, para que se possam entender seus motivos.

Ele relata que se conhecem desde o tempo de escola, sendo que num primeiro momento não se davam bem, para depois travarem uma profunda amizade. Desde cedo, Raul mostrava um caráter bizarro, com momentos de calma e tranquilidade entrecortados com acessos de cólera, terríveis e violentos. Tinha também idéias sinistras como o desejo revelado ao amigo de que um dia todos morressem e só ele restasse no mundo, para sentir como seria viver em um monte de cadáveres. Além disso, mostrava um grande descaso pela forma burguesa de organização da sociedade, dizia que era impossível de se amar a vida familiar, que não sentia vontade de se juntar com uma mulher, de se casar. Essa morbidez e esse descaso pela vida familiar burguesa tradicional podem ser associados a uma influência decadentista, como novamente nos mostra José Carlos Seabra Pereira. Segundo ele,

O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta. Em França, como por toda a Europa, de Portugal à Rússia, agudiza-se a consciência de um estado de decadência social e cultural: a vida materializada, a sociedade injusta, a destruição da beleza, a limitação e a vulgaridade [...] (PEREIRA, 1975, p. 22-23)

Raul se mostra “sacudido” entre as dualidades do bem e do mal, ora se mostra tranqüilo, ora tem ideias mórbidas, maldosas, e desejos doentios, por exemplo, de ver todos os humanos mortos. Além disso, essa visão de mundo deixa transparecer uma crítica ao modo de viver burguês, muitas vezes artificial, por ser totalmente regrado, cristalizado, e que não admite nada novo, não permite a uma alma superior e genial de artista se mostrar em toda sua altivez. Por isso despreza a família, o casamento, que são fundamentais ao modelo burguês de existência, mas frustrantes e castradores para os artistas geniais

O narrador, que era escritor, ao mostrar seus primeiros trabalhos a Raul, sempre se decepcionava e se aborrecia com os comentários do amigo, que também desprezava a Literatura. Raul fazia pouco de Dante e Camões, por exemplo, talvez por serem artistas que cantaram o amor, que para Raul era desprezível por associá-lo ao casamento, ao modo de vida burguês. Raul chega a afirmar que não deseja se casar, para não ser feliz, “Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 267). Nesse trecho podemos entender que Raul fala da felicidade de acordo com os parâmetros burgueses, por isso o seu repúdio, além de mostrar uma ponta de pessimismo frente à vida. Para o narrador, isso era sinal de loucura, que já começava a se manifestar.

Raul virou escultor, e afirmava que suas estátuas tinham vida, e que o tempo passava sobre suas estátuas, mas não sobre ele. Notamos aqui uma primeira preocupação com a questão da passagem do tempo, que mais tarde vai se tornar uma obsessão. Ao ser indagado pelo amigo do motivo de ainda não se relacionar com ninguém, afirmava que a maior beleza estava em suas estátuas, e que não precisava da carne porque tinha a pedra. Sentia uma forte necessidade de criar, e suas estátuas satisfaziam-no. Mais uma vez o narrador o achou louco, uma criatura incompreensível, mas um grande artista. Nesse evento está presente o mito da criação, também bastante comum na prosas de Sá-Carneiro, como veremos em mais detalhes adiante.

Outro momento em que Raul mostra o desejo de criar ocorre quando aceita o valor da Literatura, em uma conversa com o narrador, e afirma que a escultura faz corpos e a Literatura, almas, então: “*Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes faríamos vida. Felizmente é impossível...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 269). Ou seja, se fosse possível conjugar as duas artes, os amigos conseguiriam criar a vida. O comentário posterior de que felizmente isso é impossível revela que, no fundo, Raul sabe que isso iria contra as leis naturais, seria um capricho mórbido. Mas que mesmo

assim o desejava, mostrando mais uma vez um lado decadente, de desejar o que não é positivo, e, mais do que isso, um desejo de sair do comum, de realizar um feito grandioso, mesmo que moralmente ruim. Isso pode revelar ainda certo tédio existencial, visto que a vida comum não satisfazia os desejos grandiosos de artista que Raul possuía. Criava quimeras em sua mente, deixava-se levar por desejos, mesmo que doentios, se estes o afastassem da vida da gente comum, da burguesia.

Enquanto isso, a fama de Raul como escultor crescia, sendo que ele ganhou notoriedade fora de Portugal, até mesmo em Paris, centro cultural da época. Mas ele continuava arredio a encontros sociais, festas e eventos em que tivesse que encontrar pessoas. Mesmo assim, o narrador, certa vez, conseguiu arrastá-lo até um baile, dizendo que certamente Raul ficaria aborrecido na ocasião. Entretanto, Raul conheceu uma mulher, Marcela, que seria sua futura esposa. Para espanto do narrador, Raul e ela conversaram a festa inteira, e ela claramente despertou uma paixão no amigo. Maior assombro ainda esperava o narrador: depois de uma viagem de alguns meses ao exterior, ao regressar a Lisboa, ele fica sabendo que o amigo e Marcela iriam se casar.

Raul, que abominava o casamento, que o considerava um contrato que amarrava duas almas, não teve escolha e rendeu-se: para ficar com Marcela teria que consumir o matrimônio. O casamento foi bem aos moldes burgueses, com uma cerimônia cheia de pompa, de luxo, seguida da tradicional lua de mel. Mas o amor dos dois, pelo relato do narrador, não era aquele amor comedido da época, entre esposos, mas um amor que ele chama entre amantes, mais solto, sem reservas e pudores exagerados. O gênio de Raul não queria se enquadrar na vida burguesa de nenhuma forma, não seria no amor, na paixão, que ele seguiria os moldes sociais de seu tempo.

Segue então uma divagação do narrador de como se comportam os esposos burgueses na noite de núpcias, mostrando o recato e a ingenuidade (aparente ou real) da noiva e certo despreparo e embaraço do noivo. Essas digressões nas narrativas de Sá-Carneiro são comuns, como mostra Carpinteiro, que as chama de motivos líricos: “Chamo motivo lírico a divagações, geralmente breves, que germinam a partir duma imagem ou duma vivência trazida a primeiro plano e que realizam uma espécie de desvio poético na sequência narrativa” (CARPINTEIRO, 1960, p. 12). Mais à frente, Carpinteiro (1960) afirma ainda que essas digressões dentro de *A confissão de Lúcio* aparecem subordinadas à narrativa, bem radicadas nela. O mesmo, segundo ela, não ocorre em outras novelas de Sá-Carneiro. Como veremos mais adiante, ao analisarmos as narrativas “Incesto” e “Ressurreição”, essas digressões muitas vezes são excessivas,

muito numerosas e, com frequência, extensas demais, o que quebra o fio narrativo e, muitas vezes, pouco acrescentam ao enredo.

Em “Loucura...” notamos que essas divagações não são muitas em número, e quando ocorrem são realmente curtas. Além disso, contribuem para a narrativa, estão também subordinadas a ela e em harmonia com o restante do texto. Este “motivo lírico” da noite de núpcias serve bem para notarmos a diferença entre o que acontecia tradicionalmente, de forma travada e artificial, e o que ocorreu com Marcela e Raul, um amor sem pudores excessivos, ao contrário, uma explosão de paixão. Trata-se mais de um estilo de escrita do autor, e não chega a ser uma quebra prejudicial no andamento da narração.

O amor de Raul e Marcela nada tinha de convencional, do ponto de vista burguês, era um sentimento que não era retido, sufocado. Contudo, o narrador relata que a relação dos dois, principalmente da parte de Raul, tinha momentos de exagero, mais do que se amarem verdadeiramente e livres de modelos a serem seguidos, o escultor muitas vezes se excedia e chegava a machucar Marcela: “Ah! Como ele gostava de morder esses seios! Beijava-os, mordida-os tão sofregamente, que uma vez o sangue corresse...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, P. 276). Além da violência, Raul tinha um desejo exibicionista, de mostrar Marcela como sua criação, como seu objeto: “ ‘O meu maior prazer’, exclamava, ‘seria passear com teu corpo nu, mostrá-lo pelas ruas para que toda a gente pudesse admirar a minha obra-prima! Sim! Fui eu que formei, que dei fogo... vida a este corpo!...’ ” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 276). Novamente temos uma alusão ao mito da criação, no desejo de Raul de criar algo inusitado, a partir da sua genialidade de artista. Além do desejo de exibir Marcela como sua obra-prima a todos, certa vez Raul a exibiu ao amigo, ao narrador, despindo-a na sua frente. Ele percebeu que o corpo de Marcela era muito lindo, mas estava machucado pela obsessão do amigo: “Nos braços nas pernas, nos seios havia nódoas negras: eram escoriações de amor, compreendi... A visão durou um segundo... Ela fugiu chorando...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 277). Essas reações, esses comportamentos de Raul mostram que o seu amor era um sentimento doentio, ele não apenas admirava o corpo da esposa, mas mostrava um sentimento obsessivo por ela, não bastava amá-la de verdade, mas necessitava machucá-la, possuí-la de forma violenta. Além disso, o desejo de exibi-la confirma que seu amor era mórbido, um sentimento com um lado negativo muito forte.

Mais uma vez o narrador chama-lhe louco por esses comportamentos, e tudo isso nos faz lembrar outras narrativas decadentistas, em que o amor se apresenta de forma

muito semelhante, como um sentimento ligado ao vício, à devassidão, à violência, à obsessão. Podemos apontar, por exemplo, outras narrativas da Literatura Portuguesa que mostram uma forte interdiscursividade com essa narrativa de Mário de Sá-Carneiro. O conto “Suze” de António Patrício traz o relato de um narrador-personagem que se envolve amorosamente com uma prostituta, Suze. A certa altura da narrativa, ele diz que Suze sentia prazer em ser humilhada pelos seus clientes, e que, uma vez que está afastado dela, sente falta de seu corpo e de sua tristeza imensa. Em outro conto de António Patrício, “O homem das fontes”, o narrador-personagem relata, em um trecho, que a relação de seus pais era doentia, havia um comportamento sádico de sua mãe em relação ao seu pai, mas isso aumentava o desejo de ambos. No final o pai do narrador é acusado de matar a esposa. Esses contos dialogam com “Loucura...”, e revelam bem a forma decadentista de representar o amor, como um sentimento ligado ao vício, ao mórbido. Mostram paixões desenfreadas, personagens que se entregam a sentimentos doentios, em que o que é convencionalmente um defeito se transforma de alguma forma, em virtude. Tudo isso revela uma visão de mundo partilhada por autores decadentistas, inclusive por Sá-Carneiro, de que o amor não pode se realizar plenamente, dando um tom pessimista e amargurado às narrativas. Segundo essa concepção, parece não haver uma alternativa positiva, saudável ao amor burguês. Surge então uma certa dicotomia nessa forma de ver o amor: ou ele é nos moldes burgueses, comportado e reprimido, ou ele é uma espécie de explosão de uma obsessão, ligado aos vícios e a sentimentos mórbidos.

O conto “Madona do campo santo”, de Fialho de Almeida, dialoga com “Loucura...”, em relação ao desejo de posse da pessoa amada. No conto de Fialho, a protagonista, que como Raul é também um escultor, tenta representar sua finada amante em uma escultura. Segundo uma linha de interpretação, ao conseguir fazê-lo da forma que esperava, destrói a estátua, para que ninguém pudesse admirá-la, somente ele. Há uma diferença importante entre as narrativas: Arthur, o escultor do conto de Fialho, não queria que ninguém mais admirasse a amada, enquanto que Raul desejava exibi-la como sua obra-prima. Mas podemos perceber que ambos enxergam a pessoa amada como sua posse, o que revela o sentimento negativo, aos moldes decadentistas, em relação ao amor, como já comentamos.

Dito isso sobre as características decadentistas presentes em “Loucura...”, é o momento de continuarmos a análise da visão de mundo, a partir dos mitos, desta narrativa. Apesar do episódio relatado, em que Raul despira a esposa na frente do

amigo, o narrador, apesar de assombrado, esquece o fato rapidamente, porque as atitudes do amigo não lhe causam mais espanto. Tentava, em vão, compreender o amigo, entender a sua psicologia, o que se passava com ele, e por não conseguir decifrar esse “enigma”, chegou novamente à conclusão de que era louco. Para o narrador, somente isso poderia explicar as atitudes excêntricas do amigo. Segue outro trecho de digressão, em que o narrador tenta definir o que é loucura. Para ele, loucos seriam os que não seguem as convenções, ao contrário da “gente de juízo”, que seriam as pessoas “normais”, ou seja, as pessoas comuns, burgueses e triviais. Os que veem a vida com outros olhos, que pensam diferente, que encaram a realidade de maneira singular, estão em minoria e são os que se chamam loucos. Essa divagação novamente não interfere na sequência da narrativa nem está em desarmonia com ela, ao contrário, porque essa noção de que os loucos são os que agem de maneira diferente da maioria ajudará a entender a conclusão final do narrador, antecipa os argumentos finais que ele usa para tentar justificar a morte do amigo escultor.

Mais adiante, o narrador relata um episódio em que encontrou o amigo no seu ateliê, lendo um poema de Cesário Verde, “Ironias do desgosto”, que fala sobre a passagem do tempo. Mais uma vez isso incomodou Raul, que não se conformava com o inexorável e inevitável envelhecimento de cada um. Novamente, o incômodo passou a desespero por parte do escultor, desencadeando pensamentos sombrios sobre sua vida, sua existência.

Esses pensamentos foram revelados para o narrador em uma visita à casa do amigo. Marcela revela ao narrador que o marido andava estranho, triste, com ideias esquisitas e sombrias. Uma delas, que revelou à esposa é que gostaria de se suicidar junto com ela, para morrerem abraçados e felizes. Ao notar o estranhamento de Marcela, Raul declara que ela não o entendia por ser igual a toda a gente, por pensar como todos pensam e por amar a vida. Marcela revela ao narrador que está com muito medo, e ele se oferece para falar com Raul, a fim de tirar tudo a limpo.

Contudo, a conversa entre os dois não transcorreu como o previsto. Depois de muita insistência do narrador, ele finalmente confessou ao amigo suas ideias sombrias. Confirmou o que Marcela havia dito, e que acreditava ser a suprema felicidade se ambos se suicidassem enquanto jovens, enquanto podiam se amar com intensidade. Novamente confirmou seu desespero frente à passagem do tempo, e de não poder fazer nada para detê-lo. Disse que seu cérebro estava doente e que não conseguia encarar as coisas como todos encaram, que sua alma era diferente da dos demais. Essa afirmação

dialoga com aquela divagação apontada anteriormente, em que o narrador afirma que os loucos veem o mundo de outra forma. Claramente, Raul percebe o mundo de uma forma diferente, ele se angustia com coisas que a maioria das pessoas aceita, como a passagem do tempo. A loucura aparece como um elemento que distingue Raul das pessoas normais, da “gente de juízo”. Isso faz lembrar a afirmação de Carpinteiro sobre a loucura em *Princípio*, que seria um elemento que levaria a uma realidade superior, que poucos conseguem alcançar: “a loucura é uma questão de convenção e aos chamados doidos pertence muitas vezes o domínio daquilo que a realidade esconde aos olhos cegos do homem médio, daquilo que o ultrapassa” (CARPINTEIRO, 1960, p. 13). Então, a digressão do narrador e esta afirmação de Carpinteiro nos fazem notar que Raul realmente vivia em uma realidade diferente das pessoas normais, e que a loucura era a causa disso. Segundo a concepção de Sá-Carneiro, essa realidade desigual em que ele vivia era realmente superior à normalidade, era o que permitia ao seu gênio de artista tocar esse “além”, buscar a transcendência almejada pelos decadentistas.

No trecho a seguir, da conversa entre os amigos, Raul revela sua vontade:

Se Marcela pensasse como eu, podíamos ser tão felizes... tão felizes... Morrer nos seus braços... a beijar-lhe a boca... a morder-lhe os seios... Morrer com ela... com os nossos corpos entrelaçados... Num êxtase supremo dos sentidos... da alma prestes a evolar-se... Ah! como seria bom... Morreríamos romanticamente, numa noite de luar, rodeados de flores... de orquídeas... de rosas... de muitas rosas... Gostava tanto de morrer assim... tanto... Para morrer só, falta-me coragem... tenho medo... Mas ela não pensa como eu... ela pensa como todos... Ela gosta da vida... da vida... da vida... da vida!... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 284).

Percebemos que a loucura de Raul o faz desejar uma situação inusitada, considerada mórbida pelo bom senso. Um suicídio conjunto com sua esposa seria para ele a realização de um sonho, seria um momento supremo, o “além” almejado superior aos instantes comuns de uma vida normal. Mas Raul se mostra desiludido, uma vez que sua esposa não deseja o mesmo que ele, Marcela “ama a vida”, isto é, ela não tem esse desejo de morrer nos braços do amado, quer viver uma vida normal, levar uma existência como as outras pessoas. Para ela, esse ato seria uma loucura, algo negativo, já para Raul, a mesma situação seria um momento sublime, superior, elevado.

Há uma ligação interessante entre essa narrativa e outra que influenciou fortemente os simbolistas, decadentistas e também outros escritores da época: a obra *Axel*, de Villiers de L’Isle-Adam, última obra desse autor, e que reflete o seu idealismo.

Conforme nos mostra Edmund Wilson em sua obra *O castelo de Axel*, nesta narrativa do escritor francês também há o mito de Eros e Thanatos, há uma relação entre amor e morte, uma vez que as protagonistas, amantes, se suicidam para “guardar” um momento sublime de amor, que o tempo e a vida comum e cotidiana tenderiam a destruir:

Viver? Não. Nossa existência está completa, e sua taça transborda. Que ampulheta contará as horas desta noite! O futuro?... Sara, crê nestas palavras: nós acabamos de esgotá-lo. Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? [...] Reconhece-o, Sara: nós destruímos, nos nossos estranhos corações, o amor pela vida – e é e é justamente na REALIDADE que nos transformamos em nossas almas! Aceitar, a partir de agora, viver, não seria mias que um sacrilégio contra nós mesmos. Viver? Nossos criados farão isso por nós... (L'ISLE-ADAM, 2005, p. 198-199).

Há uma certa interdiscursividade entre os dois textos, sendo que a ideologia presente em *Axel* aparece relativizada na narrativa de Sá-Carneiro. Em ambos há a noção de que um momento de amor sublime entre os amantes é algo único, altivo, que não pode mais se repetir ao longo da vida. O cotidiano, a existência diária e comum destruiria aquele instante genial, superior. Por isso o desgosto, tanto de Axel quanto de Raul pela vida, que deve ser experimentada pelas pessoas comuns, pelos criados na narrativa de Villiers de L'Isle-Adam, ou pela burguesia, em Sá-Carneiro. Há, contudo, uma diferença importante. Em *Axel*, a proposta do amante é aceita e ambos se suicidam, sendo que, nesta obra, isso não é indício de loucura, mas uma constatação de que a vida comum e cotidiana destruiria algo construído pelos dois em um momento sublime, a existência do dia a dia iria desgastar esse instante elevado, e chegaria mesmo a ser, nas palavras da protagonista, um verdadeiro sacrilégio. E a amada de Axel concorda com tudo isso, por pensar da mesma forma. Na narrativa de Sá-Carneiro, Marcela não compartilha dos mesmos ideais de Raul, não possui esse desejo de algo maior, por não reconhecer no suicídio conjunto numa noite de amor, um gesto grandioso, como Raul o faz. Por ser burguesa e não possuir a loucura do marido, que como vimos, na visão de Sá-carneiro, funciona como uma força que leva a um “além”, a uma realidade superior, ela se nega a cometer tal ato. De qualquer forma, reconhecemos em “Loucura...” uma ideologia muito similar àquela presente em *Axel*, de Villiers de L'Isle-Adam, uma espécie de aversão pela vida comum, o desejo de alcançar sensações sublimes por meio de uma vida inusitada, ao mesmo tempo em que se deseja guardar, manter de alguma forma um momento único, iluminado, que seria banalizado pela vida cotidiana.

Edmund Wilson mostra que há um modelo de herói, um arquétipo formado a partir de Axel, e que influenciou bastante os simbolistas. Esse modelo seria o seguinte: “[...] o fidalgo neurótico que arranja para si próprio uma existência que o isolará completamente do mundo e lhe facilitará o cultivo de sensações refinadas e excêntricas; que dorme de dia e vive de noite, [...]” (WILSON, 2004, p. 259). Podemos afirmar que esse “modelo” a que se referiu Edmund Wilson se transformou em um arquétipo literário, ou como nomearia E.M. Meletinski (1999, p. 20), um arquétipo temático. Chamaremos, nesta tese, esse arquétipo de fidalgo simbolista, porque ele representa alguns dos temas e aspirações desse movimento, como o desejo de se isolar, de viver numa “torre de marfim”, usando uma imagem que frequentemente caracteriza o desejo de afastamento do mundo desses artistas. Na obra de Sá-Carneiro, ele é bastante recorrente, mas o único detalhe é que ao invés de fidalgo, nas suas narrativas o insatisfeito é o artista que busca sensações refinadas, uma realidade além da comum, ou busca uma arte superior. Em “Loucura...” reconhecemos claramente esse arquétipo do fidalgo simbolista em Raul. Ele tem uma personalidade excêntrica, como o narrador nos mostra ao longo da história, costuma se fechar em seu ateliê, para cultivar a sua arte sem a intervenção do mundo exterior. Raul desejava se isolar do mundo também em relação ao amor, uma vez que sempre rejeitava o casamento e as mulheres, até conhecer Marcela. Para Raul, sua esposa seria como ele, alguém superior aos demais e com o desejo de viver uma existência ímpar, afastado da realidade cotidiana e comum. Notamos isso no momento em que descreve ao narrador a ocasião em que a conheceu, durante um baile: “Pouco tem que explicar. Alguém levou o meu espírito para outras regiões. Só o corpo, o animal, ficou nas salas” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 271). E, mais adiante, quando o amigo brinca com ele e pergunta se foi um galanteio, afirma: “Não compreendeste nada. Se a conversação tivesse versado sobre tais futilidades, os meus nervos não a teriam podido suportar. Falamos doutras coisas... De coisas muito diferentes... de coisas muito semelhantes...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 271).

Cabe aqui uma reflexão sobre as semelhanças e diferenças entre Axel e Raul. Quando dissemos que a obra de Villiers de L’Isle Adam influenciou os simbolistas, principalmente, e outros escritores da época, formando um “modelo” de herói, o que se quis dizer é que formou-se um arquétipo literário. Nas palavras de Edmund Wilson (2004), esse herói seria um fidalgo afastado da vivência cotidiana, cultivando uma existência voltada para a experimentação de sensações refinadas e excêntricas. Assim, formou-se esse arquétipo do fidalgo simbolista, que reaparece em outras obras, cujos

autores foram influenciados pelo escritor francês. O fato de Raul, personagem de Sá-carneiro não ser uma cópia fiel, ou não seguir a maior parte dos traços característicos de Axel, não nega o fato da personagem de Sá-Carneiro ser o mesmo arquétipo da personagem de Villiers de L'Isle Adam. O motivo de Axel não consumir a união física com a amada é muito diferente de uma certa sensualidade perversa de Raul, e de outras personagens de Sá-Carneiro. Mas, segundo a concepção de Jung (1964) os arquétipos guardam o mesmo motivo fundamental, mesmo que suas representações variem, ou seja, há diversas representações para um mesmo arquétipo. O mesmo é afirmado por Meletinski (1999), a respeito do que ele denomina arquétipo temático, que seriam “esquemas narrativos” essenciais que se repetem, mesmo com alterações: “Nas etapas mais tardias (da literatura) eles são bastante variados, mas uma análise atenta revela que muitos deles não passam de transformações originais de alguns elementos iniciais” (MELETINSKI, 1999, p. 19). Assim, a partir do “modelo” criado por Villiers de L'Isle Adam, Sá-Carneiro remodela o seu herói a partir das suas concepções, da sua visão de mundo e de pessoa. O fato de transformar esse arquétipo, em algo cruel, de moldar sua personagem de forma sinistra a partir de um modelo que não tem essas características claras, demonstra muito da visão de mundo de Sá-Carneiro. Além do pessimismo implícito em *Axel*, que mostra que não há um mundo que satisfaça as pessoas mais refinadas, que não partilham dos valores burgueses, há também uma perversidade, um gosto pelas atitudes sombrias, sádicas, que também é um traço do Decadentismo. Por isso, Raul e outras personagens similares em sua obra se assemelham talvez mais ao duque des Esseintes, da obra *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans.

Esse nobre também deseja viver isolado da sociedade, com a qual frequentemente se decepciona. Mas, diferentemente da protagonista de *Axel*, des Esseintes cultiva uma crueldade, uma perversidade – muitas vezes levada para o lado do erotismo – que não tem paralelo na protagonista de Villiers de L'Isle Adam, pelo menos não com tanta intensidade. E, como muitas personagens de Sá-Carneiro, des Esseintes busca na arte o de cultivo de sensações refinadas e prazeres exóticos e, até mesmo, uma forma de transcendência, que era um desejo comum para alguns escritores simbolistas ou decadentistas, segundo Seabra Pereira (1975). Contudo, des Esseintes estaria buscando uma transcendência “negativa”, ligada a valores do mal, ligado a uma ética maldosa e perversa. Já em Sá-Carneiro, essa transcendência – apesar de muitas personagens suas serem perversas – em muitos casos não tem essa conotação negativa, pelo contrário. Em “Asas”, por exemplo, essa forma de transcendência almejada e

alcançada é “positiva”, ou ligada a valores positivos, do “bem”, a partir da visão de mundo do autor. Isso também é relevante na formação da concepção de mundo e de pessoa de Sá-Carneiro: mesmo seus personagens sendo muitas vezes perversos, e mesmo o tom de suas narrativas sendo muitas vezes pessimista, ainda há, em algumas narrativas, algum tipo de esperança de se alcançar alguma transcendência positiva. Então, de forma geral, parece que as personagens de Sá-Carneiro têm um grau de crueldade um pouco menor que o duque criado por Huysmans. Mesmo que isso tudo tenha um preço, como veremos mais adiante, principalmente quando tratarmos do mito da busca, é uma forma de ver o mundo e a pessoa diferente da concepção de Joris-Karl Huysmans em *Às avessas*.

Para citarmos mais um exemplo de autor que também tem personagens com traços desse arquétipo do fidalgo simbolista, podemos apontar Gérard de Nerval, por exemplo, no conto “Silvia”, da obra *As filhas do fogo*. Claro que não podemos falar de influência de Axel neste conto, uma vez que a obra foi publicada em 1890, depois da morte de Nerval. Mas podemos falar de uma visão de mundo parecida, principalmente na concepção de pessoa, segundo a terminologia de Zéaffa. A protagonista de “Silvia” é um homem, que tem traços do arquétipo do fidalgo simbolista, tem posses e deseja viver, de certa forma, afastado da maioria das pessoas: “Só nos restava, como asilo, a torre de marfim dos poetas, aonde subíamos cada vez mais alto, para nos isolarmos da multidão” (NERVAL, 1972, P. 94).

Como a protagonista de “Ressurreição”, como veremos adiante, se encanta por uma atriz, e volta sempre ao teatro para revê-la. Mas o seu encanto é mais por uma imagem que tem dessa atriz, do que pela pessoa real, mais por uma representação de outra mulher, do que pela artista que vai contemplar rotineiramente. Temos também traços de uma *femme fatale* nessa figura que a atriz representa para ele, quando cita, por exemplo, um conselho de seu tio de que as atrizes não têm coração, e que é preciso ter cuidado com elas. Mais uma vez convergindo com a visão de mundo de Sá-Carneiro, temos nesta narrativa a dicotomia do amor que já comentamos, em que a mulher “real” é vista ou como uma burguesa comportada e cujo amor seria monótono e limitado, ou como uma mulher fatal, que vai destruir seu amante, mesmo que ofereça uma paixão mais ardente, mais intensa. Por isso, é comum a formação de uma mulher “ideal”, que possa preencher os anseios dos homens que partilham dessa visão de mundo: “Vista de perto, a mulher real revoltava nossa ingenuidade; era necessário que nos surgisse como uma deusa ou rainha, e que, sobretudo, se mantivesse distante.” (NERVAL, 1972, p.

94). É interessante que a protagonista admita essa ingenuidade na forma de ver o mundo, e isso não aparece como um defeito, mas antes, como uma certa virtude.

Na história, a protagonista rejeita, em sua juventude, o amor de Silvia, por ela ser uma camponesa simples e que não o atraía, apesar de serem muito próximos e apresentados, muitas vezes, como namorados. Silvia parece representar esse amor comportado e monótono, que não interessava à protagonista. Mais adiante descobrimos que ele se encantava não pela atriz, mas porque ela lembrava uma garota que conhecera na juventude, Adriana. Ao final da narrativa, arrependido por não ter aceitado o amor de Silvia, que está noiva no presente da narrativa, lembra-se dos seus dois amores, o real e o ideal: “[...] tanto era Adriana como Silvia – as duas metades de um só amor. Uma era o ideal sublime, a outra a doce realidade” (NERVAL, 1972, p. 121). Citamos esta narrativa para reforçar a ideia do arquétipo temático, de que existem temas que são comuns na literatura e se repetem em vários autores. A protagonista de Nerval, mostra certa maturidade ao fim da narrativa, ao entender a dualidade de seu amor, e de que devia ter apostado no amor real de Silvia, o que não ocorre na maioria das protagonistas de Sá-Carneiro, o que prova que os arquétipos temáticos são modelos básicos que são moldados dentro das narrativas, de acordo com a visão de mundo e de pessoa de cada autor, e com a forma como as narrativas são construídas.

Voltando a tratar do enredo de “Loucura...”, vemos que Raul comete, então, o engano de achar que Marcela era como ele, da mesma forma que o arquétipo do fidalgo simbolista, alguém que deseja viver à parte da sociedade. Ou como des Esseintes, alguém em busca de sensações refinadas, excêntrica e superiores, que a maioria das pessoas não consegue alcançar. Marcela é uma personagem muito mais burguesa do que qualquer coisa, e se comporta como tal, servindo o marido, sendo uma dona de casa que comanda a criadagem, e não mostrando o menor interesse pelas sensações e experiências grandiosas que o marido persegue. O amor talvez tenha cegado Raul, que idealizou em sua esposa o modelo de mulher que desejava, sem ao menos conhecê-la de verdade, provavelmente tendo projetado nela as suas vontades. Raul dava mais atenção à imagem de Marcela que ele mesmo criou, do que a sua esposa real, como fez a protagonista de “Silvia”, de Nerval, que amava uma imagem de uma mulher de seu passado.

Após essa confissão de Raul, o narrador o convence de que tudo isso é um delírio, que ele está enlouquecendo, e que deve descansar para esquecer tudo aquilo. Após alguns dias, voltou ao ateliê de Raul e o encontrou trabalhando ativamente, como

há muito não fazia, e isso lhe trouxe certa tranquilidade. Para ele, Raul estava a salvo daquela obsessão. Então, Raul entrou em uma fase de grande produção, tendo várias encomendas, expondo em salões importantes e sendo reconhecido como grande artista pela crítica. Depois disso, ocorre um evento relevante à análise da narrativa, o suicídio de um artista chamado Patrício Cruz. O narrador afirma que ele era louco, mas Raul discorda, argumentando que o espírito do amigo era muito limitado para entender qualquer coisa que não fosse vulgar, comum. O narrador conclui que as ideias bizarras de Raul não passaram, que vez ou outra retornavam, como neste episódio, mas que na época não percebia isso. Aparece aqui, mais uma vez, o tema da loucura como convenção, que já comentamos anteriormente neste capítulo.

Há um pequeno caso de amor entre Raul e uma atriz, Luísa Vaz, que mostra mais uma vez a dicotomia na forma de ver o amor: o amor comportado e burguês, e uma outra forma de amor, ligada aos vícios e à figura da *femme fatale*. Exploraremos em mais detalhes este arquétipo no segundo capítulo, mas trata-se, de forma geral, numa forma de enxergar o amor, por parte dos homens, própria do século XIX. Há como dissemos uma dicotomia, ou a mulher é vista como a esposa burguesa, em que haverá um amor mais “comportado”, padronizado nos moldes dos costumes tidos como morais. Ou então ela é uma mulher que levará o homem à ruína, na maioria das vezes, mas representa o amor mais intenso, mais tentador. Essa mulher fatal é a outra face dessa dicotomia em que a maioria dos homens do século XIX enxergava e concebia o amor. Quanto ao caso de amor desta narrativa, foi algo breve e passageiro, mas intenso. Luísa Vaz era uma atriz jovem que chegou ao sucesso devido, em grande parte, a sua beleza estonteante, segundo o narrador. Apresentada a Raul, logo chamou sua atenção, uma vez que estava precisando de uma modelo. O caso de amor começou depois das provocações de Luísa, e a traição ocorria no ateliê de Raul. Segundo o narrador, era algo puramente físico, carnal, sem maior envolvimento emocional. E nos moldes do amor com uma *femme fatale*: “[...] depois de uma hora de trabalho seguiam-se duas de amor, se amor se pode chamar à prática luxuriosa dos vícios mais requintados.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 288), ou seja, mais do que amor, entendido como sentimento profundo, há entre os dois um envolvimento mais da paixão dos sentidos, mais carnal. Marcela descobriu o caso, houve uma briga de casal, o pedido de desculpas de Raul e o perdão da esposa. O mais relevante, em termos de enredo, foi o que esse episódio gerou: o ciúme de Marcela, e a posterior necessidade, na opinião de Raul, de dar uma prova de amor à esposa. Pode-se dizer que Luísa Vaz, como personagem, apesar de pouco

aparecer na narrativa, tem a função importante de conturbar a relação de casamento entre Raul e Marcela, algo típico de uma *femme fatale* das narrativas decadentistas, em que essa figura destrói ou ajuda a iniciar um processo de decadência do homem. Isso tem ligação com o mito de Salomé, que é comum na Literatura Ocidental de forma geral, e na portuguesa, mais especificamente. Trataremos deste tema em mais detalhes no próximo capítulo.

Esse caso amoroso gera um sentimento de culpa em Raul, e o escultor sentiu que deveria mostrar à esposa que seu amor era verdadeiro ainda. E diz a Marcela que um dia lhe dará a tal prova definitiva de amor. Após um período de certa desconfiança e tristeza de Marcela, logo sua alegria retorna, juntamente com a confiança no marido. Raul dá sinais de que está com a cabeça melhor, afinal passa a trabalhar bastante. Na época, o narrador o achava curado, mas no momento presente de seu relato, assegura que estava completamente enganado.

E os eventos futuros comprovarão que o narrador estava mesmo enganado. Após alguns meses, Raul e Marcela se refugiam em uma vivenda, perto da cidade de Colares. Em um jantar em que fora convidado, o narrador aponta para mais uma piora de Raul, e afirma que o encontrou sorumbático e misterioso, como em outras ocasiões. O escultor confidencia ao amigo o caso com Luísa e a desconfiança que isso gerou em Marcela. Então, apesar do narrador garantir que Marcela confia em seu sentimento, Raul afirma que necessita dar-lhe uma prova de amor, que ainda não havia dado. Tentando tirar a atenção do amigo para as suas obsessões, o narrador alerta Raul que sua loucura voltou, que deve confiar no perdão de Marcela, e ser muito feliz com ela, ter filhos e viver calmamente.

Então Raul mostra-se novamente preocupado com o tempo, uma vez que achou em sua cabeça um cabelo branco. “É abominável!... Vai-nos destruindo a cada instante... ininterruptamente... inexoravelmente...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 292). Ele assegura ao amigo que tinha encontrado a solução, o meio de provar a Marcela o seu amor: “O meio de provar o meu amor... de fazer parar o tempo... de ser muito feliz... muito feliz... para sempre...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 292). É importante notar como essa chamada prova de amor aparece ligada à questão da passagem do tempo – e o desespero que isso gera em Raul – e da felicidade, temas já comentados neste capítulo.

Ao regressar a Lisboa com a esposa, Raul continuava mal, ainda mantinha as suas ideias sombrias, o que o narrador comprova ao mostrar, aos receptores do seu

relato, páginas daquela época, do diário do falecido amigo. São pensamentos caóticos e desconexos, não há um tema central em seus devaneios: fala sobre o crime que é gerar um filho e condená-lo ao sofrimento da vida, sobre a vida e a morte, o amor e, principalmente, sobre a tal prova de amor que precisaria dar a Marcela.

Na noite do suicídio, o narrador jantou com o casal e saiu cedo, adivinhando uma noite de amor entre os dois. Quando os criados foram se deitar, Raul levou Marcela ao seu ateliê, e ela pensou que teriam mais uma daquelas exuberantes noites de amor de outrora. Raul trancou a porta, se ajoelhou frente à Marcela e começou a falar sobre o que o angustiava. Segundo ele, o amor é um sentimento ligado aos sentidos, é como uma distração, um entretenimento, uma vez que as pessoas só amam o belo – ou até mesmo uma mulher feia, mas que tenha vícios estonteantes e perversos – não amam o que não é agradável aos sentidos, o que mostraria que esse tipo de sentimento é efêmero, mais ainda, de certa forma, superficial. Mas que ele a amaria independente de qualquer coisa, de seu estado físico, mesmo que ela fosse muito feia: “Foste tu cega, fosse o teu corpo todo uma chaga e eu amar-te-ia com o mesmo amor... com maior amor!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 295). Ele diz amar a alma de Marcela, e mesmo que seu corpo fosse feio, a alma continuaria bela, e que daria a ela uma prova desse amor incondicional. Depois a surpreende com uma ideia sombria:

Vou despedaçar a obra-prima do teu rosto... torná-lo uma cicatriz hedionda, onde não se conheçam as feições... sem olhos... sem lábios... Vou queimar os teus seios... sujar para sempre a brancura imaculada da tua carne... E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te, amar-te-ei muito mais, porque todo o tempo será para ver a tua alma... a tua querida almazinha... Não tenhas medo... não grites... Vais ser muito feliz... Vamos ser muito felizes... De hoje em diante, nenhuma nuvem obscurecerá o céu azul da nossa vida... Já não recearei o tempo... o Tempo não envelhece um corpo chagado... a morte não o desfeia... Que os anos passem... que venha a morte... Nada nos importunará... nada... Vês... Vês como vamos ser venturosos?... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 296).

Mais uma vez aparece a questão da passagem do tempo, e, sendo escrita nesse trecho com letra maiúscula, indica que ele seria quase que uma entidade, um ser com vida própria. A necessidade de Raul dar essa prova de amor foi motivada pelo seu caso extraconjugal com Luísa Vaz, mas se atentarmos bem para a construção da personagem Raul ao longo da narrativa, veremos que, além desse fato, ele sempre teve ideias excêntricas, que a sua loucura sempre o levou a ver o mundo do seu jeito, e essa

proposta absurda, para ele fazia todo o sentido. Raul achava que estava dando uma prova de que seu amor era algo fora do convencional, daquela forma de amor que ele apontou como uma distração, um entretenimento. Essa prova de amor mostraria que ele era um ser superior, capaz de amar a alma, e não o corpo de Marcela, e que então não se importaria mais com a passagem do tempo, uma vez que ele não traria mais feiúra a um ser já desfigurado, e então sua obsessão seria contida. Parece que Raul sente a necessidade de superar a dicotomia da forma como o amor era concebido, como comentamos. Destruindo o seu rosto, sua beleza, de alguma forma ele fugiria do amor burguês e comportado, que pressupõe uma esposa bela e bem arrumada. E amando a sua alma certamente não teria o tipo de amor ligado a uma mulher fatal. Parece que Raul busca uma forma de transcender a dicotomia do amor da época, e criar uma nova forma de amar. Isso é claramente um sinal de uma mente perturbada, mas para ele fazia todo o sentido, a partir da forma que Raul, como personagem foi concebido por Sá-Carneiro.

Esse seu desejo de provar o amor nada mais é que uma obsessão egoísta, que sua preocupação não é com o que Marcela sente, uma vez que em momento algum pergunta a ela a sua opinião, mas sim em conter o seu próprio desespero pelo fluir do tempo, fruto de suas divagações ditas geniais, que as pessoas “comuns” – os que não possuem a loucura libertadora da vulgaridade – não poderiam entender. No parágrafo acima, dissemos que Raul buscava uma nova forma de amor, ou pelo menos é isso que parece. De qualquer forma, essa é uma busca egoísta, pois ao contrário de *Axel*, como já vimos, a amada não partilha de suas ideias, não segue esse arquétipo, por isso a sua reação é desesperada, frente a tudo o que Raul a diz. Marcela representa a mulher burguesa, e não tem a necessidade de quebrar a dicotomia tal qual Raul, para ela o modelo burguês é satisfatório.

Raul então faz outra afirmação: “*Vou-te matar o corpo para dar mais vida à alma... vou-te dar a eternidade... fazer parar o tempo...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 296), que confirma o que já dissemos sobre sua preocupação com o tempo e com o que, para ele, seria o amor verdadeiro. Frente à reação desesperada de Marcela, Raul mais uma vez a chama de comum, afirma que ela é como as outras pessoas, opinião que já havia confidenciado ao amigo narrador. Num desespero total chama-a devassa, para logo após dizer que a ama, e que a quer. Essa confusão mental mostra que sua prova de amor é um ato de desespero de alguém perdido, sem rumo, de um artista genial (segundo a concepção de Sá-Carneiro), mas inadaptado à vida comum tema esse que permeia a Modernidade, como mostra, por exemplo, Octavio Paz:

Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigasse a deixar sua terra, é um desterrado. [...] O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é ‘ninguém’. Isso não é metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. (PAZ, 1982, p. 296).

Embora esteja falando dos poetas, podemos estender essa noção de inadaptabilidade a todos os artistas modernos. Por não encontrar seu lugar no mundo, Raul vive em sua própria realidade, com suas ideias geniais, e também com suas obsessões. Essa suposta prova de amor funciona muito mais como um canal para dar vazão ao seu desespero frente à passagem do tempo, e à percepção de que Marcela não era como ele: primeiro não quis se suicidar com Raul, depois não aceitou a maior demonstração possível de amor, que ele a propôs. É importante deixar claro um ponto: a genialidade ligada a loucura e ao amor perverso da forma como é concebida no texto, em Raul, é própria da visão de mundo de Sá-Carneiro. A “pessoa” (na terminologia de Zérafra) que ele representa como personagem é genial aos olhos do autor e de sua forma de ver a realidade. O bom senso não diria que ele é genial pelas razões que Sá-Carneiro aponta, mas dentro da narrativa ele é considerado assim pela construção do narrador que, por sua vez, também é uma criação de Sá-Carneiro. Seguindo a proposta desta tese de mostrar a visão de mundo de Sá-Carneiro, a partir de mitos e arquétipos que permeiam suas narrativas, vamos aceitar que Raul é um artista genial, dentro do universo da narrativa, como ela foi concebida.

No final de seu relato, depois de relatar o suicídio de Raul, e o novo casamento burguês de Marcela, o narrador tenta dar um fechamento, uma conclusão, indicando as possíveis causas de tudo o que ocorreu. Reafirma o desespero de Raul frente ao Tempo (com letra maiúscula, como vimos, quase tido como uma entidade com vida e vontade próprias), e ele mesmo confirma que é desolador pensar que o que fazemos hoje nunca mais vai voltar, que não se pode viver o mesmo dia novamente. Embora assegure que sua prova de amor era de um grande egoísmo, acha também, como Raul, que o seu gesto era realmente uma comprovação de que o sentimento era muito forte, que a destruição do corpo de Marcela o faria amar a sua alma com maior intensidade. Logo após, cria uma imagem do falecido amigo como uma vítima das circunstâncias, pede que tenhamos piedade de Raul, por ser ele um desventurado. O escultor foi vítima de sua loucura, que o impedia de viver uma vida normal, a vida dos “homens de juízo”,

não deixava que ele aceitasse as convenções como todo o resto das pessoas. Essa configuração da narrativa, que dá a ideia de uma protagonista vítima de seu destino e, muitas vezes, padecendo de um mal de que não é o responsável, lembra muito o tipo de narrativa que, ao longo da história da Literatura, ficou conhecida como tragédia.

Nesta tese, vamos utilizar o conceito de tragédia num sentido mais amplo, que não se refere às regras da tragédia grega clássica. Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1973), quando fala sobre a crítica arquetípica, nos mostra que há algumas categorias narrativas que são mais amplas que os gêneros literários comuns, e são anteriores a eles. Assim, além da tragédia grega clássica, podemos entender a aplicar o termo “tragédia”, segundo a crítica arquetípica, num sentido que não se restringe a todas as regras necessárias e obrigatórias que os dramaturgos gregos precisavam seguir. Sobre a comédia, por exemplo, Frye (1973, p. 162) afirma que seria tolo sustentar que ela se aplica apenas a um tipo de peça teatral, sem poder ser empregada com respeito a Chaucer e Jane Austen, por exemplo. É nesse sentido que usaremos o termo “tragédia” nesta tese, como categoria narrativa da Literatura, e não como gênero literário próprio da Grécia antiga. Sendo assim, são quatro as categorias narrativas apontadas por Frye: o romanesco, o trágico, o cômico e o irônico ou satírico. A comédia e a tragédia podem ter sido originalmente duas espécies de drama, do gênero dramático, mas podem ser utilizadas como termos técnicos que vão descrever características gerais das ficções literárias, sem relação com o gênero. Segundo Frye: “Se nos dizem, daquilo que vamos ler, que é trágico ou cômico, esperamos certo tipo de estrutura e estado de espírito, mas não necessariamente certo gênero” (FRYE, 1973, p. 163). Se pensarmos que estas são estruturas arquetípicas da Literatura, podemos perceber que o autor, ao fazer uso de uma delas, ao escolhê-la entre as demais, já mostra, com essa escolha, uma intenção, uma forma significativa de criar a sua narrativa, e até uma visão de mundo. A essas estruturas arquetípicas Frye (1973) chama *mythoi*, ou enredos genéricos.

Esse *Mythos*, a tragédia, tende a se ocupar, a se concentrar mais em um único indivíduo, enquanto que a comédia trata, normalmente, de um grupo de pessoas. Esse indivíduo, o herói, tende a ser mais valoroso que o resto da população, a ser superior a nós: “O herói trágico situa-se tipicamente no topo da roda da fortuna, a meio caminho entre a sociedade humana, no solo, e algo maior, no céu. (FRYE, 1973, p. 204). Contudo, mesmo sendo superior a nós – “O herói trágico é muito grande se comparado conosco” (FRYE, 1973, p. 204) – há algo nele que fica do lado oposto à audiência, com que ele se mostra pequeno. Esse fator pode ser chamado Deus, deuses, destino, acaso,

entre outros. Raul era maior que a “gente de juízo”, era um artista genial, – segundo o narrador, que reflete a visão de mundo de Sá-Carneiro – que vivia numa realidade sua, superior, como o modelo do herói trágico. E, no seu caso, as suas obsessões o tornavam “pequeno”, a sua preocupação com a passagem do tempo e a sua necessidade de mostrar o seu amor, de dar uma prova desse seu sentimento à Marcela. Não só nesta narrativa existe o conceito de superioridade dos artistas, dentro da obra de Sá-Carneiro, e talvez mesmo, não seja em “Loucura...” que isso fica mais claro, mais manifesto e explícito. Mas essa ideia de superioridade dos artistas permeia toda a obra de Sá-Carneiro, não só nas suas narrativas, mas também em alguns de seus poemas. Por exemplo, logo em “Partida”, de *Dispersão* podemos ler:

Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas incertas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

Afronta-me um desejo de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz.
Mas logo me triunfo. A sua luz
Não há muitos que a saibam reflectir.
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 15)

Neste, e em outros poemas seus notamos esse conceito de superioridade dos artistas, de sua genialidade e existência em uma “altura” acima dos demais. Assim, o objeto de meditação, de reflexão do eu-lírico são “coisas geniais”, nada menos do que isso. Então, poucas pessoas conseguem entender seus pensamentos, acompanhar a sua mente superior, refletir a luz de suas divagações.

Dentro de suas narrativas esse conceito de superioridade também pode ser percebido, em maior ou menor grau, dependendo da atenção que o narrador dá a esse fato, ou mesmo do número de linhas em que esse conceito aparece. Mas, invariavelmente percebemos que esse é um pressuposto em suas narrativas, é um ponto de partida. Por exemplo, em *A confissão de Lúcio* logo no começo temos a definição de que Gervásio Vila-Nova, escultor, era genial: “Uma criatura superior – ah! Sem dúvida. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 354). Ou ainda, quando o narrador se refere a seus encontros com Ricardo: “Subíramos mais alto, pairávamos sobre a vida.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 366). Em “Ressurreição”, de *Céu em fogo*, quando o narrador se refere à obra de Inácio de Gouveia, o protagonista artista, ele usa letra maiúscula. Como ocorre também,

por exemplo, no poema “Abrigo”, de *Indícios de Oiro*, e que lemos: “Paris da minha ternura / Onde estava a minha Obra” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 78). É importante ressaltar que essa superioridade é condição a priori da protagonista artista, em suas narrativas. Muitas dessas personagens revelam, em maior ou menor grau, sentimentos e atitudes perversas, malignas, egoístas, bem aos moldes de personagens decadentistas. Contudo, não é essa perversidade que as torna superiores aos demais, os burgueses, mas a sua condição de artistas geniais, o que caracteriza essa superioridade mais em termos estéticos do que éticos.

Quanto ao destino, no seu caso, Raul não foi favorecido por ele, – o que normalmente ocorre com o herói trágico. Este fica sem escolha, impotente e vulnerável frente ao encadeamento dos fatos, do destino – uma vez que a obrigação de mostrar seu amor surgiu depois de seu caso com Luísa Vaz, que foi descoberto pela sua esposa. Se ele não se entregasse a esse sentimento com Luísa, que ele mesmo definia como menor, um amor descrito como entretenimento, diversão, ou se sua esposa não tivesse conhecimento de nada, talvez Raul não sentisse que teria que dar a sua prova de amor. O suicídio proposto também seria uma prova de amor, aos olhos de Raul e segundo a visão de mundo de Sá-Carneiro, mas neste caso, o narrador convenceu Marcela que era um devaneio e ela esqueceu o caso. A ruína talvez tenha mesmo surgido no caso com Luísa, o que aumenta a sua conotação de *femme fatale*. Além disso, sob uma perspectiva existencial, o destino também não o favoreceu ao colocá-lo numa sociedade que não valorizava o que era importante para ele, levando-o a se sentir como o artista moderno muitas vezes se sentia: um pária, isolado do mundo. Ainda mais pelo fato de ter se casado com uma mulher burguesa, e por isso igual aos demais, ao contrário do que havia imaginado quando a conheceu. Então, após a recusa de Marcela para efetuarem o suicídio conjunto, Raul percebe que não poderia renunciar à vida com a esposa, pelo contrário, teria de vivê-la ao seu lado. O episódio da traição com Luísa faz com que ele, que não pode morrer à maneira de Axel, teria que fazer algo inusitado para provar seu amor. Não poderia ser um ato ligado aos padrões e convenções burguesas, então, levado por sua loucura e temperamento inconstante e obsessivo, cria a sua prova de amor.

Podemos perceber traços de perversidade em Raul, o que poderia ser um argumento contra o fato de ele ser superior, como os heróis trágicos. Mas a sua superioridade parece não estar colocada tanto no plano moral, mas sim estético, porque ele era um artista genial e, por isso, superior aos demais homens e mulheres comuns da sociedade. Como dissemos, essa superioridade é condição apriorística das protagonistas

artistas das narrativas de Sá-Carneiro, conforme sua visão de mundo e não é algo que precisa ser comprovado em suas atitudes e costumes. A perversidade de Raul e de outras protagonistas de Sá-Carneiro possivelmente seja maior que a de Axel e do arquétipo que se forma a partir dele, mas, como dissemos um arquétipo é um modelo geral, que se molda ao universo da narrativa em que ele aparece. Mesmo assim, talvez não sejam tão perversos quanto o duque Des Esseintes, outra personagem citada aqui, em cuja concepção notamos o arquétipo do fidalgo simbolista. De qualquer forma, essa perversidade não anula a superioridade de Raul e das outras protagonistas de Sá-Carneiro, porque esse traço da personagem se dá, como dissemos, mais num plano estético do que num plano ético.

Ainda falando sobre o destino dentro da tragédia, há uma teoria interpretativa desses *mythoi* em que o ato que desencadeia o processo trágico é uma violação de uma lei “moral”, seja humana ou divina. E que isso é desencadeado pela *hybris* do herói. Segundo Nicola Abbagnano:

Com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da *norma da medida*, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas. (ABBAGNANO, 2003, p. 520)

Assim, ao infringir a “norma da medida”, os limites que existem para o bom convívio entre os homens, e com a ordem das coisas, Raul foi influenciado pela sua *hybris*. Isso ocorre, por exemplo, quando desejava criar a vida, ao unir a Literatura, do amigo narrador, com a sua escultura, mesmo sabendo ser isso um desejo que feriria as leis naturais.

Segundo Frye: “Mais uma vez é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos possui *hybris*, um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível” (FRYE, 1973, p. 207). Desde o começo da narrativa, Raul é descrito pelo amigo como tendo esse temperamento desequilibrado, essa soberba, e as obsessões que definem a *hybris*. A lei “moral” que ele viola é a da passagem do tempo, lei esta a que todos estamos submetidos e não temos como não obedecer. Sua loucura, e sua genialidade de artista que o colocavam acima dos homens normais, “de juízo”, segundo a visão de mundo de Sá-Carneiro, também causavam nele uma soberba de achar que poderia violar esta lei natural, e sua *hybris* acabou gerando a sua queda, o seu suicídio trágico. De alguma forma, a sua prova de amor à Marcela teria

ligação com o Tempo: “[...] vou-te dar a eternidade... fazer parar o tempo...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 296). Nesse ponto, ao desejar violar uma lei natural, segundo Frye (1973) o herói pertence ao grupo *alazón*, ou seja, um impostor, uma personagem autoiludida, que se engana por causa de sua *hybris*. Por isso, Raul era também um *alazón*, um herói que se iluiu ao pensar que poderia barrar a passagem do tempo, e engana a si mesmo.

Ainda citando Frye (1973), temos a noção de que, ao se pensar arquetipicamente a Literatura, reconhecemos o *mythos* da tragédia como uma imitação do sacrifício. Há o paradoxo de que o herói deve cair por justiça, mas que é ruim que ele caia, uma vez que muitas vezes é uma vítima de sua *hybris*, é uma personagem autoiludida, um *alazón*, que causa uma sensação de injustiça. Em “Loucura...” temos a sensação desse paradoxo, uma vez que Raul deve sofrer as conseqüências de seu ato egoísta e mórbido de tentar desfigurar Marcela, mas, ao mesmo tempo, sentimos pena de sua condição, ao percebermos que sua obsessão com a passagem do tempo e sua loucura – sua *hybris* – é que causaram tudo isso. Raul não é descrito somente como uma pessoa má, pelo narrador, mas alguém, com um gênio difícil, uma personalidade indomável e sem controle, ludibriado pela sua loucura.

Frye (1973) afirma que os sonhos do herói trágico são dionisíacos, – segundo a concepção de Nietzsche dos termos “apolíneo” e “dionisíaco” – embriagados por sonhos de sua própria onipotência, que se choca com a sensação “apolínea” da ordem natural das coisas, externa e imutável. O sonho “dionisíaco” de Raul era barrar a passagem do tempo, o que não deixa de ser um desejo de onipotência, de ser alguém com poderes divinos, mas que foi impedido pela realidade “apolínea”, em que o tempo passa inexoravelmente. A queda do herói trágico pode ser entendida como sacrifício por trazer a nós, uma visão maior, mais vasta da realidade: “Com sua queda, um mundo maior, além, que seu espírito gigantesco bloqueou, torna-se visível por um instante, mas ainda há também uma sensação de mistério e da distância desse mundo” (FRYE, 1973, p. 211). Raul, ao se suicidar, trouxe a noção de que sua loucura o levava a uma realidade superior, “além”, e que nós, os “homens de juízo” não podemos alcançar, nem sequer imaginar. Sua morte traz, por poucos instantes, a possibilidade de vislumbrarmos essa realidade diferente, ao mesmo tempo em que percebemos a distância que estamos dela. Sá-Carneiro, por meio de sua personagem, Raul, trouxe a nós, leitores, a capacidade “dionisíaca” de sonharmos um mundo sem a passagem do tempo, ao mesmo

tempo em que notamos o quão impossível e distante de nossa realidade “apolínea” esse cenário está.

Assim, traçaremos, em linhas gerais, como a presença do mito de Eros e Thanatos, pode ajudar a formar a visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro em suas narrativas, a partir do estudo de “Loucura...”. A seguir, no próximo capítulo, faremos a análise de duas outras narrativas em que esse mito está presente, ampliando alguns conceitos abordados e trazendo outros novos.

Em primeiro lugar, notamos que são narrativas com forte influência das ideias do Simbolismo e do Decadentismo. Como dissemos, o Simbolismo influenciou fortemente a primeira fase de sua poesia também, no vocabulário e nas imagens utilizadas em seus poemas. Além disso, muitas de suas narrativas podem ser consideradas decadentistas, uma vez que Sá-Carneiro é um artista de transição.

Conforme apontou Edmund Wilson (2004), a obra *Axel* trouxe o modelo, o arquétipo literário do fidalgo entediado que se isola do mundo cotidiano, e busca sensações refinadas e superiores, – que denominamos de fidalgo simbolista. Como observamos anteriormente, esse mesmo arquétipo foi incorporado por Mário de Sá-Carneiro em muitas de suas narrativas, inclusive a que foi objeto de estudo deste capítulo – “Loucura...” – com algumas adaptações, o que é muito natural e comum na Literatura. E.M. Meletinski mostra que os arquétipos sofrem transformações conforme a época em que são escritas as obras:

Alguns arquétipos no conto e no *epos* sofrem transformações. Por exemplo, os “monstros” são substituídos por seguidores de outras crenças, [...]. Entretanto, mesmo no caso dessas transformações, o arquétipo originário transparece bastante claramente. Ele como que permanece depositado no nível profundo da narrativa. (MELETINSKI, 1999, p. 157-8)

Destarte, o arquétipo do fidalgo simbolista, criada a partir de *Axel* é levemente alterado em “Loucura...”. Raul não é um fidalgo, alguém com título de nobreza, mas sim um artista – o que comumente ocorre nas narrativas de Sá-Carneiro significa alguém de certa forma nobre, no sentido de se diferenciado, superior aos demais, à “gente de juízo” – que busca no seu sonho dionisíaco uma realidade diferente, em que se possa parar o tempo. Além disso, há uma acentuação nos traços de perversidade, se compararmos Raul a Axel, mas isso não diminui a genialidade da protagonista de Sá-Carneiro, conforme sua visão de mundo. Apesar dessas diferenças, notamos que os traços

fundamentais do arquétipo estão presentes em Raul: o isolamento da sociedade, e o cultivo das “sensações refinadas”, por meio de sua arte.

Além disso, esse arquétipo também trabalha a questão da passagem do tempo, uma vez que o dia a dia destruiria, segundo a protagonista, a relação do casal de fidalgos, – “Que ampulheta poderá contar as horas desta noite?” (L’ISLE-ADAM, 2005, p. 198) – a vida comum banalizaria aquele momento sublime que eles vivenciaram. Por isso, como afirma Meletinski (1999), no nível mais profundo da narrativa o arquétipo continua presente, uma vez que Raul tem uma preocupação semelhante com a passagem do tempo.

Do Decadentismo, Sá-Carneiro utilizou a noção de protagonistas obsessivos, com ideias mórbidas e desejos que não podem esperar para serem realizados, além de relacionar o amor a sentimentos ligados ao vício, à devassidão, à violência, como acontece, por exemplo, em “Suze” e “O homem das fontes” de António Patrício e “Madona no campo santo” de Fialho de Almeida. Nesta última narrativa, há um diálogo com “Loucura...” também em relação ao amor, à pessoa amada como um objeto de posse da protagonista, que indica um sentimento amoroso obsessivo e negativo. Como visão de mundo do autor, notamos que há uma dicotomia na concepção de amor: de uma lado o amor burguês e comportado e de outro o amor ligado ao mórbido, com a presença de uma mulher fatal. Como Raul não podia se enquadrar no primeiro, sua loucura o leva até uma saída drástica, o suicídio. Este fato é revelador de que, dentro da visão de Sá-Carneiro, o amor dos artistas geniais, que seguem o arquétipo do fidalgo simbolista, só pode ser resolvido com a morte. Isso só reforça a ideia de uma vivência trágica do artista moderno.

Aliás, em relação à crítica arquetípica, que Northrop Frye trata em sua relevante obra *Anatomia da crítica* (1973), podemos enquadrar “Loucura...” no *mythos* da tragédia. A personagem Raul é construída por Mário de Sá-Carneiro de forma a dar a impressão de que ele é um ser superior, acima da maioria das pessoas. Além disso, é contaminado pela *hybris*, é também vítima do encadeamento dos fatos e tem um sonho dionisíaco impossível de ser realizado, por contrariar as leis naturais, no caso, o desejo de impedir de alguma forma a passagem do tempo desfigurando o rosto de sua amada, Marcela. Perdido em meio à sua *hybris*, Raul acha que esse ato criminoso seria a maior prova de amor que poderia dar, um amor que não se importaria com as aparências, um sentimento que seria despertado e cativado pela essência, a alma de sua esposa. A loucura de Raul, segundo o narrador, seria a causa de tudo isso, seria ela que despertaria

a *hybris*, a sua obsessão. Como vimos, para Maria da Graça Carpinteiro (1960) é essa loucura que irá despertar o “além” nas protagonistas, ou seja, que irá proporcionar a vivência de um estado superior à normalidade, um “Além-Realidade”. Dessa forma, a loucura, ao mesmo tempo em que desperta a necessidade e a possibilidade de viver essa realidade superior, também é grande parte da força motriz por trás da *hybris* de Raul. Esse paradoxo reforça a ideia de tragédia.

Cabe ainda uma consideração sobre a presença dos mitos nas narrativas. Ao afirmarmos que o mito de Eros e Thanatos está presente nesta narrativa, não significa que o sentido dessa obra segue à risca o sentido original do mito. Northrop Frye fala em “alegorização” do mito, que seria fazer uma interpretação fixa, cristalizada do mito, sempre que ele aparecer em uma obra. Segundo ele, essa metodologia é errônea, uma vez que o mito deslocado em uma obra pode levar a significados distintos do original:

A alegorização do mito é empecida pela presunção de que a explicação “é” o que o mito “significa”. Sendo o mito uma estrutura centrípeta de sentido, podemos fazê-lo significar um número indefinido de coisas, e é mais frutuoso estudar o que de fato os mitos têm sido levados a significar. (FRYE, 1973, p. 333)

Portanto, o mito de Eros e Thanatos, deslocado para as narrativas de Mário de Sá-Carneiro, não deve ser interpretado, integralmente da mesma forma como ele foi concebido originalmente. Como afirma Carpinteiro (1960), nessas narrativas o amor só pode ser resolvido com a morte, e é isso que ocorre com os heróis trágicos dessas narrativas. No universo de “Loucura...” e de outras narrativas de Sá-Carneiro, Thanatos prevalece sobre Eros, a obsessão decadentista vence o sentimento calmo e positivo, a personagem – que reflete o arquétipo do fidalgo simbolista – não vai encontrar a amada que pensa como ele, e seu final será, inevitavelmente, trágico. O artista moderno, mesmo sendo superior aos demais não consegue fugir de seu destino trágico, a partir da visão de mundo de Sá-Carneiro.

Em linhas gerais, podemos afirmar que a presença do mito deslocado de Eros e Thanatos em “Loucura...” ajuda a traçar alguns pontos de vista, dentro da visão de mundo de Sá-Carneiro. A presença do arquétipo do fidalgo simbolista – que aparece como um artista genial – traz a ideia de que o autor coloca os artistas como seres superiores aos demais, principalmente em relação à burguesia. Esses artistas são seres deslocados da sociedade, não conseguem se adaptar ao cotidiano, e muitas vezes não procuram nem fazem um esforço para que isso aconteça. Simplesmente são superiores

e, por isso, devem viver afastados dos burgueses. Mas esse afastamento traz a eles uma vivência trágica, e sua *hybris* também os impulsiona para o desastre.

Quanto ao amor, percebemos claramente a presença de uma dicotomia entre o amor burguês e o amor fatal. Por isso, o mito de Eros e Thanatos aparece deslocado aqui como uma fatalidade impossível de ser evitada. Uma vez que Raul – personagem que representa a “pessoa” dos artistas – não pode viver o amor burguês, seu amor só pode ser “resolvido” na morte, como explica Carpinteiro (1960). Esse fato também aumenta a carga dramática existencial do artista moderno. No próximo capítulo veremos que esse mito aparece também de forma relevante em outras narrativas, confirmando a ideia da vivência trágica dos artistas, principalmente os modernos.

Capítulo 2 – Eros e Thanatos em outras narrativas

Neste capítulo, verificaremos de que forma a presença do mito de Eros e Thanatos nos contos “Incesto” e “Ressurreição” especialmente, e em outras narrativas, como “Em pleno Romantismo” ajuda na construção da visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro. Como fizemos no primeiro capítulo com “Loucura...”, veremos que a análise desse mito e de alguns arquétipos auxilia na construção de uma forma de ver a realidade, reforçando alguns pontos de vista herdados do Decadentismo e Simbolismo, principalmente. Poderemos notar que as muitas ideias expostas no capítulo anterior se confirmarão, como a noção de superioridade dos artistas, apesar de sua vida trágica; a dicotomia na concepção do amor, e a possibilidade única do amor se resolver: na morte.

O primeiro texto a ser analisado neste capítulo é “Incesto”, também de *Princípio*. O narrador é em terceira pessoa, mas desta vez, ao contrário de “Loucura...”, ele não é uma personagem, é um narrador onisciente. O protagonista, Luís de Monforte, é um autor dramático, na faixa etária dos quarenta anos. Percebemos de início que a protagonista tem a mesma característica de muitas protagonistas das narrativas de Sá-Carneiro, é um artista, um escritor, que não possui dificuldades financeiras, ao contrário, vive muito bem e pertence às classes mais altas da sociedade. Ele possui uma filha, fruto de um romance de sua mocidade, com uma mulher que desapareceu, e teve a tarefa de criá-la sozinho. A mãe, Júlia, é descrita no início da narrativa como tendo traços bem ao estilo das mulheres das narrativas decadentistas: “[...] perversa e linda, desaparecera no turbilhão esfacelante duma vida arrebatadamente louca, tragicamente agitada” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 302). Ela teve uma existência trágica, uma vida desregrada e agitada, era linda, mas perversa e desapareceu sem deixar vestígios ou explicações. Temos novamente, como em “Loucura...” os dois arquétipos mais comuns nessas narrativas ao estilo decadentista de Sá-Carneiro: a *femme fatale* e o fidalgo simbolista.

Júlia era uma atriz de grande talento, e passou a trabalhar com Luís em sua peça “Doida”, em que era a protagonista. Os dois acabam tendo um romance e se casam, vivendo, segundo o narrador, quatro anos de amor e felicidade. Com o nascimento da filha, ao contrário do que esperava Luís – que via em Leonor um elo inquebrantável entre ele e sua esposa – o romance com Júlia se enfraqueceu. Os dois passaram a viver mais de aparências, e por causa de Leonor. Júlia, que é descrita como um espírito rebelde, chega até a se tornar uma boa dona de casa. Mas, certo dia, ela não suporta mais esse tipo de vida, e desaparece, mandando apenas um bilhete revelador a Luís: “Filho, Perdoa-me. Mas tem que ser. Fica-te a Leonor. Adeus.” (SÁ-CARNEIRO,

1995, p. 305). Esse bilhete, apesar de curto, pode revelar muito sobre o relacionamento do casal: ao chamar o marido de “Filho”, Júlia revela que o seu sentimento, ao final da relação com Luís, era mais de amizade, de companheirismo. Além disso, ela não revela o motivo de sua decisão, apenas pede o perdão do ex-marido, mas não informa para onde vai, mostrando que não pretende ter contato com ele, e tampouco com a filha. Ao longo da narrativa, por meio do narrador, ficamos sabendo que Júlia fugiu com um diplomata austríaco, e que o caso foi um grande escândalo na sociedade portuguesa. Dentro da dicotomia do amor de Sá-Carneiro, comentada no capítulo anterior, podemos afirmar uma *femme fatale* não se contentaria em fazer o papel de uma esposa burguesa.

Apesar de aparecer pouco na narrativa, a personagem Júlia é muito importante para a construção da visão de mundo do autor, uma vez que ela representa o arquétipo da mulher fatal e, também por isso, é uma personagem muito significativa e reveladora. Como veremos agora, esse arquétipo tem uma de suas origens dentro da literatura ocidental, no mito de Salomé, que é bastante frequente na literatura portuguesa. A seguir temos uma descrição de Júlia:

Duma beleza misteriosa – cabeleira de fogo, olhos de infinito – esboçava-se-lhe nos lábios úmidos o sorriso enigmático da Jucunda. Do seu corpo flexível de estátua grega, admiravelmente musculada, desprendia-se um aroma estranho que lhe poetizava a carne em pedra, audaciosa e mal escondida. Atraía e afugentava ao mesmo tempo essa mistura singular de inferno e céu; pressentia-se sem saber por quê, nessa mulher frágil, todo um poema brutal de amor ardente, de voluptuosidade e de sangue. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 303).

Assim, a descrição de Júlia se refere bem a uma *femme fatale*, uma bela mulher, com corpo escultural, e o sorriso enigmático da Gioconda, de Leonardo da Vinci, mas perigosa. É descrita como uma mulher que atrai e afugenta ao mesmo tempo, uma mistura de “inferno e céu”, ou seja, do que é positivo e negativo, numa escala de valores. O seu amor é ardente, intenso, mas ligado ao mórbido, à voluptuosidade, à obsessão e à violência. É uma mulher que desperta uma paixão avassaladora, mas que é um sentimento que se torna paradoxal, uma vez que traz conseqüências ruins relacionados a ele. É uma boa representante do amor ligado a Eros e Thanatos, se fizermos uma leitura não alegorizada – segundo a concepção já apontada no capítulo anterior, teorizada por Northrop Frye (1973) – e adequada desse mito deslocado. É um sentimento nos moldes decadentistas, como já vimos, ligando o amor à obsessão, à violência. E foi dessa forma que Júlia se comportou, no seu relacionamento com Luís,

uma vez que, ao nascer a filha dos dois, a mãe abandona o lar. O nascimento de Leonor, que seria um laço a mais no relacionamento descrito como forte e feliz pelo narrador, foi um motivo a mais para Júlia fugir. Ela agiu como uma mulher fatal, uma vez que se entregou ao dramaturgo, se envolveu fortemente com ele, e, no momento que seria o mais feliz de todos e que selaria definitivamente os laços do matrimônio – o nascimento de Leonor – e que seria o auge do relacionamento dos dois, Júlia foge com outro homem. Isso deixou Luís desesperado e humilhado perante a sociedade.

Dito isso, é o momento de teorizarmos um pouco acerca do mito de Salomé, nesta obra. Segundo Paula Morão (2001), o mito de Salomé é bastante comum na literatura portuguesa, e ela mostra como este mito aparece desde a Idade Média, embora tenha mais relevância a partir do século XIX até o modernismo. A figura histórica e bíblica de Salomé acaba se fundindo com outras mulheres famosas da história, para formar o arquétipo da *femme fatale*, mas o mito fica conhecido como o de Salomé.

Ao longo da história das suas ocorrências textuais no período considerado, estamos vendo como o mito de Salomé cada vez mais se afasta da glosa do texto matricial dos Evangelistas, progressivamente se encaminhando para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas de vária matriz cultural; todas elas se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, representando o sexo como violência, angústia, causa de ruína, morte e destruição. (MORÃO, 2001, p. 38).

Assim, a partir da miscigenação da figura de Salomé com outras personagens históricas e mitológicas – no trecho de Sá-Carneiro aparece uma referência a Gioconda (Jucunda), de Leonardo Da Vinci – forma-se o arquétipo da *femme fatale*, como uma mulher em que o amor e a morte estão ligados. Ao mesmo tempo em que tinha a cabeleira de fogo, sensual, que tinha o corpo torneado como uma estátua grega, despertando paixão, Júlia também tinha traços do amor mórbido, combinando a um só tempo: céu e inferno, voluptuosidade e sangue, desejo e violência. Este mito dialoga de alguma forma com o de Eros e Thanatos nestas narrativas, uma vez que, como vimos no capítulo anterior, nelas o amor só se resolve em morte. Então a mulher amada dessas narrativas, muitas vezes, pode ser associada a esse arquétipo da *femme fatale*, ao mito de Salomé.

É importante observar que o mito de Salomé aparece, com bastante relevância, na obra lírica de Sá-Carneiro. Mesmo não sendo o objeto de estudo principal desta tese, sua lírica e sua prosa dialogam, na medida em que vários temas encontrados nos seus poemas, são observados também em suas narrativas. A seguir, veremos como o mito de

Salomé aparece na sua lírica, para mostrarmos como ele é importante, de forma geral, em sua obra.

A figura de Salomé representa o lado feminino do eu-lírico, em algumas poesias de Sá-Carneiro, não sendo uma personagem ou figura externa a ele. Podemos entender esse símbolo, essa metáfora do lado feminino de várias formas, inclusive pelo viés da Psicanálise, como sendo o que Jung chama *anima*, ao se referir ao lado feminino do inconsciente dos homens.

Antes de falarmos sobre *animus* e *anima*, que fazem parte do inconsciente, é preciso explicar em que consiste, segundo os estudos da Psicanálise, esta parte da psique humana. Segundo Jung (2005) a consciência humana é limitada, e existem coisas além de seu campo de conhecimento. O que não conhecemos, e está fora de nós, refere-se ao mundo exterior, e o que não conhecemos, mas está dentro de nós, só que fora de nosso campo de consciência, é o inconsciente. Assim:

Tudo o que conheço, mas não penso em determinado momento, tudo aquilo de que já tive consciência mas esqueci, tudo o que foi percebido por meus sentidos e meu espírito consciente não registrou, tudo o que foi involuntariamente e sem prestar atenção (isto é, inconscientemente), sinto, penso, relembro, desejo e faço, todo o futuro que se prepara em mim e que só mais tarde se tornará consciente, tudo isso é conteúdo do inconsciente. (JUNG, 2005, p. 354)

Ele continua explicando que, o inconsciente, na psicologia jungiana, compreende o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O primeiro se refere às camadas mais superficiais do inconsciente, e se refere apenas às experiências individuais, variando de pessoa para pessoa. Já o segundo, diz respeito às camadas mais profundas do inconsciente, sendo uma herança que toda a humanidade possui, e é comum a todos os homens. Fazem parte do inconsciente coletivo, os mitos e arquétipos.

Uma vez esclarecido este ponto, vamos agora falar propriamente sobre *anima* e *animus*, que fazem parte do inconsciente do homem. Segundo ele:

Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos

importante, o relacionamento com o inconsciente. (JUNG, 1964, p. 176)

Anima e *animus* – personificação da natureza feminina do inconsciente do homem e da natureza masculina do inconsciente da mulher. [...]

Todas as manifestações arquetípicas, o portanto, também o *animus* e a *anima*, têm um aspecto negativo e um aspecto positivo. Um aspecto primitivo e um aspecto diferenciado. (JUNG, 2005, p. 351)

Assim, dentro do inconsciente do ser humano existem o *animus* e a *anima*, as partes masculina e feminina, da mulher e do homem, respectivamente. Veremos, então, como aparece a *anima* em alguns poemas de Sá-Carneiro, e perceberemos que a relação com seu lado feminino é ruim, sua manifestação é negativa, primitiva, sendo que o mesmo ocorre em algumas de suas narrativas.

Jung desenvolve suas idéias sobre a *anima* e, a certa altura de sua obra *O homem e seus símbolos*, nos dá um exemplo de alguns contos de fada, o que é bem interessante e permite um diálogo com a obra de Sá-Carneiro. A interpretação que Jung apresenta converge bastante com a atitude que o eu-lírico do artista português assume em alguns de seus poemas, e com a narrativa em questão: “Incesto”.

Uma manifestação ainda mais sutil da *anima* negativa aparece, em alguns contos de fada, sob a forma da princesa que pede a seus pretendentes que respondam a uma série de enigmas ou que se escondam exatamente à sua frente. Os candidatos morrem se não conseguem encontrar as respostas ou se ela descobre onde se esconderam, e a princesa ganha sempre. A *anima* sob este aspecto envolve os homens num jogo intelectual destruidor. Podemos notar o efeito destes seus estratagemas em todos os diálogos neuróticos e pseudo-intelectuais que impedem o contato direto do homem com a vida e suas verdadeiras definições. Ele pensa tanto a respeito da vida que não consegue vivê-la e perde toda a espontaneidade e faculdade de comunicação. (JUNG, 1964, p. 179).

Este trecho mostra a personificação de uma *anima* negativa, uma princesa que brinca, que gosta de jogar com seus pretendentes, em um jogo mortal. Dentro de uma leitura psicanalítica, essa *anima* revela uma personalidade de alguém que pensa muito, exageradamente, e, por isso, não consegue agir, fica estático com suas reflexões. Na análise de “Incesto”, essa descrição dialoga com o mito de Salomé, e com a personagem Júlia, revelando uma *anima* negativa, ou seja, uma figura feminina associada ao mal, ao amor negativo, obsessivo, violento e doentio. Júlia se envolve com Luís, mas o coloca

em uma espécie de jogo, similar ao apontado por Jung, em relação a algumas princesas de contos de fadas. Quando Luís se viu mais envolvido com a esposa, no momento em que ele tinha a certeza dos laços definitivos que Leonor havia trazido ao casal, nesse momento é que Júlia desaparece de forma cruel e insensível, deixando-o se sem saber como agir, perdido em meio aos seus devaneios e reflexões.

Há um poema de Sá-Carneiro em que o eu-lírico assume seu lado feminino e, ao fazê-lo, tem uma atitude muito parecida com a da princesa dos contos de fada, trata-se de “Feminina”:

Feminina

Eu queria ser mulher pra me poder entender
Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos Cafés.
Eu queria ser mulher para poder estender
Pó-de-arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos Cafés.

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro –
Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro
A falar de modas e a fazer “potins” – muito entretida.

Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçar-los ao espelho, antes de me deitar –
Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios,
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.

Eu queria ser mulher para ter muitos amantes
E enganá-los a todos – mesmo ao predileto –
Como eu gostaria de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto,
Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...

Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,
Eu queria ser mulher pra poder me recusar...

.....

(SÁ-CARNEIRO, 2004, p, 95)

Logo no primeiro verso, notamos claramente uma referência ao seu lado feminino: “Eu queria ser mulher”, que se repetirá ao longo do poema. Talvez sendo mulher ele se sentisse mais à vontade, poderia se “estender [...] / nas banquettes dos Cafés”, ou passar pó-de-arroz na frente das outras pessoas, sem se sentir angustiado, como normalmente se sentia nessas situações. O ato de se maquiar na frente dos outros, pode representar uma atitude afirmativa, de autoconfiança, que não costumava ter

normalmente. Os versos seguintes de “Crise lamentável” mostram bem a sua falta de iniciativa: “Levantar-me e sair. Não precisar / De hora e meia antes de vir p’ra rua”. (SÁ-CARNEIRO, 2004, P. 90) Também, sendo mulher, se sentiria mais à vontade com seus próprios amigos, coisa que também não ocorria, como novamente verificamos em “Crise lamentável”: “Não estar sempre a bulir, a quebrar cousas / Por casa dos amigos que freqüente – / Não me embrenhar por histórias melindrosas / Que, em fantasia, apenas argumento...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, P. 90). Sendo mulher se sentiria mais confiante, não quebraria as coisas com seus modos desajeitados, nem teria que mentir aos seus amigos, criando histórias fantasiosas.

Na segunda estrofe, refere-se a como seria a sua vida na nova condição: fútil, não tendo pensamentos ou preocupações, e explorando os homens mais velhos. Uma existência vazia e superficial, de *femme fatale*, era isso que ele desejava ter.

A terceira, mostra que seus “enleios”, suas confusões mentais, que o aborrecem e que considera inconvenientes e inaceitáveis para um homem, seriam todos normais, na opinião do eu-lírico, se ele fosse uma mulher. Isso completa o quadro de banalidades proposto na segunda estrofe. Aliás, esses enleios podem refletir a confusão mental citada anteriormente por Jung, em relação ao homem dominado por pensamentos pseudo-intelectuais, que impediriam o eu-lírico de ter uma relação direta e saudável com a realidade.

É na quarta estrofe que aparece mais claramente a relação com os contos de fadas que Jung citou. Aqui, também a mulher que o eu-lírico desejava ser “brinca” com seus pretendentes, “E enganá-los a todos”, e os encara como peças de um jogo. Parece que o “rapaz gordo e fio, de modos extravagantes” é uma imagem dele mesmo, que serviria apenas para enganar e, de certa forma, humilhar o seu amante loiro e esbelto. Ninguém escaparia de ser um peão no tabuleiro desta *femme fatale* esperta e cruel.

A imagem de seu lado feminino presente neste poema, termina de forma tão negativa quanto começou, servindo como um objeto de adoração sexual que, como veremos, é uma das formas mais negativas e primitivas da *anima*. Por fim, conclui dizendo que seu desejo de ser mulher serve também para humilhá-lo, “para poder me recusar”, mostrando uma atitude autodestrutiva, cruel consigo próprio.

Como disse Jung, este tipo negativo de *anima*, presente no inconsciente dos homens, revela uma personalidade neurótica de alguém que fica centrado em jogos mentais, em “labirintos” de pensamento que parecem não ter fim. São pessoas que pensam tanto a respeito da vida, que são incapazes de interagir e se comunicar de forma

sadia, positiva, com as outras pessoas. Este é o retrato do eu-lírico, a partir da leitura de sua *anima* representada no poema, que muito tem a ver com o mito de Salomé.

Então, a seguir, temos um poema de Sá-Carneiro em que esse mito aparece – inclusive já há uma referência explícita a essa personagem bíblica no título. Essa figura feminina que aparece, ou seja, sua *anima* segundo essa linha de interpretação, é associada ao desejo, na sua manifestação mais carnal e libertina, e à prostituição. Vamos ver como isso ocorre, em “Salomé”:

Salomé

Insônia roxa. A luz a virgular-se em medo,
Luz morta de luar, mais Alma do que lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...
Tenho frio...Alabastro!...A minh'alma parou...
E o seu corpo resvala a projetar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...
Timbres, elmos, punhais...A doida quer morrer-me:

Mordoura-me a chorar – há sexos no seu pranto...
Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me
Na boca imperial que humanizou um Santo...
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 39)

Como bem disse Fernando Cabral Martins (1994), há uma oposição bastante presente neste poema, que é a entre Eros e Thanatos, ou seja, ao mesmo tempo existe desejo e morte no ambiente construído pelo poeta.

Logo no início, a cor roxa, “Insônia roxa” como afirma Woll (1968) está associada com sensações eróticas, que dialogam com outras sensações da mesma natureza despertadas pela dança, pela carne, pelo “álcool de nua”. Cria-se, ao longo do poema uma atmosfera sinestésica de cores, sons, aromas, relacionados, também, ao efeito que a dança da bailarina Salomé cria. O verso “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...” mostra bem o efeito sinestésico causado pela dança, que mais sugere que descreve objetivamente o cenário, o ambiente que se cria.

O primeiro terceto mostra bem a mistura de desejo e morte, enquanto ela “Golfa-me o seios nus”, aparecem imagens que despertam a sensação da morte, “Timbres,

elmos, punhais...”. Logo após, um uso peculiar do verbo morrer, que passa a ser transitivo direto, causando um sentido incomum: “A doida quer morrer-me”. Não há uma forma única de se interpretar este verso – assim como a maioria dos versos de Sá-Carneiro, principalmente os com apelo para a sinestesia – mas parece que “morrer-me” significa que o sujeito que mata é o mesmo que morre, ou seja, ele e a dançarina são a mesma pessoa. Ele não está assistindo a uma mulher “real” que está dançando, mas Salomé representa, neste poema, a sua *anima*.

Fica claro o tom de desejo presente neste poema, a forte sexualidade que ele evoca e representa. Mas é um desejo na sua esfera mais baixa, mais carnal, como disse Martins (1994). Essa representação da *anima* associada ao erotismo, ao prazer sexual, na sua manifestação mais carnal e libertina e até mesmo, de certa forma, à prostituição, tem uma interpretação bem interessante, segundo Jung. Para ele:

A manifestação mais freqüente da *anima* é a que toma a forma de uma fantasia erótica. Os homens podem ser levados a alimentar estas fantasias no cinema, nos *shows* de *strip-tease*, ou nas revistas e livros pornográficos. É um aspecto primitivo e grosseiro da *anima*, mas que só se torna compulsivo quando o homem não cultiva suficientemente suas relações afetivas – quando a sua atitude para com a vida mantém-se infantil. (JUNG, 1964, p. 179-80).

Ora, se este aspecto da *anima* é negativo e primitivo, principalmente para quem não desenvolve suas relações afetivas, este parece ser bem o caso do eu-lírico de Sá-Carneiro. Ele não associa os seus desejos sexuais a imagens positivas, o que mostra que ele não lida bem com sua sexualidade. Quanto à narrativa estudada neste capítulo, “Incesto”, veremos mais adiante que a protagonista, Luís de Monforte, também apresenta problemas em relação à questão sexual e emocional, uma vez que irá projetar, de alguma forma, sua ex-esposa desaparecida em sua filha.

O poema “Bárbaro” também traz essa imagem negativa de seu lado feminino. Novamente, um ambiente que mistura desejo e morte: “Mima a luxúria a nua – Salomé asiática... / Em volta, carne a arder – virgens supliciadas” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.55). A essa atmosfera em que convivem Eros e Thanatos, acrescenta-se um desejo de torturar essa “mulher”, de vê-la sofrendo: “Sibilam os répteis... Rojas-te de joelhos... / Sangue te escorre já da boca profanada...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 55). Há um prazer claro e expresso em ver esta “Salomé” sofrer dos piores suplícios, em ver o objeto de seu desejo ser torturado.

Outros versos de “Bárbaro” mostram a relação entre sexualidade e depravação, revelam a *anima* na sua forma mais rudimentar, primitiva: “O ar apodreceu da tua perversão... / Tenho medo de ti, n’um calafrio de espadas – / a minha carne soa a bronzes de prisão...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.55). Ela é associada à devassidão, à corrupção do desejo sexual e, como em “Salomé” lhe causa medo, lhe causa frio: “Tenho frio... Alabastro!... A minh’alma parou...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 39). Há ainda a presença desse mito em outros poemas, mas não é o objetivo desta tese esgotar as suas aparições, mas sim apontar a sua existência e mostrar a sua relevância. Enfim, a conclusão a que se chega em relação ao mito de Salomé na obra lírica de Sá-Carneiro é que o aparecimento dessa figura feminina revela um eu-lírico fechado dentro de si mesmo. Um sujeito de certa forma infantil, que está preso numa rede de pensamentos que lhe impede de interagir com o mundo ao seu redor, mesmo nas coisas mais comuns para as outras pessoas, e que não lida bem com seus desejos e com as mulheres. O breve estudo do mito de Salomé na lírica de Sá-Carneiro veio apenas reforçar a importância deste para a sua obra em geral, e comprovar como há um diálogo entre a lírica e a prosa do autor português, em relação aos temas abordados em seus escritos.

O mito de Salomé pode ainda ser revelador, em relação à forma como são construídas essas narrativas de Sá-Carneiro, em que a mulher, apesar de ser importante na relação amorosa, na oposição Eros e Thanatos, parece sempre ter um papel secundário, cabendo à protagonista – sempre um homem – comandar as ações da narrativa. Além disso, e mais importante que o comando das ações do enredo, é pela protagonista masculina que Sá-carneiro coloca as suas ideias e seus temas, é sempre a protagonista masculina que sofre a tragédia dessas narrativas.

Eros leva a *Thanatos* nessas novelas [...] por incompletude num desejo de completude que avassala desmedidamente os “heróis” masculinos. [...] Nessa avidez e nessa consumição, a mulher funciona mais como um objecto do desejo masculino, *partenaire* consentiente ou tentadora, ou substituta do interdito, que o incesto é translato a um não interdito (o “crime” está na semelhança) e cessa, pelo suicídio, quando o protagonista consciencializa absolutamente a sua fixação pelo proibido. [...] Mas é *Thanatos* que rege, obscuramente até certo ponto para o autor, toda a obra de Mário de Sá-Carneiro. [...] que procura efeitos literários através da expressão do bizarro, do anômalo, do sombrio nas profundidades psíquicas dos homens, pois que, no seu quadro narrativo, a mulher *comporta-se*, só o homem age. (GALHOZ, 1990, p. 50-51).

Assim, notamos que todos os dramas existenciais muitas vezes expressos de forma bizarra, excêntrica ou que demonstra desequilíbrio, seja mental ou comportamental, aparecem relativos aos homens, nas suas narrativas. A mulher é muitas vezes a causadora da *hybris*, das obsessões, ou da loucura da protagonista masculina, do amor doentio que leva à morte, mas ela sempre fica em segundo plano. Ela pode até ser a causa dos problemas do homem, ou parte dela, mas nunca ultrapassa esse patamar, o foco está sempre nas personagens masculinas. Veremos que isso se verifica nas narrativas em que há a presença do mito de Eros e Thanatos: em “Loucura...”, por exemplo, Marcela aparecia pouco, e quase sempre em situações em que servia para mostrar as obsessões de Raul. Pouco sabemos de seu interior, de seus pensamentos e emoções, é uma personagem que funciona, dentro da narrativa, como objeto que vai desencadear a *hybris* de Raul. Em “Incesto” e “Ressurreição”, que são as narrativas estudadas neste capítulo, ocorre o mesmo, como veremos mais adiante. Isso revela também uma visão de mundo, em que a mulher claramente tem um papel secundário, em relação ao homem, como veremos a seguir.

Paula Morão chama a atenção para o fato de que o mito de Salomé revela também uma concepção do papel da mulher na sociedade, que os escritores acabam transmitindo de forma inconsciente para as suas obras. Segundo ela: “[...] sobretudo a partir de Eugénio de Castro, Salomé se perfila como um dos nomes do conflito entre Eros e Thanatos, decorrendo como uma luta interminável na consciência de um sujeito agônico, [...]” (MORÃO, 2001, p. 38). Ela mostra que a aparição do mito de Salomé torna-se comum na literatura portuguesa, e elenca uma série de autores e obras em que isso acontece, inclusive Mário de Sá-Carneiro. Isso revela uma inquietação presente nas obras – a mesma de João, no mito original, que está dividido entre a santidade e o mal, representado pelo corpo erotizado de Salomé – gerada pelas várias vertentes do feminino perverso, mitificada na exibição do corpo, na sedução castradora de uma *femme fatale*. Por trás disso, estão a misoginia e o enigma do eterno feminino, que afeta os autores, predominantemente do sexo masculino, em uma época em que o papel da mulher era bastante secundário em relação ao homem.

Enfim, tenha-se presente que, se estes mitos correspondem a um modismo, está também por detrás deles uma questão cultural e de mentalidade: a concepção dos papéis da mulher que subjaz à misoginia, ao diabolismo e à *femme fatale*, frígida e impiedosa, insere-se num quadro de valores em que a ordem masculina impõe as suas

leis, tolerando um mundo marginal cuja existência desconhece ou simula desconhecer. (MORÃO, 2001, p. 38)

Morão nos mostra que as mulheres “reais”, na Europa de fim de século XIX, estão divididas entre as castas esposas burguesas e as “mulheres de prazer”, que estão escalonadas entre cortesãs sofisticadas e prostitutas que atuam nas ruas, teatros, entre outros ambientes, confirmando o que dissemos sobre a dicotomia do amor, em Sá-Carneiro. Essa mesma concepção da mulher, transposta para o universo das obras literárias revela, como vimos em Jung (1964), uma concepção pouco madura da *anima*, de homens que não desenvolvem bem suas relações afetivas. Por isso, tanto no caso da esposa casta, quanto da cortesã, há pouca maturidade emocional masculina, em ambos os casos – mesmo que possam ser enquadrados em pólos opostos – não há o desenvolvimento sadio de uma relação emocional satisfatória e positiva com a figura feminina.

Este ponto levantado por Morão é relevante para esta tese, uma vez que é revelador das escolhas de Sá-Carneiro nas suas narrativas, e mostra que sua visão de mundo, neste ponto, é muito parecida com a da maioria dos homens do século XIX. Talvez ele tenha sido levado por essa concepção masculina do papel da mulher, que existia em sua época, e inconscientemente atribui pouca importância às figuras femininas em suas narrativas. De qualquer forma, a presença desse mito, como mostrou Paula Morão, ajuda a justificar a menor importância das personagens femininas nas narrativas de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que reflete o papel social da mulher na época.

Dito isso sobre o mito de Salomé, e sua importância, tanto na literatura portuguesa em geral, quanto, mais especificamente, em Sá-Carneiro, é o momento de retornarmos à leitura analítica de “Incesto”. Depois de sua decepção amorosa, Luís se fecha para o amor e tem apenas a preocupação de criar a sua filha e de ser um bom autor dramático. Não se interessava mais por mulheres, apenas por suas peças teatrais, e isso é descrito de uma forma que já comentamos anteriormente, o artista é visto como um ser superior, que, de alguma forma, vive em uma realidade que não é a nossa. Assim, “É que ele não via, não sentia; super-humanizara-se: o artista nele tinha abolido o homem.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 303). Por isso ele é descrito como “super-humano”, sua experiência, sua vivência de artista tinha eliminado de sua identidade o “homem”, ou seja, aquilo de sua personalidade que se aproximaria dos homens comuns, burgueses.

Em “Loucura...” isso era desencadeado pela insanidade de Raul e de sua *hybris*, e vamos verificar como isso se desenrola em “Incesto”.

Após o relato do sofrimento de Luís pelo abandono da ex-esposa, seguem duas digressões. Como dissemos no capítulo anterior, essas digressões muitas vezes atrapalham o andamento da narrativa por serem muito numerosas e extensas, não sendo bem subordinadas às narrativas. Mostramos que, em “Loucura...” essas digressões não atrapalhavam o fio narrativo, e, muitas vezes, até acrescentavam um pensamento relevante ao que estava sendo narrado. Entretanto, em “Incesto”, essas digressões são mais numerosas e, muitas vezes, extensas demais, chegando a entrar a narratividade, a construção da narrativa. Por exemplo, a primeira digressão não é tão extensa, mas trata do tema das catástrofes pessoais, sendo que o narrador disserta sobre o assunto afirmando que as que são bruscas e repentinas causam menos sofrimento que as que são esperadas durante um bom tempo pelas pessoas. A segunda digressão é bem mais longa e cansativa, também pelo fato de vir logo após a primeira citada. Não há muitos fatos narrados depois da primeira, e o narrador disserta longamente sobre a utilidade das narrativas, o papel da arte, e o desgosto que as pessoas têm por fazerem muitas coisas de que não gostam. Há outras digressões mais adiante no texto, mas falaremos delas de passagem, uma vez que não acrescentam muito à narrativa e não estão subordinadas a ela.

Depois dessas digressões o narrador passa a descrever o sofrimento de Luís: as noites em claro que passava trabalhando, o que lhe trazia algum consolo e a alegria que Leonor lhe dava, mesmo que ela lhe trouxesse uma profunda lembrança da mãe. Mas o seu triunfo como autor dramático lhe trazia grande felicidade, a sua glória como artista, segundo o narrador, é uma coisa rara, um privilégio para poucos. Certa noite, na estreia de sua aclamada peça “Glória”, Luís vagou pelas ruas pensando em sua vida, em Júlia, no seu sucesso como artista. Esta noite, segundo o narrador foi a noite de sua “cura”, depois desse dia não mais sofreu por causa da perversa ex-esposa e, no momento presente do relato, vinte anos depois desse dia, Luís era um novo homem, uma pessoa feliz. Como já foi dito, se apegara ao trabalho e à filha. Teve amantes ocasionais, mas nunca mais um grande amor.

Após mais uma digressão, desta vez sobre como as famílias criam as filhas de forma hipócrita, tentando lhes esconder a verdade, lhes dando somente os romances moralmente aceitáveis e usando de outros artifícios, o narrador mostra que Luís criou Leonor de modo diferente desse modelo burguês. Ela não tinha as afetações das moças

de sua idade, era alegre e tinha saúde, suas palavras eram sinceras e espontâneas. Sua educação diferenciada causou até constrangimento – pelos padrões da época – para o pai, num dia em que ela guiou o automóvel de Luís, algo impensável para os padrões culturais daquela época, segundo o narrador.

Então, somos informados da morte de Júlia, assassinada em uma vila em Nice, num mistério em que não se apurou quem foi o culpado, nem o motivo. Um fim trágico para uma mulher de vida desregrada, de uma “Pobre alma fugitiva... linda estrela cadente...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 313).

Monforte fazia sucesso com suas peças, tanto em Portugal quanto no exterior, e certa vez uma obra sua foi encenada no Odéon, em Paris. Para os preparativos e a estreia Luís e sua filha viajaram para lá, acompanhados do dr. Paulo de Noronha, grande amigo do artista, e seus filhos, Gabriela e Carlos, os únicos amigos de Leonor. Após esse período em Paris, os amigos resolvem fazer uma viagem pela Europa, sempre em grande estilo. Como já dissemos, as personagens das narrativas de Sá-Carneiro quase sempre são ricas, e vivem uma vida de requinte e luxo. As viagens sempre transcorrem no modelo burguês, as personagens hospedadas em grandes hotéis, fazendo os roteiros turísticos, e realizando muitas compras nas cidades visitadas.

Após o seu retorno a Portugal, Luís e a filha se instalaram em uma propriedade nos arredores de Lisboa. E, nesse ambiente tranquilo começa o romance entre Carlos e Leonor, para a alegria do artista, uma vez que o filho do amigo era “um bom partido”, era militar, de boa formação e muito querido por Luís e, além disso, arriscava-se no mundo das letras, tendo até escrito um romance. Tudo estava aparentemente perfeito, duas famílias amigas iriam se juntar em um singelo casamento burguês, cenário esse incomum para uma narrativa de Sá-Carneiro. O enlace matrimonial estava marcado para a primavera seguinte.

Nesse momento da narrativa começa a doença, que se tornará fatal, de Leonor. Ela surge como uma tosse seca e cavernosa, sem despertar grande preocupação. Noronha lhe receitou um xarope e um período de descanso na quinta de Luís, apenas como precaução. Mas, apesar do discurso eufemístico do amigo, desde o começo Luís se preocupou com a filha. Notou que ela emagrecera, se tornara pálida e fraca. Apesar da vida tranqüila que levava na quinta, Leonor não melhorara, e seu ânimo, juntamente com o mal estar físico, arrefecera: não tinha mais sua vivacidade, alegria. Luís tentava esquecer essa tristeza, demorando-se nos seus ensaios e em visitas às livrarias, com medo de chegar em casa e receber a trágica notícia que tanto temia. Não podia aceitar a

hipótese da morte de sua querida Leonor, uma possibilidade a ser considerada naquele momento.

Luís e a filha foram à Suíça, para Davos, e se instalaram em um “hotel-sanatório”, para o tratamento da grave doença de Leonor. De relevante para a narrativa, temos o aparecimento de duas importantes personagens, para o desfecho da história: Cristiano Ussing, estudante de Direito, que lá estava para seu tratamento, e sua irmã, Magda. Mais adiante, comentaremos sobre essas personagens. Em Davos, houve períodos de melhora, intercalados com momentos de crise de Leonor, que, não suportando mais ficar lá, convence seu pai a retornar a Lisboa. Contudo, antes de completar um mês do regresso, Leonor faleceu.

Luís, é claro, sofreu muito com a perda da filha. O Dr. Noronha e seus filhos passaram uma temporada ao seu lado, na propriedade rural do dramaturgo, que após algumas semanas, retorna a Lisboa e tenta retomar a sua vida normal. Mas, ao invés disso, passa o dia a vagar pela casa deserta, indo aos cômodos freqüentados, outrora, pela filha. Buscava qualquer objeto, local, enfim, qualquer coisa que lembrasse a filha querida.

O dramaturgo resolve então fazer uma viagem a Paris, o que alegrou o amigo Noronha. Mas não era uma viagem de distração, um passeio para renovar as forças e continuar a vida, para seguir em frente após um grave revés. Era, na verdade um desejo mórbido, de evocar a imagem da filha nos locais em que ela andara em vida: “Era uma viagem de martírio, um calvário de paixão que Monforte encetava [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 330). Assim, Luís foi às lojas em que Leonor gostava de ir, nos bulevares em que ela gostava de circular, chegando ao ponto de comprar um par de travessas semelhantes ao que a filha comprara, certa vez.

Assim, Luís ia vivendo sua triste vida, sem ter muita consciência de seus atos, agindo por impulsos que o levavam a qualquer coisa que lembrasse a filha: “A partir de então todos os atos da sua vida eram praticados numa meia-inconsciência, num quase sonambulismo. Não tinha vontade própria; arrastava-o uma força desconhecida.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 334-335). E esse estado mental o levava constantemente a Paris e, também, para outras cidades em que Leonor estivera em vida. Essa “peregrinação” o levou, certa vez, a Davos, no hotel-sanatório em que a filha se tratara uma temporada. Foi então que, um dia, reencontrou Cristiano Ussing e sua irmã, que era muito parecida com Leonor. Isso deixou o autor dramático sem reação, espantado: “Ó maravilha! ali, bem perto dele, junto de Cristiano, Leonor estava sentada a ler um livro... como

outrora... como outrora!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 335). É importante notar que o encontro com Magda foi tão surpreendente, que Luís chegou a pensar que a filha estivesse ali, na sua frente, como na época em que estivera internada. Sem maiores explicações, o narrador relata que, uma semana depois Cristiano morria, e que, seis meses mais tarde, Luís casava-se com Magda Ussing.

Antes de relatar o relacionamento dos dois, após o matrimônio, é importante verificarmos alguns trechos que mostram certa confusão de sentimentos de Luís, em relação à filha. Algumas vezes a lembrança de Leonor se misturava com a de Júlia, e em outras ocasiões, a narrativa revela sentimentos amorosos que Luís nutria pela filha, muito diferentes dos que existem em uma relação de paternidade normal. Um primeiro trecho, em que Luís e Leonor passeavam por Lisboa, bem antes da doença da filha, que era admirada por vários transeuntes, já revela essa confusão: “Estas homenagens de desconhecidos, inconvenientes, quase transportavam esse pai que, dando o braço à filha, mais parecia o seu esposo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 313). O narrador, a seguir, destaca a boa aparência de Luís, o que poderia justificar o comentário de que ele parecia o seu esposo, mas podemos ler o trecho como havendo uma postura de Luís que desse essa impressão. Há outros trechos que apontam a confusão de sentimentos de Luís, por exemplo, quando o narrador relata a preocupação do dramaturgo em casar a filha: “Sua filha estava em idade de casar. Pediam beijos aqueles lábios de rosas, e as pontas daqueles seios bem duros e arfantes – todo o seu corpo pedia amor” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 317). A fala é claramente do narrador, mas pode indicar um discurso indireto livre, e revelar assim o pensamento de Luís.

Além disso, podem ajudar a revelar uma fala do autor, uma vez que o discurso indireto livre, além de indicar um pensamento da personagem, pode também mostrar uma colocação do próprio autor. Segundo James Wood,

Graças ao estilo indireto livre, vemos as coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre o autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama a atenção para a distância. (WOOD, 2011, p. 25)

Assim, essa fala confusa, que mistura sentimentos paternos e outros ligados à sexualidade, que não define bem o papel da mulher – no caso Leonor – é reveladora

tanto da personagem quanto do autor. A pouca maturidade emocional em relação às mulheres e seus papéis na sociedade, que está relacionada a um tipo de concepção primitiva e grosseira de *anima*, e também ligada ao arquétipo da *femme fatale*, pertence à personagem, mas também faz parte da visão de mundo de Mário Sá-Carneiro.

Esses trechos não revelam claramente o pensamento e sentimento de Luís, mas há outros na narrativa em que a confusão de sentimentos é mais nítida. Todos eles acontecem depois da morte de Leonor, quando fica explícito o conflito interior de Luís, como, por exemplo, quando está no quarto da falecida filha, olhando a sua roupa íntima:

Imóvel, chorava largo tempo e, por fim, levava aos lábios um feixe dessas roupas íntimas, perturbadoras, donde se desprendia, estonteante, um perfume loiro a mocidade e a carne. Beijava-as, sofregamente as beijava, numa ânsia, num delírio tal, que mais parecia de luxúria que de dor... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 330)

Não é preciso muita análise comportamental para verificarmos a estranheza desta cena: um pai beijando a roupa íntima da filha falecida, numa atitude que denota mais luxúria, desejo carnal, do que a dor de um pai, um amor paterno. Outra cena similar ocorre quando, ao examinar algumas travessas similares as que Leonor possuía, que havia comprado numa de suas viagens a Paris, Luís tem uma reação similar: “Beijou de novo as travessas, beijou-as com desespero, beijou-as como quem beija uma recordação de amor até que por fim – voltando-lhe a razão – fechou o estojo num confrangimento horrível, arremessou-o para o fundo de uma gaveta” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 333). Novamente, pelas palavras do narrador, notamos uma atitude estranha de Luís, que se lembrava da filha como uma “recordação de amor”, que mais parece um amor entre amantes do que um amor paterno. Por isso, quando se deu conta do que fazia, se sentiu mal e lançou o objeto longe. Fica claro nesse trecho que Luís não nutria conscientemente sentimentos afetivos, amorosos (no sentido de um sentimento entre amantes), mas que isso estava latente dentro dele, e quando se viu numa atitude condenável, se livrou do objeto que despertou o ocorrido.

O trecho a seguir mostra mais uma vez a confusão que Luís fazia, internamente, entre o que sentia pela ex-mulher, Júlia, e a filha Leonor:

Frequentemente tinha visões estranhas: uma noite, antes de adormecer, pensando em Leonor, foi a imagem de Júlia, a imagem esquecida da grande amante loira, que se lhe aquarelou nas trevas, toda nua sobre um leito de rosas. *E enquanto durava a*

visão perturbadora nem só por um momento esquecera a filha. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 334).

É importante notar o conflito que essa visão revela: ao pensar na filha, surge a imagem de Júlia, nua, numa situação erótica, e, durante essa cena, Luís pensava a todo instante em Leonor. Isso revela a pouca maturidade emocional de Luís, que já comentamos, ao falar da importância do mito de Salomé, e o que ele pode revelar numa narrativa, à luz dos conceitos junguianos apontados sobre a *anima*. Há outro trecho, que ocorre após o casamento com Magda que também é bastante significativo, nesse sentido. Certa noite, Luís está fechado em seu gabinete e tem outra de suas visões: nesta Júlia e Leonor aparecem nuas, numa cena amorosa, possuindo-se mutuamente, de forma devassa, indecente. Depois disso, Leonor aparece bêbada, oferecendo seu corpo ao pai, que inicialmente reluta, mas depois o beija, de forma obsessiva e mórbida: “Até que por último, vencido, descerrara a boca e beijara-o, sugara-o, mordera-o num delírio bestial.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 344). Além do incesto, que já é por si só um ato condenável culturalmente e moralmente, o léxico escolhido para retratar essa cena está repleto de expressões negativas como: “deboches infernais”, “dançarinas obscenas”, “perdida de bêbada, rindo devassamente”, “beijo terrível”, “uma força diabólica”, “delírio bestial”. Essa cena mostra, não só a confusão de sentimentos de Luís, entre a ex-mulher e a filha, mas também que não desejava Leonor de forma consciente, por isso as expressões negativas citadas acima. Como veremos adiante, quando se dá conta desse desejo carnal pela filha, do seu suposto incesto, ele se desespera, tenta negar, porque não achava nada disso certo. Por isso, esta narrativa também tem traços de tragédia, como veremos mais adiante, uma vez que ele, de certa forma, é vítima do Destino, do encadeamento dos fatos, uma vez que foi a morte da filha que despertou, ou pelo menos tornou consciente, esse desejo proibido. Aqui, Thanatos é quem desperta Eros.

Há ainda outro trecho relevante sobre essa confusão de sentimentos de Luís em relação à filha, que acontece, cronologicamente, entre a morte de Leonor e o casamento com Magda. Certa vez, durante o intervalo de um espetáculo, uma prostituta se aproxima de Luís, que passa a conversar com ela. Essa presença feminina o faz lembrar a filha: “Com efeito, aquele corpo de mulher ao seu lado, *apenas por ser um corpo de mulher*, dava-lhe a ilusão nítida de que era Leonor que se sentava junto dele, como outrora...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 334). Toda essa instabilidade emocional de Luís, esse conflito interior, se torna mais acentuado após o casamento com Magda, que era

muito parecida com Leonor. Como veremos a seguir, o dramaturgo se dá conta de que se casou com Magda pela sua semelhança com a filha e, mais do que isso, para que pudesse concretizar o “incesto” que desejava tanto, apesar de condenar essa vontade.

Certo dia, Luís percebera que quando vira Magda pela primeira vez, sentira algo estranho, um certo calafrio, pela semelhança que ela tinha com sua filha: “*O terror misturara-se à sua alegria.*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 339). Após esse primeiro choque, o que sentiu foi uma vontade muito forte de possuí-la, um desejo carnal muito intenso. Isso o deixou desconcertado, aterrado, uma vez que se sentia culpado por esses sentimentos. Como ocorrera com Júlia, a paixão entre o novo casal era doentia, obsessiva: “Os seus corpos tinham-se emaranhado, possuído, numa fúria bestial; as carnes rangeram, e os beijos daquelas bocas não foram beijos – ah! Não foram beijos! -, foram mordeduras donde o sangue escorrera” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 340). Era assim o amor, a rotina amorosa, pelo menos, do casal, um amor nos moldes decadentistas, como ocorrido em “Loucura...”, como vimos no capítulo anterior, uma paixão mórbida, em que desejo e violência – Eros e Thanatos – caminhando lado a lado.

Luís não tinha mais dúvidas de que cometera um incesto, mesmo que não diretamente, e percebeu que a mulher que ele desejava era a filha, e não Magda. Casou-se com ela devido à semelhança física com Leonor, pouco sabia da esposa antes do matrimônio. Quando a conhecera seria normal, segundo relata o narrador, que sentisse um carinho paterno, dada a semelhança nítida e inegável. Mas não, o que sentira desde o começo foi um desejo carnal. Para ele, não havia mais dúvidas quanto ao incesto que cometeu e continuava a cometer sempre que possuía a amante: “mas afinal era a sua filha que ele abraçava todas as noites... mas afinal eram os seios da sua filha que ele beijava... a sua boca que ele mordida!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 341); “Infâmia! Infâmia! Tinha-se consumado há muito o incesto... durava desde a morte de sua filha!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 342). Não havia mais dúvidas para Luís: só se casara com Magda para consumir o incesto com a filha, e isso estava lentamente acabando com ele, essa constatação lhe trazia um sofrimento que não podia mais suportar.

O pior para o autor dramático foi perceber, como apontamos acima, que esse desejo já havia antes da morte de Leonor. Como vimos, quando passeava com Leonor por Lisboa sentia certo júbilo pelo fato de outros homens admirarem a filha. Para ele, esse sentimento não convinha a um pai orgulhoso, mas se encaixava no que sentiria um amante satisfeito, por saber que só ele poderia amar, possuir sua amante: “Mas hoje, só

hoje, é que percebia: esse júbilo não era o dum pai orgulhoso, era o dum amante invejado.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 342). Passou então a recordar outros eventos em que se comportara de maneira estranha, como os que já elencamos neste capítulo. Lembrou-se da vez em que vira um seio de Leonor, numa fresta de seu vestido: “Ah! – concluíra presentemente – é que no íntimo ele desejara esmagar com os seus lábios a ponta rósea desse seio...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 342).

Não se esqueceu também da forma como beijara sua roupa íntima, de como se lembrara de Júlia, num mesmo pensamento em que tinha nítida a imagem da filha, além do episódio com a prostituta, em Paris, que possuía por lhe trazer a lembrança de Leonor. Houve ainda uma última recordação, certa noite, em que percebera que sentiu ciúme de Carlos e Leonor juntos. Todas essas lembranças e constatações pioraram ainda mais o sofrimento do autor dramático, e tudo isso exacerbava ainda mais a fúria com que possuía a esposa, aumentava a violência e a obsessão. Luís, enfim, sentia-se perdido: “A dúvida era impossível: o incesto consumara-se ainda em vida da pobre noiva, da virgem líria que os seus desejos abomináveis tinham manchado para sempre!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 343).

Há alguns trechos, contudo, que levantam uma suposta dúvida sobre o “incesto” que ele teria cometido, sobre o real desejo que Luís possuía pela filha. Esses trechos colocam em questão se Luís estava levado pela loucura no momento em que constatou o “incesto”, quando achava que se casara com Magda apenas para “possuir” a filha. Ao ler esses trechos, podemos interpretar que todos esses pensamentos foram desencadeados por uma loucura, que teria tomado conta do artista dramático após a morte da filha. Um deles: “Nos raros momentos lúcidos que Monforte ainda vivia, compenetrava-se bem da obsessão da sua alma. Sim, tudo aquilo era loucura.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 343). Assim, ele teria esses pensamentos, chegara a essas conclusões depois de conhecer Magda, e por isso, esse sentimento de ter cometido o pior dos sacrilégios teria sido motivado pela sua loucura. Que ele tinha alucinações e vivia num estado de loucura, não há dúvidas, segundo o texto, o que fica em aberto é uma questão: foi a loucura que o fez perceber o “incesto”, que o fez pensar que desejava a filha, ou não, a loucura existia, mas não era ela a força motriz desses pensamentos, isto é, ele realmente tinha esses sentimentos e atos sacrílegos.

Há outro trecho, que também gera essa dúvida: “Num último lampejo de razão, o artista decidiu salvar-se. Talvez ainda fosse tempo...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 344). Esse último instante de lucidez serviria para espantar de vez o pensamento do incesto,

para reabilitar o autor dramático de uma vez, ou então não haveria mais volta. Tentou se convencer de que, se o corpo das duas era parecido, a alma, o interior não o poderia ser, isto é, Magda e Leonor poderiam ser bastante similares, mas definitivamente eram duas pessoas distintas, o que o isentava de toda a culpa que sentia. Mas o que ocorre a seguir confirma a insanidade de Luís, e continua a deixar em aberto a dúvida se foi a loucura que lhe trouxe esses pensamentos de incesto. Para ele, ter alguém parecido com Leonor era um fator que lhe trazia certo alívio, diminuía um pouco o seu tormento. E, se realmente se convencesse de que não havia semelhança entre as duas, sua dor voltaria. Então, para ele, o seu crime era melhor que sua dor, se lhe tirassem seu sacrilégio, seu sofrimento aumentaria. Isso mostra a confusão mental de Luís, e comprova que ele estava tomado pela loucura, seja ela a responsável pelo seu sentimento de culpa ou não. O narrador expõe as ideias de Luís sem tomar partido, ele não diz que a protagonista está certa ou errada, apesar de ser onisciente, não toma partido na história. Assim, relatando os pensamentos de Monforte, descreve as conclusões dele sobre tudo isso: realmente havia o sacrilégio, havia o incesto: “Logo, o que realmente o tinha eletrizado, fora o beijo que dera na sua filha. O incesto! O incesto!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 345). Nesse momento descrito acima, Monforte concluiu que, ao beijar Magda, está, na verdade, beijando Leonor.

Apesar desses pensamentos loucos e obsessivos de Luís, o casal vivia uma vida socialmente normal, recebendo sempre Noronha e sua família, além de outros jovens amigos de Magda e Gabriela, que haviam se tornado muito próximas. Mas na intimidade, o relacionamento continuava com a mesma obsessão de Monforte, que possuía violentamente a esposa, como já relatamos, além de manter as mesmas visões e pensamentos sombrios. Numa noite, ele chegou à conclusão de que, para salvar a memória, para restituir a pureza de Leonor, só havia um remédio, matar Magda, destruir o corpo que lhe trouxera todo esse sofrimento: “Sim, esse corpo era a sua alucinação; desfeito ele terminaria a loucura. Esse corpo é que poluía para sempre o fantasma da filha. Por conseguinte, era esmagá-lo sem piedade.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 346). Dessa forma, levado pela sua loucura, e por um raciocínio doentio, Monforte resolve assassinar Magda. Numa noite, em que estavam o casal e a família de Noronha, como de costume, Monforte resolvera agir. Carlos e as moças estavam passeando pelos jardins, e ele resolveu segui-los. Caminhando, teve uma série de alucinações geradas por sua loucura, e quando, segundo o narrador, voltou a si, devido ao perfume das flores, viu Carlos e Leonor juntos, se beijando. Fica a dúvida, se ele viu Carlos e

Magda, que era muito parecida com Leonor, e a enxergou como tal, ou se ele estava ainda tendo uma alucinação, e imaginou toda a cena. Depois disso, resolve se afastar e vai até o poço, onde se atira ou cai, o que não fica claro, apesar de o suicídio ser a hipótese mais provável. Um trecho bastante simbólico e lírico narra a morte de Monforte, e a narrativa acaba com a informação de que Carlos e Magda se casaram, após a morte do artista dramático.

Assim, nesta narrativa, que faz parte das histórias em que há o mito de Eros e Thanatos, a relação entre amor e morte é visível, como em “Loucura...”, mas com suas peculiaridades e de uma forma diferente. Como dissemos no capítulo anterior, segundo Carpinteiro (1960), o amor nessas narrativas só se resolve na morte, Thanatos prevalece sobre Eros. Contudo, esse mito deslocado para esta narrativa tem uma configuração diferente do que ocorre em “Loucura...”, por exemplo, o que mostra que não deve haver a “alegorização” dos mitos, conforme vimos em Frye (1973). Em “Incesto” vemos claramente o amor nos moldes decadentistas, na relação entre Luís e Júlia e no “incesto” entre ele e a filha, Leonor.

Aliás, sobre esse suposto incesto, cabe uma reflexão. O termo é colocado entre aspas, uma vez que ele não se consumou na realidade, ou seja, Luís não teve relações com a filha Leonor, mas com uma mulher que se assemelhava a ela. Além disso, devido a sua loucura, e à imprecisão do relato do enredo por parte do narrador, que coloca as situações a partir do ponto de vista do artista, não dando o seu parecer – como muitas vezes ocorre com um narrador onisciente – não sabemos ao certo se há o desejo do pai pela filha, antes da morte desta. E, no final das contas, a confusão de sentimentos que Monforte tinha, a mistura de sensações em relação à Júlia e à Leonor, não nos permite afirmar se ele realmente desejou a filha ou uma projeção da ex-mulher, que tinha sua materialização em Leonor.

Dito isso sobre a questão do incesto, retomaremos a forma como o mito deslocado de Eros e Thanatos aparece, e o que ele pode auxiliar na construção da visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro. Enquanto em “Loucura...”, a *hybris* de Raul, que o leva a desejar a morte de sua esposa, é gerada pela insanidade da protagonista, que está presente desde o começo da narrativa; em “Incesto”, aparentemente a loucura de Monforte só é desencadeada após a morte da filha. Mesmo após a fuga de Júlia, fato que o traumatiza de forma definitiva, não há fortes indícios de que Monforte está louco. Há momentos em que ele está fortemente angustiado, até quem sabe deprimido, mas não há nenhuma reação que possa ser qualificada como insanidade. Dessa forma, é a morte que

desencadeia a insanidade nesta narrativa, o que o levará a uma *hybris* semelhante a de Raul, o desejo de destruir um corpo, mesmo que haja objetivos diferentes. Raul desejava fazê-lo para dar uma prova maior e definitiva de amor, enquanto Monforte desejava de alguma forma reabilitar a imagem da filha e também salvar-se do seu sacrilégio. Em ambas narrativas, a morte está em função do amor, um amor que só se resolve em morte. Também em ambas, a impossibilidade do ato, gera a morte das protagonistas. Em “Incesto” não fica explícito o suicídio, mas Luís morre por não conseguir reabilitar o seu amor puro de pai, a visão de Leonor (seja a filha ou Magda) com Carlos, a constatação do amor entre os dois leva-o à morte. Essa é a complicada relação entre o mito deslocado de Eros e Thanatos nesta narrativa, cujo herói morre no fim, fechando o ciclo da tragédia.

Monforte é, ao mesmo tempo, o herói e o anti-herói desta narrativa, o que é possível segundo Meletinski: “O arquétipo do herói está, desde o início, intimamente ligado ao do anti-herói, o qual muitas vezes une-se ao herói, numa única pessoa.” (MELETINSKI, 1999, p. 19). Podemos considerá-lo herói pelo esforço com que cria a sua filha, de modo digno e diferente da maioria das moças da época, uma vez que ela tinha a liberdade de ler qualquer obra e até de dirigir, fato impensável para as moças de família da época. A morte de Leonor é que desencadeia o seu lado anti-herói, a sua faceta negativa não pode ser percebida e não se revela até esse fato trágico.

Aliás, esta narrativa, assim como “Loucura...”, pode se enquadrar na categoria narrativa da tragédia, segundo a crítica arquetípica formulada por Northrop Frye (1973), que exibimos no capítulo anterior. Se retomarmos as características desse *mythos*, veremos que “Incesto” se encaixa bem nessa estrutura arquetípica. Há um herói que, principalmente por ser artista, é superior aos homens comuns. Além disso, levado por sua *hybris* – que no caso desta narrativa é a obsessão de Monforte por sua filha, materializada no casamento com Magda, e no posterior desejo de destruí-la – o herói trágico rompe a “norma da medida”, viola alguma lei moral. Neste caso, a lei moral que ele infringe é a do incesto, considerado um grave sacrilégio, não só pelas religiões, mas pela moral da maioria das pessoas, religiosas ou não. E, finalmente, temos um herói que é vítima do Destino, do encadeamento dos fatos, o que é peculiar da tragédia. Monforte sofre com a morte da filha, fato esse que foge ao seu controle, e é isso que vai desencadear toda a sua loucura, sua *hybris* e o seu fim trágico. A loucura advinda como consequência desse óbito o faz perder o contato com a realidade, o faz ter inúmeras visões, alucinações, que o confundem, que o impedem de discernir o que é real e o que é

fruto de sua mente. Por isso, não é possível, como já dissemos, afirmar se ele realmente desejava sua filha antes de sua morte, e mesmo após esse evento, uma vez que as suas reflexões são fruto de uma mente insana. Além disso, confusão mental entre Júlia e Leonor é gerada por sua insanidade, e essa mistura de sentimentos paternais e sexuais pode tem ligação com o mito de Salomé presente na obra que, como vimos, é revelador de uma *anima* de uma personagem com pouca maturidade emocional. Por tudo isso, é possível afirmar que ele foi vítima desse encadeamento de acontecimentos que lhe foram bastante cruéis e desfavoráveis.

É importante ressaltar que, como obra literária, esta narrativa é passível de mais de uma interpretação, e certamente haverá outras que não reconhecem a trajetória de Luís como uma tragédia. Como o objetivo desta tese é verificar a visão de mundo de Sá-Carneiro, e a contribuição que os mitos e arquétipos trazem para ela, estamos considerando trágica a vida da protagonista a partir deste olhar. A forma como a narrativa é construída, além do diálogo que podemos estabelecer com o restante de sua obra, tanto em prosa quanto lírica, nos permite afirmar e defender que esta é a visão do autor. Sendo assim, mesmo que ele tenha se suicidado, ele o fez por um ato de desespero e de possível redenção. O parágrafo que se segue após sua morte é bastante lírico, e o “arquiteto sublime”, como Luís é descrito no seu início, busca uma forma de transcendência: “Em vez de luz, as trevas impenetráveis; em vez das alturas, a profundidade. Mas a profundidade e as trevas aliviam os corpos fatigados. O artista sublime descansava” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 348).

Isso posto sobre “Incesto”, é o momento de analisarmos outra narrativa em que há fortemente a presença do mito deslocado de Eros e Thanatos: “Ressurreição”, que faz parte de *Céu em fogo*. Mesmo fazendo parte de outra obra, mostraremos que o mito deslocado que é o objeto de análise destes capítulos iniciais também está presente nesta narrativa, com suas características próprias, mas que também ajuda a compor a mesma visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro.

A narrativa, em 3ª pessoa, inicia-se com o relato de que o protagonista Inácio de Gouveia, passara de uma fase de infelicidade, de grande dor interior a um momento de alegria, de certa calma. Como muitas das protagonistas de Sá-Carneiro, ele é um artista, um escritor e, por isso, um ser superior aos demais, mais sensível, mais sofisticado, dentro da visão de mundo do autor. Em dado momento, ao ver, em uma mesa ao seu lado num restaurante, uma família burguesa jantando, percebe a banalidade da conversa, sobre fatos comuns do dia a dia, sobre os passeios de domingo, sobre outras pessoas da

família. Sentiu-se superior a tudo aquilo, porque era artista e a grandeza de suas obras não poderia se comparar a essa vida comum, simples: “Ah, como ele era doutra Raça, doutro Mundo – como ele era maior!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 542). Além do fato de Inácio se sentir superior, o fato de o narrador em 3ª pessoa afirmar isso também, reforça bastante a tese de que o autor também pensa o mesmo sobre o assunto.

Mais uma vez, como em “Loucura...” e “Incesto”, temos a protagonista da história afetado pela insanidade, como é possível perceber desde o começo da narrativa. Muitas vezes, em suas lembranças do passado sentia como se ele não as tivesse vivido, como se fosse outro “eu” dentro dele mesmo que vivera tais momentos. Por exemplo, ao relatar um passeio que fizera em companhia de alguns amigos, o narrador relata a forma confusa como Inácio se sentia: “Sem dúvida porque não fora bem ele-próprio que uma tarde de abril, há anos, se assentara nesse jardim, doloridamente – mas *um outro* que teria na verdade qualquer coisa dele próprio; melhor: um outro *ele-próprio* que o artista vivera um instante [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 541). Além disso, nas primeiras páginas da narrativa há algumas ideias e reações que sugerem a insanidade de Inácio, que revelam um modo de ser e de agir que foge à normalidade: podemos citar seus pensamentos acerca de alguém que conseguisse esquecer tudo em relação a si mesmo; a sua admiração pelos criminosos, por não se submeterem às regras; a sua sexualidade perversa e confusa, como percebemos com a descrição de imagens infames e doentias que lhe vinham à mente enquanto se masturbava. E Inácio estava consciente de sua loucura e, além disso, a tinha como algo importante, que o livrava da vida comum: “De resto, ele nunca tivera receios de enlouquecer, precisamente porque e insanidade existia de início dentro dele [...] assim também o seu espírito se tornara invulnerável à loucura, adaptado a ela, imunizado contra ela por ela própria.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 551-552).

Assim, aproximadamente, o primeiro terço da narrativa trata da vida passada de Inácio, nos momentos em que era infeliz, chegando até a pensar em suicídio, certa ocasião. Há o relato de seus pensamentos peculiares, de suas loucuras e há um número considerável de digressões, a maioria delas extensas e que quebram o fio narrativo, pelo fato de pouco acrescentarem ao enredo principal, como uma que trata das diferenças entre Paris e Lisboa, e descreve alguns pontos interessantes de Paris. Como já dissemos, isso é comum em grande parte das primeiras narrativas de Mário de Sá-Carneiro. Até o momento presente da narrativa, em que se encontra vivendo em Paris, há duas passagens mais relevantes. Na primeira, há a presença do mito de Salomé, na cena em

que Inácio está em um teatro durante a apresentação de dançarinas seminuas, e uma delas chama a sua atenção. “Noturnamente, seria bem aquele talvez – excelsior!, o corpo triunfal de Salomé...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 546). Como já vimos, este mito pode indicar a *anima* de alguém, de um sujeito com pouca maturidade emocional e, dentro de uma narrativa, revela algo sobre as personagens, neste caso, sobre Inácio. Ele era uma pessoa que se comportava de maneira infantil em relação a sua sexualidade, às suas emoções, como vemos na passagem em que fala da impossibilidade de alguém com certa sensibilidade ver beleza nas relações sexuais: “Ah, o horror dos sexos – cartilagens imundas, crespas, hilariantes... E os suspiros da cópula; as contrações picarescas, suadas... Infâmia sem nome! Infâmia sem nome! Como resistir a tudo isso uma alma sensível?” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 546). Em ambos os trechos podemos notar a presença do discurso indireto livre, que além de revelar a fala de uma personagem, pode também fazer o mesmo em relação ao autor, segundo Wood (2011). E parece que isso ocorre neste trecho, mais um entre outros, em que a visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro mostra o sexo, ou as relações afetivas com as mulheres, de forma infantil, imatura ou até mesmo misógina.

No segundo trecho relevante desse início de narrativa, há o arquétipo que denominamos de fidalgo simbolista, em que se enquadra o protagonista Inácio. Ao ver a dançarina no teatro, encantou-se com ela e passou a escrever-lhe cartas, contando a sua admiração, cartas que eram respondidas com uma caligrafia grosseira que revelava a pouca intelectualidade da moça. Depois de algumas delas, ela propõe um encontro para se conhecerem pessoalmente, mas Inácio, no momento em que iria escrever, para marcar os detalhes, resolve desistir daquilo tudo. Ele imagina como seria o desenlace daquela situação, e vê que não havia afinidade entre os dois. Depois de conhecê-la e beijá-la não havia o que fazer com ela: “Pobre criaturinha fútil, banalizada, insensível... Possuí-la?... – oh!... possuí-la... Demais sei o que me espera!... E seguir-se-ão mil pequenas contrariedades... mil pequenos desenganos... [...] Não... decididamente não vale a pena... de modo algum...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 548). Como o ocorrido em *Axel*, o protagonista não deseja a vida comum, com seus problemas e contratempos, mas sim vivenciar uma experiência sublime, que ocorre em um momento fugaz e passageiro. Em “Ressurreição”, mais uma vez não há a presença de uma mulher que esteja à altura do protagonista, alguém que compartilharia o seu desejo por esse instante maior, por isso Inácio abandona as cartas à dançarina. O que ele amava nela não era a sua pessoa, propriamente, mas a sua dança e nela é que viveria um instante sublime:

Com efeito, o artista só poderia saciar os seus desejos – não estrebuchando esse corpo nu, magnífico; mas sim, se ao mesmo tempo vencesse possuir os passos da bailarina sobre aquele pequeno tablado dum teatro vermelho para Montmartre... e os seus gestos, os seus sorrisos, o carmim de seus lábios, os seus véus, as suas lantejoulas, as suas jóias falsas, as luzes que a iluminavam – todos os ritmos de cor e som que soçobravam rodopiando em volta de sua carne, a sutilizarem-lhe, a aureolarem-lhe o corpo indistinto em vertigens e apoteoses!... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 549)

Nesse trecho percebemos o desejo de Inácio, não pelo corpo da bailarina, mas pela sua dança, seus gestos, sua arte. De alguma forma, a sua vontade é a de experimentar um momento maior, sublime, elevado, que não pode ser alcançado e que não pertence à vida normal, cotidiana. Esse trecho comprova que Inácio se enquadra no arquétipo do fidalgo simbolista, alguém que vive uma vida reclusa e peculiar, cultivando a sua arte, por meio de sensações refinadas e elevadas. Inácio quer o momento sublime da dança, não a mulher que a realiza. Esse trecho lembra muito o poema “Se andava no Jardim”, de Camilo Pessanha, principalmente no seu trecho final: “Porque entristeço assim?... / Não era ela, mas sim. / (O que eu quis abraçar), / A hora do jardim... / O aroma de jasmim... / A onda do luar...” (PESSANHA, 1973, p. 76). Em ambos não há um desejo por uma pessoa, um contato físico com a mulher, mas sim reter de alguma forma algo etéreo, vago e sublime.

Dito isso sobre o primeiro terço do conto, em que há diversas referências às ideias de Inácio, e também vários trechos descrevendo suas experiências passadas, durante a fase em que ele se dizia infeliz, vamos analisar agora o momento seguinte, que se refere à sua vivência em Paris.

Vivia, nesta fase na capital francesa, uma nova existência, sem os traumas e pensamentos sombrios do passado, produzia algumas horas durante a manhã, e depois vivenciava a experiência de morar numa grande capital europeia. De tarde, quase sempre passava horas no ateliê do seu amigo pintor Manuel Lopes, em cujo ambiente havia sempre pessoas ligadas ao teatro e ao mundo artístico em geral. Inácio gostava desse ambiente, em que podia trocar ideias com outros seres sensíveis como ele.

Certa tarde, em que havia poucas pessoas interessantes no ateliê, Inácio conversava com Manuel Lopes e com uma atriz de teatro chamada Paulette Doré, que com sua irmã Rose, sempre estavam presentes. Em certo momento, Inácio sentiu os dedos de Paulette sobre os seus, num movimento que indicava um flerte, uma paquera:

“E, de súbito, sentiu os dedos da rapariguinha perto dos seus... juntos dos seus... sobre os seus... a apertarem-lhos, levemente...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 556). Após esse momento, ela se afasta e continua a conversa, com o braço sobre a mão do artista, que passou a se lembrar de pequenos incidentes que pareciam indicar o interesse de Paulette sobre ele, mas aos quais não havia dado atenção antes.

Esse é o início de uma série de trechos em que Inácio debate interiormente se deve ou não se envolver com a atriz parisiense, debate esse que se torna algo intenso e doentio à medida que a narrativa avança. No início, logo após esse episódio, passa a se questionar se vale a pena se envolver com alguém tão simples, que não tem a sua alma sensível, que não pode compartilhar as suas grandezas de artista, como havia ocorrido no episódio com a dançarina de teatro. Desta vez, contudo, decidiu avançar nas suas relações com ela, mas nunca havia em seus pensamentos uma decisão madura, um interesse positivo e sensato, de alguém que conhece os seus desejos e sabe o que quer, em uma relação amorosa. Seus motivos são sempre infantis, ingênuos e imaturos, aliás, uma característica que lhe causava orgulho. Em certo momento mais adiante na narrativa, por exemplo, ao pensar na possibilidade de Paulette receber uma carta escrita em seu estilógrafo, mas por outra pessoa, por Etienne, Inácio se esvai num pensamento jubiloso, romântico, por saber que no mesmo “bico de ouro” em que escrevera seu romance, seriam escritas palavras de amor à atriz parisiense: “Ai, o pobre desejo que lhe veio nesse instante de se beijar a si mesmo – por saber fremir ternuras tão fúteis, tão de criança” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 565). E mais adiante: “E pensava que o certo era que ele fora sempre uma criança... *não poderia ser outra coisa na vida senão uma criança...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 579). Inácio tinha uma grande imaturidade emocional – que se revela também, como já dissemos, na aparição do mito de Salomé – e isso fica claro durante toda a narrativa, em relação aos seus sentimentos por Paulette.

Voltando ao fio narrativo, após esse evento em que suas mãos tocaram as de Paulette, Inácio decide que vale a pena seguir no seu romance com Paulette, mesmo que ela não tivesse a sua grandeza, mas por ter pena dela, o que pode revelar bem a sua imaturidade: “Não; decididamente era impossível não a seguir. Ele bem sabia o que o esperava – entretanto não tinha a força de a deixar para trás. Afigurava-se-lhe uma crueldade sem nome... seria como chicoteasse um cão que o tivesse vindo lamber...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 558). Dessa forma, podemos notar a indecisão quanto ao valor daquela relação, ele achava que não valia a pena se envolver com Paulette, mas não conseguia evitar por ter dó, por sentir pena dela ter se aproximado dele, não tendo

como rejeitá-la ou ignorá-la. Por isso, no dia seguinte, comprou flores e foi ver a sua apresentação no teatro. Ao sair, Paulette chamou por ele e foram conversando até a casa dela, com Rose e sua mãe mais atrás, para não atrapalharem o encontro. Durante o caminho, o narrador afirma que não trocaram nenhuma palavra de amor, apenas os seus dedos se apertaram, atitudes que revelam um amor bem juvenil, inocente até, e que não havia chegado a um ponto mais adiantado, que pudesse ser chamado de relacionamento, apenas uma leve e casual paquera. Mas não para o artista, que continuava a pensar constantemente no seu “namoro”, chegando a afirmar que se lançara no “mau caminho”.

No dia seguinte, fora mais uma vez ver a apresentação de Paulette que, para seu espanto, não o procurou nem um momento com os olhos. No entanto, deixou-se enganar, assegurando para si mesmo que devia ter sido sua impressão apenas, que não podia ser verdade. O que, para Inácio, se confirmou quando Horácio de Viveiros, músico português que sempre freqüentava o ateliê de Manuel Lopes, disse-lhe que Paulette havia afirmado que gostava muito do escritor. Por isso, comprou-lhe uma joia e entregou-lhe na saída de um ensaio, para grande alegria da atriz parisiense. Contudo, no dia seguinte a esse evento, houve outra surpresa para o ingênuo Inácio: à tarde ela não se mostrou receptiva, entusiasmada no ateliê de Manuel Lopes, tratando-o com certa frieza e evitando-o, e à noite, depois da apresentação no teatro, Paulette e a irmã rapidamente tomaram o caminho de casa sem falar com Inácio, mesmo o avistando à distância. Tudo aquilo tinha uma explicação, que o escritor foi descobrir no outro dia: Manuel Lopes revelou que foi ele quem disse à Paulette para evitá-lo, para não levar adiante aquele flerte, porque o escritor tinha um gênio muito difícil, e que não daria certo um relacionamento entre os dois. Ela, desdenhosamente respondeu que Inácio é quem a procurava, mostrando não ter fortes sentimentos ligados ao artista, e que levava aquela relação mais como uma diversão passageira, como mais um dos amantes que tivera – durante a narrativa, além de Inácio, ela se envolveu com os atores Etienne Dalember, e Daniel Simond e depois com um dançarino mexicano, cujo nome não é citado – o que indica que ela se envolvia com muitos homens em casos passageiros. Isso revela que ela não nutria sentimentos mais fortes por Inácio, nem sofria da forma como ele acreditava.

Orgulhoso, Inácio não quis admitir seu sofrimento no início e, dando mais uma prova de sua imaturidade, foi esperar Paulette na saída do teatro onde atuava, não para conversar com ela de forma adulta, mas para fazer uma declaração unilateral, de forma rude e brusca, de que não mais a procuraria e de que ela é quem se oferecera de início.

Sem esperar resposta, cumprimentou-a com o chapéu e partiu. Depois, voltou a sua vida anterior, escrevendo seu romance, indo ao ateliê de Manuel Lopes (não mais freqüentado pelas irmãs Doré) e curtindo a vida na capital parisiense.

Viveu um período de oscilações sentimentais, em que, em alguns momentos se sentia triste pela perda de Paulette, – por exemplo, quando soube, por Horácio de Viveiros, que ela estava envolvida com Etienne Dalemberbert – e em outros se sentia bem e mais interessado na conclusão de seu romance. Então, nasceu em seu interior confuso, uma forte atração, uma ternura por Etienne, pelo fato de o ator estar envolvido com Paulette, por passar uma situação muito semelhante a sua: “É que *esse*, pelo menos, fora sensível ao que ele próprio *sentira*... tivera por certo os dedos apertados, também... como ele, talvez... uma tarde... em segredo... diante de todos...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 564). Passou a se encontrar constantemente com Etienne e Horácio de Viveiros, e além desse sentimento de cumplicidade, Inácio passou a nutrir uma forte atração pelo ator, e devido a sua pouca maturidade emocional, não conseguia ainda perceber isso. Mas também sofria pelo fato de o ator poder beijar Paulette, tê-la em seus braços, sendo este mais um sentimento confuso no emocional da protagonista. Antes de partir para Lisboa, para o lançamento de seu romance, Inácio fica sabendo do rompimento entre a atriz e Etienne, que logo arrumou outra amante.

Em Lisboa, passava longos momentos com Fernando Passos – personagem que pode ser uma possível referência a Fernando Pessoa – artista genial, mais ainda que Inácio. Conversavam longamente sobre os assuntos que a “gente-média” não pode entender, como arte, literatura, entre outros. Nesse período, Inácio pouco se lembrava de sua vida cotidiana, vivia alheio a tudo que não fossem os assuntos com o amigo: “Sentiam-se grandes em extremo para regressar à vida” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 565). Mas, foi em Lisboa que, lembrando-se do ocorrido em Paris, Inácio percebeu que Paulette pouco se importava com ele, e que ele havia projetado nela as suas expectativas, sem haver da parte dela nenhuma cumplicidade, nenhum tipo de reciprocidade em relação aos seus sentimentos: “Em tudo aquilo a rapariguinha estivera ausente... Não reparara nele, sequer – como pressenti-lo uma alma tão pequenina?” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 567). Em Lisboa, certo dia se encontrou com o artista Vitorino Bragança, com quem travou uma conversação sobre temas ligados à sexualidade, sendo que ambos tinham ideias bizarras sobre o assunto. Inácio, a certa altura da conversa, concorda com Vitorino, que afirma que todos somos onanistas: “Tal como eu... tal como eu! – Inácio entusiasmar-se. – Que triunfo!... Desdobramo-nos: e, noutros corpos

doutros sexos, somos em verdade nós próprios que nos possuímos ainda!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 570). Este é mais um trecho relevante para mostrar a imaturidade de Inácio, a sua dificuldade de se relacionar bem emocionalmente com alguém.

Também nesse período em Lisboa, Inácio volta a pensar em Paulette, se lamentando por tê-la perdido e, o que confirma também a sua loucura, ou imaturidade, percebe que só agora que ela se foi é que os sentimentos mais fortes por ela surgiram, que apareceram inúmeros estados de alma relacionados ao ocorrido. Nesse momento, não se sabe o que é sentimento real de Inácio e o que é sua criação, uma vez que afirma: “Mal a conhecera, e no entanto como lhe fizera bem... Ampliara-a... ampliara-a... *Paulette agora vivia em seu mundo interior*. E, muito longe, nas ruas duma capital perdida ao sul, num país de aventura [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 571). Uma vez que Paulette “vivia” no mundo interior de Inácio, não é possível afirmar com precisão o que ele realmente está sentindo e o que é criação de sua mente perturbada pela loucura, e pelo seu emocional pouco desenvolvido. Isso também se confirma, pela afirmação que fizera algumas semanas depois do rompimento com Paulette, ainda em Paris: “*Ai, que eu sempre determinei as minhas opiniões... e os meus afetos... os meus estados de alma... como sempre decidi os estados de alma dos outros...* Eis donde partem todos os meus desenganos... as minhas ilusões e as minhas infâmias...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 562). O narrador, apesar de onisciente, não confirma nem desmente esses pensamentos, apenas dá voz à protagonista fazer os seus monólogos, as suas afirmações e conjecturas loucas e bizarras, por isso, há essa impossibilidade de afirmar, de separar o que é verdadeiro, no universo da narrativa, e o que é apenas criação de Inácio.

Após o lançamento de seu livro, que foi bem recebido pela crítica, Inácio voltou a Paris, retomando a vida de outrora: seus passeios pela grande capital europeia, suas visitas ao ateliê de Manuel Lopes, já nem tanto frequentado como antes, e suas idas aos teatros. Numa dessas vezes, foi ao teatro em que Paulette e a irmã se apresentavam, e se encontrou com Viveiros no intervalo, que lhe apresentou a Daniel Simond, amante de Paulette na época. Soube que o amante proibiu Paulette de sair dos camarins, por causa da presença dele e de Etienne, o que lhe causou grande júbilo. Sentiu que o que houve entre ele e a atriz parisiense não fora de todo algo passageiro e superficial, devido a essa reação de Daniel, o que podemos classificar como um pensamento, uma reação infantil por parte de Inácio. Sentir alegria e sentir-se importante, de alguma forma, por causa disso é mais um indício de sua imaturidade.

Inácio passou a ter encontros diários com Etienne Dalember, e ambos tornaram-se inseparáveis. Havia claramente uma tensão entre eles, gerada por uma forte atração mútua, mas que era reprimida ou simplesmente desconhecida pelos dois: “não se olhavam nunca face a face... falavam sempre... *Era como se tivessem medo do seu silêncio...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 576). Inácio acreditava que a atração entre eles, a sua forte afinidade se dava pelo fato, como já dissemos, de os dois terem passado por situações similares com Paulette, isto é, ambos terem se apaixonado por ela, e por ela terem sido rejeitados. Além disso, ambos voltariam a ter relações com ela, se assim fosse da vontade da atriz.

Ah! era pois essa a verdade... enfim: a verdade!... *Por isso eles andavam sempre juntos...* Do mesmo modo a rapariguinha passara na vida de Etienne... do mesmo modo permanecera... Também o outro pensava ainda nela... sofria ainda por ela, talvez... decerto!... E se ela quisesse, oh!, estava pronto a recebê-la!... Mas também ele!, também ele... também ele!... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 577)

Esse trecho confirma a impressão de Inácio, sobre a afinidade de ambos, e ele passa a perceber conscientemente que tem forte carinho por Etienne, que nutre grande ternura pelo amigo. Além disso, havia uma ligação entre os dois em relação ao que sentiam em geral, às sensações que tinham do mundo, e Inácio percebe que o amigo também nutria por ele um forte sentimento de carinho, tanto que começaram a passar as noites juntos.

Aí então começa se revela outra confusão sentimental de Inácio, que passa a não conseguir diferenciar mais o que sentia por Paulette, do que sentia por Etienne. Certa vez, quando souberam que Paulette estava envolvida com um dançarino mexicano, e envolvida no mundo das drogas e do sexo, enfim, quando souberam que ela estava numa fase de perdição, de autodestruição, Inácio sentiu certa excitação sexual por causa disso. Mais uma vez há a presença, que já indicamos anteriormente, de várias características decadentistas na obra de Sá-Carneiro: esse tipo de amor doentio, o sentimento de prazer frente à dor da pessoa amada, que são bastante comuns nesse movimento literário. Além disso, mais do que sentir-se excitado pela perdição de Paulette, é relevante a seguinte revelação de Inácio:

Mas, esta excitação, o romancista não a sabia destriçar das suas ternuras por Etienne. Dentro deles estes dois sentimentos, em realidade, confundiam-se, *eram da mesma ordem* – adivinhava sem querer dar atenção. A ponto que hoje, se pensava na rapariguinha,

logo de súbito lhe ocorria a lembrança do ator... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 579).

Além desses desejos, entre suas visões bizarras, passou a ter algumas em que aparecia Etienne, como uma em que seria um escultor e faria uma estátua de Cristo. Após terminá-la, num impulso louco e obsessivo, se lançaria nu sobre a estátua, como que fazendo sexo, ou algo ligado a uma forma sexualidade mórbida, com a estátua. No final, revela que a estátua tinha o perfil do amigo ator.

A notícia da morte de Paulette chegou até Inácio que, como não poderia deixar de ser, teve uma reação inusitada, sentindo certo ciúme da atriz, além de se encontrar novamente excitado: “‘Tivera o gênio de arder até o fim – morrerá!’ E esta idéia excitara-o como se lhe viessem contar que ela hoje dançava, de sexo nu, num grande teatro vermelho...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 580). Temos a imagem de Paulette associada ao mito de Salomé, como ocorre em outras passagens, em que ela sempre está dançando de forma sensual e seminua. Como já comentamos, Paula Morão (2001) afirma que a sociedade da época em que foi escrita a narrativa tinha duas concepções de mulher: a mulher burguesa, dita de família, que devia ser submissa, cuidar do lar e com quem dever-se-ia ter filhos, não prazer. A outra, a mulher para se ter prazer, muitas vezes retratada na forma de uma *femme fatale*, como é o caso de Paulette. Ela destruiu os corações de Inácio, e de Etienne que, mesmo assim se tivessem a chance voltariam a se relacionar com ela.

Enquanto isso, seu desejo por Etienne somente aumentava: “[...] como nunca se lhe frisando o seu enternecimento por Etienne, em desejos quase decisivos de o beijar, para melhor lhe exprimir todo o seu carinho...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 580). E o seu desejo, e a sua saudade de Paulette pareciam diminuir, serem apenas um sentimento de pena, pela vida sofrida e “menor”, comum, que vivia a atriz: “pobre morte duma garota de Paris mostrando as pernas nuas num palco de *music-hall*, indistinta entre a chusma... Ele próprio mal dava pela sua falta... Como era pequenina aquela ausência...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 580). Além de Inácio, Etienne revela que sentia também pouca saudades dela, uma pequena ausência, segundo ele, como de um cão querido que morre e de quem sentimos falta.

Então, ao final da narrativa, temos uma cena que se refere à “ressurreição”, que dá nome à história. Certo dia, Inácio e Etienne ficam sozinhos e tem algo como uma relação sexual, mas que mais se parece, pela forma como é descrita, com uma espécie

de ritual, de cerimônia em que Paulette é “ressuscitada” – os termos vêm entre aspas porque não podem ser interpretados ao pé da letra, ou seja, não há efetivamente uma ressurreição, da forma como é mais conhecida, como a volta à vida de alguém que morreu. O trecho é descrito de forma bastante lírica, e as ideias inusitadas da personagem contaminam o narrador, além do léxico bastante singular e característico da obra de Sá-Carneiro. Dessa forma, sem saberem como, os dois tiveram seus corpos nus entrelaçados e, a partir daí, houve a “ressurreição” da atriz:

Além-Ressureição! Ultra-Realidade só a Alma! Fora – *em Milagre sentiu o artista* – como se no mútuo desdobramento psíquico da Saudade comum, a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos – para A esvair – Paulette, ela-própria, toda nua e sutil, arfando luar... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 581).

Além da forma lírica e subjetiva como a cena é descrita, outra coisa que chama a atenção é a forma como algumas palavras estão escritas, com letra maiúscula, como “Alma” “Além-Ressureição”, além do pronome “A”. Isso parece indicar que a cena trata de coisas elevadas, distantes da realidade comum, são as coisas geniais que Inácio sempre sonhara, como é afirmado mais adiante: “Num instante *pela primeira vez total*, possuía! *Possuía enfim exclusivamente [...]*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 581). O desejo de possuir verdadeiramente, de Inácio, é finalmente concluído. Após essa cena peculiar, a narrativa se encerra, então podemos dizer que o desfecho dela é essa cena, é a “ressurreição” de Paulette. Mas para logo depois se esvair, sumir, se dispersar, para usarmos um verbo muito comum na obra de Sá-Carneiro, o que mostra que, o mais importante não foi a “ressurreição” em si, uma vez que Paulette se dilui de alguma forma, mas o fato de Inácio finalmente atingir o seu desejo, o que só poderia ser feito de uma forma fantástica, como as suas visões e ideias geniais de artista.

Assim, de forma geral, podemos inserir “Ressurreição” no grupo das narrativas em que há o mito de Eros e Thanatos na obra de Sá-Carneiro. Como nas anteriores, há características decadentistas, presente nas histórias de amor – Inácio e Paulette, Etienne e Paulette, e Paulette e o dançarino mexicano – com relacionamentos destrutivos e doentios, além da presença do mito de Salomé e do arquétipo da *femme fatale*. Há também a influência do Simbolismo, pela presença do arquétipo do fidalgo simbolista na figura de Inácio, um artista genial, que busca sensações refinadas, como o momento sublime do final da narrativa. Ao contrário de “Loucura...” e “Incesto” em que podemos

apontar fortes traços do *mythos* da tragédia, segundo a concepção de Northrop Frye (1973), em “Ressurreição” há alguns traços trágicos na vida da protagonista, mas não como nas outras narrativas. Inácio pode ser considerado vítima do Destino, quando vemos sua vida cheia de tristeza até sua ida à Paris, e lá também, por causa do seu sofrimento ante a perda de Paulette e o período seguinte de forte confusão mental. Mas não há um desfecho trágico da protagonista, ao contrário, parece haver no final a conclusão de uma busca, um momento superior da ressurreição que é alcançado por Inácio. Apesar de reconhecermos, segundo a visão de mundo de Sá-Carneiro, Inácio como superior aos demais – traço característico dos heróis trágicos, não há uma *hybris* – ou pelo menos ela não se manifesta de forma tão clara, nem leva o herói a cometer uma falha moral – na protagonista. Talvez poderia ser a sua loucura, mas esta não o leva a fazer nada de errado, a infringir uma “norma da medida”. Além disso, não há uma realidade “apolínea” que barre, que impeça os sonhos “dionisíacos” do herói, ao contrário, como já dissemos, esse sonho se torna real, ou assim tudo parece indicar, ao fim da narrativa. Assim, esta narrativa difere um pouco das demais do grupo em que há a presença de Eros e Thanatos neste sentido, não há traços tão claros do *mythos* da tragédia em “Ressurreição” quanto nas outras narrativas estudadas.

Finalmente, resta verificarmos como o mito deslocado de Eros e Thanatos aparece nesta narrativa, ou seja, como ele auxilia na interpretação desta história. Há o amor da protagonista por Paulette que, ao que tudo indica, não compartilhava esse sentimento por Inácio. Contudo, é a morte da atriz que possibilita a aproximação de Inácio com Etienne, e o amor entre os dois. Já havia um forte sentimento entre eles, mas parece que a morte de Paulette intensifica, catalisa o sentimento entre os amigos. Mas, com certeza, é a morte de Paulette que torna possível a sua “ressurreição”, o instante sublime que ocorre pela união dos dois amigos. Ela pouco aparece na história, e não tem muitas ações dentro do enredo, – o que comprova a afirmação de Galhoz (1990), de que as mulheres nas narrativas de Sá-Carneiro têm um papel secundário – apesar de ser a *femme fatale*, o que poderia lhe dar um lugar de destaque, como ocorre em muitas histórias decadentistas, por exemplo. Ela funciona apenas como um “instrumento”, um ser que foi ressuscitado, uma vez que deveria haver alguém a desempenhar este papel, para que Inácio atingisse a sua busca, o seu sonho.

Dito isso sobre “Ressurreição” é o momento de verificarmos outra narrativa em que há a presença do mito deslocado de Eros e Thanatos. Em *Princípio*, há algumas histórias curtas, reunidas por um título comum e agregador: “Diários”, em que podemos

perceber a presença do amor ligado à morte, e também ao suicídio. Na primeira, “Em pleno Romantismo”, temos um breve enredo em que a protagonista – que também é o narrador – relata, em forma de diário, os dias finais de sua vida. Certo dia, vai com um amigo até a casa de sua família, e lá conhece uma prima dele, por quem se apaixona. No entanto, ela já está com uma doença avançada, possivelmente tuberculose, pela sua descrição. Ambos têm um breve namoro, interrompido pela morte da prima, que é seguido pelo suicídio da protagonista. Mesmo sendo breve, nesta narrativa encontramos o mito de Eros e Thanatos, sendo que o sentimento amoroso é bastante parecido com o modelo ultra-romântico: “Amo! Amo pela primeira vez! Como sou feliz! Ah! Como sou feliz! Amor sem esperança é o meu... Mas que importa? Um prazer doloroso é o melhor prazer...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 252). Esse sentimento de amor, como dissemos, parece com o modelo ultra-romântico, pela importância central que assume na vida da protagonista: “O fim! Deus não fez o milagre. Morreu hoje... Era minha vida... morri também...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 253). Notamos, além da importância do amor na vida da protagonista, o exagero típico dos românticos mais ferrenhos, em que sem a mulher amada, não vale a pena viver. Além disso, há também o masoquismo, pelo prazer que a protagonista afirma sentir em sofrer, que é típico dos decadentistas. Nesta narrativa, percebemos o mito estudado, com características aparentemente mais ao estilo romântico, mas que se parecem mais com os preceitos do Decadentismo, na verdade. Isso porque no Romantismo, o amor está ligado à elevação espiritual entre os amantes, o que não ocorre no Decadentismo. Segundo José Carlos Seabra Pereira, no Decadentismo, diferentemente do Romantismo, “ [...] não há qualquer correspondência entre o amor humano e o divino, nem à mulher é atribuída a função ética de elevação espiritual do homem, [...]” (PEREIRA, 1975, p. 40). Mais à frente, ele conclui que a concepção de amor é bem diferente, entre esses dois movimentos literários. Assim, o amor da protagonista não o torna mais elevado, melhor do que era antes de conhecer a amada. Há um trecho, no final, que mostra traços de perversidade, típicos da visão de mundo decadentista: “A sua morte causou uma certa alegria... Nunca se lastima a ausência de uma intrusa...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 254). A mulher amada não se torna como que uma parte fundamental da protagonista, como é comum entre os românticos, ao contrário, torna-se uma “intrusa”, alguém que o retira de sua condição anterior e desejável. Há um amor obsessivo, mais ligado a um desejo de autodestruição, e não de elevação espiritual. Esse tipo de amor decadentista pode ser estendido às narrativas estudadas, “Loucura...”, “Incesto”, principalmente, em que a mulher não

funciona como elemento de sublimação, mas de queda, de aniquilamento das protagonistas.

Há outras narrativas, além das estudadas, na obra de Mário de Sá-Carneiro, em que o mito de Eros e Thanatos aparece. Por exemplo, em *A confissão de Lúcio*, “O fixador de instantes” e “Mistério” (as duas últimas num sentido mais amplo). Em outras, como: “Felicidade perdida”, “A profecia” e “Página dum suicida” não notamos o tema do amor e da morte juntos. Entre essas histórias em que o mito não está presente, a primeira trata de um caso de amor perdido, enquanto que as demais relatam experiências de personagens suicidas. Sendo assim, não podemos enquadrá-las diretamente no mito de Eros e Thanatos, mas elas servem para mostrar o quanto os temas do amor e da morte são presentes na obra de Mário de Sá-Carneiro, e podem revelar muito sobre a sua visão de mundo.

Assim, podemos apontar algumas características comuns às narrativas em que o mito de Eros e Thanatos aparece na obra de Mário Sá-Carneiro, e ver como ele ajuda na construção de sua visão de mundo. Quanto a “Loucura...”, “Incesto” e “Ressurreição” podemos afirmar que são narrativas com muitas características do Decadentismo, e forte influência simbolista: na concepção das personagens, no andamento do enredo, no universo interno da história e na visão de mundo que se pode tirar delas.

Em primeiro lugar, percebemos nesta forma de ver o mundo de Mário de Sá-Carneiro, uma maneira simplista e imatura de conceber o amor, notamos uma dicotomia, na imagem da mulher: ou ela é a esposa burguesa e comportada, ou é a *femme fatale*, um arquétipo que trará ruína e autodestruição das protagonistas. Estes, aliás, sempre são homens, ficando a mulher sempre numa posição secundária. Retomando uma afirmação de Galhoz que sintetiza bem isso: “[...] a mulher *comportar-se*, só o homem age” (GALHOZ, 1990, p. 51). Esse fato reforça a ideia colocada por Paula Morão (2001) de que os homens do fim de século XIX enxergavam a mulher conforme a dicotomia que comentamos. Por exemplo, no famoso texto dramático *Salomé*, de Oscar Wilde, podemos perceber a presença dessa concepção de mulher fatal, por exemplo, quando João Batista proclama: “Pela mulher veio o mal ao mundo” (WILDE, 2009, p. 39). Essa forma maniqueísta e imatura de enxergar o papel da mulher na sociedade, portanto, não era só de Mário de Sá-Carneiro, mas sim de boa parte dos homens e artistas do sexo masculino naquela época. Na obra o autor português, isso se reflete nas ações das mulheres dentro das narrativas, sempre com papéis secundários. Além disso, o seu interior nunca é muito explorado, que é o contrário do que acontece

com os protagonistas homens. Há vários trechos falando da loucura de Raul, de Inácio, do desespero de Luís, e da obsessão de todos eles, mas pouco se sabe do que sentia Marcela ou Paulette, por exemplo. Além da relação entre amor e morte, encontramos o mito de Salomé, que, segundo os estudos de Jung sobre a *anima*, nos permite apontar para protagonistas com pouca maturidade emocional, que apresentam dificuldades em ter um relacionamento sadio com sua parceira e com o mundo, por estarem perdidos em pensamentos sombrios e mórbidos. Assim, o papel secundário das mulheres nas narrativas, e a pouca exploração de seu universo interior, revela muito sobre a concepção da mulher na sociedade da época, e da visão de mundo de Sá-Carneiro. Por isso, como afirma Carpinteiro (1960), o amor das protagonistas em Sá-Carneiro só pode ser resolvido pela morte, de forma trágica. Convergindo com essa ideia, segundo Seabra Pereira (1975), o amor para os decadentistas era um sentimento de perdição, que leva à ruína, bem diferente da concepção de amor redentor dos românticos. Sendo concebidos como seres superiores aos demais, aos contemporâneos comuns, as protagonistas de Sá-Carneiro não podem se enquadrar no amor burguês, e fogem deles. O que lhes resta, dentro dessa visão de mundo sobre o amor, são as mulheres fatais. Em ambos os casos, seja qual for a escolha deles, o final sempre será trágico, o desfecho será em morte.

Por falar em superioridade das protagonistas artistas e sua vida trágica, este é outro ponto que podemos destacar na visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro. Notamos nessas narrativas a presença do arquétipo que denominamos fidalgo simbolista, criado a partir de *Axel*, de Villiers de L'Isle-Adam, que influenciou muito os simbolistas e outros autores da época. Em Sá-Carneiro, que compartilha dessa visão de mundo de superioridade de um grupo de poucos privilegiados, esse fidalgo se transforma em artista, de classe rica também, que busca sensações superiores, sem se relacionar bem com a vida comum e com os demais seres “comuns” da sociedade. A questão da loucura está bastante presente também nessas narrativas, compondo a mediação da relação entre o amor e a morte das protagonistas com as mulheres. Por isso, a pouca maturidade dos personagens principais, o estilo de vida requintado e distante da realidade, aliados à loucura, fazem com que o amor, nessas narrativas, só possa ser resolvido em morte, como já vimos anteriormente. Isso ajuda a tornar trágicas essas narrativas, embora em “Ressurreição” os traços desse *mythos* – usando a terminologia da crítica arquetípica de Northrop Frye (1973) – não sejam tão fortes quanto nas outras narrativas. Se tomarmos o termo “tragédia” num sentido mais amplo, como propõe Frye, notaremos que essas protagonistas têm uma existência complicada

pelos fatores que enumeramos acima, e pela própria vivência do artista moderno, com todas as suas dificuldades. Como já afirmamos, há a possibilidade de se fazer uma leitura em que essas protagonistas não são superiores, nem vivem uma existência trágica, mas são simplesmente perversos e desajustados à sociedade. Mas como o propósito desta tese é construir a visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro, parece claro, por tudo o que foi exposto, que as protagonistas são concebidos como superiores, por serem artistas geniais, numa condição a priori, sem muitas justificativas. Não é sua perversidade que os torna superiores nessa visão de mundo, mas sim, segundo ela, eles são sublimes apesar de terem esses traços perversos. Dentro de sua vida construída e concebida como trágica, seus atos de maldade aparecem principalmente por causa de sua loucura, e do Destino, entendido como encadeamento dos fatos.

Então, em linhas gerais, estas parecem ser as contribuições principais que os mitos e arquétipos estudados nos dois primeiros capítulos trazem para a construção de uma visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro. Vimos também, que esses mitos e arquétipos apontados também fazem parte da obra lírica do autor, o que mostra, além da relevância deles dentro da obra do escritor português, que há uma relação temática e lexical entre a sua lírica e a sua prosa. Enquanto na lírica, esses mitos e arquétipos compõem a formação de um eu-lírico, na prosa eles interferem na formação, na criação das personagens e em sua interação, além de mostrar a concepção de mundo do autor Mário de Sá-Carneiro.

Capítulo 3 – Ícaro e o mito da busca em “Asas”

Dando prosseguimento ao trabalho de levantar os principais mitos e arquétipos relevantes na construção de uma visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro, depois de estudar a presença de Eros e Thanatos, e seus desdobramentos, é o momento de analisarmos a influência de outro muito importante: o mito da busca. Este se relaciona diretamente com outro, o mito do herói. Existem inúmeros estudos sobre a figura do herói, mas neste trabalho trataremos do tema a partir de uma abordagem mais mitológica, de teorias que falem do herói principalmente sob esse viés.

Segundo Campbell (1990), o herói é alguém que realizou uma proeza além do nível normal de realizações ou de experiência, sendo essa proeza física ou espiritual. Quando espiritual, “[...] o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem” (CAMPBELL, 1990, p. 132), isto é, o herói, neste caso, superou alguma barreira, teve alguma experiência sublime e volta para dividi-la com os seus. Assim, Campbell (1990) define a aventura do herói como um círculo, um ciclo, em que há uma partida para o desafio, a realização de uma façanha, de uma proeza incomum e, por fim, o retorno. É possível associar essa busca do herói por algo superior, com diversas narrativas de Sá-Carneiro, em que existe uma protagonista, geralmente uma artista genial, que busca uma arte superior, sublime, como o que ocorre em “Asas”, de *Céu em fogo*. Além disso, essa busca por uma arte superior aparece também em sua obra lírica, como o que ocorre, por exemplo, com o eu-lírico em “Partida”, com sua intenção de “subir além dos céus” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 15), ou seja, de alcançar experiências sublimes como as que os heróis experimentam. Essa relação com a obra lírica, bem como com outras narrativas será objeto de estudo no próximo capítulo.

O mito da busca não se refere apenas, na Literatura em geral, às buscas artísticas, mas sim às mais diversas causas, objetivos e feitos realizados pelos heróis. Assim,

Existe um certo tipo de mito que pode ser chamado de busca visionária, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. [...] Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha na direção de algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atinge aquilo que faltava à sua consciência, no mundo anteriormente habitado. (CAMPBELL, 1990, p. 137).

Contudo, na obra do escritor português essa busca está relacionada, principalmente, a uma arte superior, nova, sublime, que revolucione o cenário artístico de uma forma definitiva. O próprio Mário de Sá-Carneiro era um artista que buscava inovações artísticas, ao lado de Fernando Pessoa e outros como Luis de Montalvor, José Almada-Negreiros, Alfredo Guisado, Ronald de Carvalho, lançaram a famosa revista *Orpheu*, com a proposta de novos caminhos para o Modernismo português. Além disso, também ao lado de Fernando Pessoa buscou novas linguagens poéticas, como o Interseccionismo, o Paulismo e o Sensacionismo, além de aventurar-se rapidamente no Futurismo, e de ser amante do Cubismo. Por isso, essa busca do artista Sá-Carneiro se reflete em suas narrativas, em personagens que também buscam uma arte inovadora, de alguma forma superior ao que já existe.

É importante perceber que essa busca por uma inovação artística não é só realizada por Sá-Carneiro, essa é uma tentativa comum entre os artistas modernos, na intenção de renovar a linguagem artística, trazer novas possibilidades temáticas e formais. Em seu célebre ensaio sobre lírica e sociedade, Theodor W. Adorno nos fala da relação entre o poeta e a época em que produz seus poemas. Segundo ele:

Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p.66).

Assim, o poeta lírico não manifesta em seus poemas aquilo que todos em sua época sentem, mas é capaz de captar o que a maioria de seus contemporâneos não percebe, é capaz de revelar o que muitos não apreendem. Não se deve, contudo, ao se levar em consideração o social, tomar a obra de arte como objeto de uma tese sociológica, mas levar em consideração o que a referência ao social pode enriquecer a análise da obra, ou como ele mesmo disse: “Levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66).

Assim, os artistas teriam a capacidade de perceber o que a maioria das pessoas do seu tempo não percebe, sua sensibilidade é capaz de notar o que seus contemporâneos, ocupados com seus afazeres diários, não notam. A voz do artista seria então a voz de uma época, de um período: “Só entende aquilo que o poema diz quem

escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; [...]” (ADORNO, 2003, p. 67). Fica clara, então, a relação entre o que o poeta lírico produz e o momento histórico que ele viveu. Como disse Adorno, não devemos submeter a obra ao período em que foi produzida, buscando nela somente elementos que pertençam a determinada época, mas verificar de que modo o estudo de um período pode enriquecer uma análise.

Fernando Paixão (2003) mostra que o mito de Ícaro foi associado por muitos estudiosos à obra de Mário de Sá-carneiro. Mas para ele a figura mitológica que mais se aproxima do autor português é Narciso. Diz ainda que, Sá-Carneiro coloca-se voluntariamente em sacrifício, a fim de que seus leitores pudessem entender que a agonia do poeta era a mesma que a de todos nós. Sendo assim, o desejo de alcançarmos alguma coisa que seja significativa em um nível profundo, a vontade de atingirmos um sonho ideal, faz parte do imaginário de todos nós. Segundo ele: “Sabemos que a aflição que lhe agita a carne é nossa também, já que de algum modo estamos tocados pela ordem do sonho.” (PAIXÃO, 2003, p. 129).

Este trabalho não enfatiza a obra lírica de Sá-Carneiro, mas, como já vimos anteriormente, muitos temas de sua lírica se repetem na prosa, e este desejo de renovação artística se dá tanto numa como na outra. Então, Sá-Carneiro, como artista sensível que era, notou essa necessidade de renovação artística, uma vez que o mundo moderno se transformara e, conseqüentemente, a arte deveria buscar novas possibilidades também. Vamos ver, em linhas gerais, como era esse mundo para o artista moderno, como era a sua relação com ele, e de que forma a arte poderia ser reestruturada.

Primeiramente, examinaremos o ensaio de Walter Benjamin, intitulado “Experiência e pobreza”, em que ele mostra como as gerações que viveram a Modernidade estavam carentes de experiências significativas, de como elas estavam desvinculadas de toda a cultura produzida pela humanidade antes desse período.

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. [...]

Aqui se revela, com toda a clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (BENJAMIN, 1996, p. 114-5).

Segundo Walter Benjamin, as gerações que viveram a Modernidade não encontraram experiências significativas em seu dia a dia, suas vidas eram vazias nesse sentido. A guerra não trouxe nada de glorioso, nenhum sentimento de vitória, de conquista, como verificamos nos relatos antigos, por exemplo, a *Ilíada*, ou a *Odisséia*, de Homero, em que os combatentes eram heróis, e personagens como Ulisses encarnavam muitas das virtudes reconhecidas da época. Essas batalhas traziam experiências significativas, faziam sentido para a população da época, o que não ocorreu na Primeira Guerra Mundial, por exemplo. Por mais que Ulisses tenha enfrentado inúmeras dificuldades em seu retorno ao lar, essa experiência foi repleta de sentido, tinha um fundo heróico. O mesmo não ocorreu com os modernos, não houve heroísmo nenhum na guerra em que participaram, não houve sentido nenhum a fome, a pobreza, a inflação a moral duvidosa de seus governantes. Enfim, as experiências por que passaram eram vazias de significado profundo.

Converge com essa opinião, a reflexão que Joseph Campbell fez sobre a personagem Dom Quixote, de Cervantes. A partir da leitura da obra *Meditações sobre o Quixote*, de Ortega y Gasset, Campbell tece as seguintes considerações:

Dom Quixote foi o último herói da Idade Média. Saiu pelo mundo à procura de gigantes mas, em vez de gigantes, o ambiente à sua volta lhe ofereceu moinhos de vento. Ortega assinala que a história se passa numa época em que surge uma interpretação mecanicista do mundo, de modo que o meio não fornecia mais respostas espirituais ao herói. [...]

Primitivamente, porém, o mundo em que o herói se movia não era um mundo mecanicista mas um mundo vivo, que correspondia às suas expectativas espirituais. Atualmente, ele se tornou um mundo tão absolutamente mecanicista, tal como interpretado pelas ciências físicas, pela sociologia marxista e pela psicologia behaviorista, que não passamos de um padrão previsível de esquemas que reagem a estímulos. (CAMPBELL, 1990, p. 138).

Dessa forma, observamos que um ambiente mecanicista, como é o ambiente forjado por algumas teorias modernas como o behaviorismo, o determinismo e o marxismo, não ofereceria, segundo Campbell, respostas com significado mais profundo,

expressivo para o herói moderno. Em outras palavras, não oferece as experiências significativas a que se referiu Benjamin. Por isso, segundo as ideias de Adorno, esse era uma espécie de sentimento de época, que não seria captado por todos os seus contemporâneos, mas sim pelos artistas sensíveis à necessidade de mudanças na arte. É importante observarmos como essa voz representa as idéias de um sujeito moderno, de um artista moderno, dentro do contexto em que vive.

Em seu famoso ensaio “A modernidade”, Walter Benjamin (1971) mostra e discute, entre outros assuntos, a situação do artista no mundo moderno. Sabemos que, em princípio, dentro da sociedade capitalista e de suas relações de trabalho, o artista é um excluído, uma vez que não pertence nem ao proletariado nem à burguesia. Ele vive sem uma função dentro desse contexto, e segundo Benjamin, por isso a sua existência é ao mesmo tempo heróica e trágica. Para Octavio Paz: “Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado. [...] O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é ‘ninguém’. Isso não é metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas.” (PAZ, 1982, p. 296). Paz mostra que a produção artística do poeta não tem valor mercantil, não vale nada para o mercado. E se não tem valor, não existe realmente em nosso mundo capitalista. Ao se reduzir o mundo ao que tem valor de mercado, automaticamente se expulsou o poeta e suas obras da esfera da realidade.

Benjamin, que no ensaio citado discute algumas idéias de Baudelaire, mostra o que o poeta francês pensava sobre a Modernidade: “O herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heróica.” (BENJAMIN, 1971, p. 14). Assim, o heroísmo é intrínseco a todos os homens modernos, e o trabalhador assalariado teria, segundo ele, uma vida tão heróica quanto, por exemplo, a dos gladiadores da Roma antiga. Deveriam receber os mesmos aplausos e ter a mesma glória dos antigos.

Há uma espécie de “beleza heróica” em viver o mundo moderno para Baudelaire, como não houve em nenhum período anterior da história, nem com os clássicos. Todo o homem moderno tem uma vida heróica, sempre fazendo peripécias que ultrapassam o medíocre, o comum. Mesmo os criminosos e as prostitutas, mesmo o submundo das grandes cidades contem temas heróicos a serem explorados: “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem a sua crítica heróica.”

(BENJAMIN, 1971, p. 19). Há, nas cidades modernas, material de sobra a ser explorado pelos artistas modernos.

Por exemplo, com a construção dos bulevares em Paris, toda uma multidão de pobres que viviam em bairros escondidos, em ruelas de pouca visibilidade para a burguesia, aparece aos olhos de todos. Marshall Berman (2001) comenta sobre o poema em prosa de Baudelaire chamado “Os olhos dos pobres”, em que uma família burguesa, enquanto jantava em um restaurante, vê outra família, de mendigos, pedindo esmola. Toda uma massa de pessoas necessitadas passa a ter visibilidade e começam a ser tema para o artista moderno. T.S. Eliot mostra uma cena dessa cidade moderna, em que as imagens são desesperadoras, como já sugere o título de seu famoso poema “A terra desolada”:

Cidade irreal,
Sob a neblina castanha de uma aurora de inverno,
Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,
Jamais pensei que a morte a tantos destruía.
Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,
E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés.
(ELIOT, 2004, p. 141)

Notamos um ambiente sombrio e desagradável, de uma vivência trágica da Modernidade. Toda uma multidão consumida por uma existência deplorável e que salta aos olhos do artista moderno. Para Baudelaire, como dissemos anteriormente, o artista também tinha uma vida heróica e trágica, como as pessoas comuns. Segundo Benjamin explica: “O poeta, o substituto do herói da antiguidade, [...] tinha que ceder ao herói moderno, [...] Ele está predestinado à derrota e não precisa ressuscitar qualquer dos trágicos para apresentar tal necessidade.” (BENJAMIN, 1971, p. 20). Por não ter lugar na sociedade moderna, o artista tem uma vivência trágica, de alguém excluído do cerne da dinâmica social. Sua vida é condenada, como a das pessoas comuns, ao fracasso. Essa ideia de vivência heróica e trágica dos artistas também faz parte da visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro.

Baudelaire, em seu poema, “O albatroz” mostra, por meio de uma analogia com o pássaro marinho, como ele enxerga a situação do artista moderno. Tal como a ave, capturada e despejada no convés de um navio, o eu-lírico se sente pouco à vontade em relação à sociedade em que vive: “E por sobre o convés, mal estendido apenas / O monarca do azul, canhestro e envergonhado,” (BAUDELAIRE, 2005, p. 18). Não tem

mais o respeito que tinha outrora, a Modernidade o transformou em um elemento sem função e até mesmo, em motivo de riso para os outros: “Hoje é cômico e feio, ontem tanto agradava!” (BAUDELAIRE, 2005, p. 18). Chega mesmo a ser alvo de brincadeiras e humilhações, como a tripulação faz com o albatroz: “Um ao seu bico leva o irritante cachimbo, / Outro imita a coxear o doente que voava.” (BAUDELAIRE, 2005, p. 18). Como o pássaro, o artista está: “Exilado na terra e em meio do escarcéu, / As asas de gigante impedem-no de andar” (BAUDELAIRE, 2005, p. 18), assim como a ave ficaria no convés de um navio, longe dos céus, do seu ambiente natural, o poeta se encontra perdido no mundo, sem conseguir “andar”, ou seja, se relacionar de forma positiva e saudável. Vemos também uma concepção de artista como um ser grandioso (“as asas de gigante”), diferente da massa ignorante e vulgar.

Segundo Berman (2001), Baudelaire luta para esclarecer a diferença entre progresso material e espiritual. Mostra como a noção de progresso não trouxe benefícios visíveis para a maioria das pessoas, fazendo ainda o homem esquecer-se de seus deveres, tornando-se um sintoma da decadência da sociedade de sua época. Baudelaire desvincula o artista do mundo material das indústrias e tecnologias recém descobertas, tornando-se alguém superior a tudo isso: “Assim, na mercurial e paradoxal sensibilidade de Baudelaire, a imagem antipastoral do mundo moderno gera uma visão notavelmente pastoral do artista moderno, que, intocado, flutua, livre, acima disso tudo.” (BERMAN, 2001, p. 136). Há uma idealização da imagem do artista, que é visto como um ser superior a tudo o que está ocorrendo ao seu redor. Esta imagem é utilizada por Sá-Carneiro em sua obra, faz parte de sua visão de mundo. Seu eu-lírico é assim, na maioria dos poemas, e suas personagens artistas também o são.

Dentro dessa visão, a Modernidade não é vista com bons olhos pelo artista, o ambiente ao seu redor não é visto como algo significativo, mas, ao contrário, é descrito com pesar, tédio e outros sentimentos negativos. Segundo Berman (2001), para Baudelaire a poesia e o progresso material existentes na modernidade são “inimigos mortais”, não podem coexistir sem prejuízo para um ou para outro. O poeta francês mostra desprezo por sua época:

Mas por que inimigo mortal? [...] A resposta imediata, na qual Baudelaire acredita com tanta veemência (ao menos nesta altura) que nem sequer ousa expressá-la com clareza, é que a realidade moderna é intrinsecamente repugnante, vazia não só de beleza, mas de qualquer potencial de beleza.

(BERMAN, 2001, p. 137)

Baudelaire, enfim, mostra uma concepção da Modernidade como um período negativo, triste para o artista, que não consegue se encontrar nessa nova realidade, e para a sociedade em geral, que vive um período carente de eventos significativos, em que se toma o progresso material a única meta, deixando-se de lado o que ele chama de progresso espiritual.

Quando observamos, segundo as idéias de Adorno, que o artista é capaz de sentir o que os outros ainda não sentiram, que é capaz de transmitir algo ainda não captado e que a partir de uma experiência individual busca apreender uma universal, é preciso que se faça uma ressalva sobre o momento histórico da Modernidade. Neste período, de intensas mudanças sociais, alavancadas por grandes avanços em diversas áreas do conhecimento – no final do século XIX surgiram o motor de combustão interna, a eletricidade, o automóvel, o telefone, além dos avanços do início do século XX nas áreas do conhecimento, a teoria da relatividade de Einstein, o descobrimento do inconsciente, por Freud, os avanços na sociologia, impulsionados pelas idéias de Durkheim e Weber, entre outros – havia uma multiplicidade de visões sobre o que estava acontecendo, visto ser a Modernidade um período bastante complexo. Sobre isso, Malcolm Bradbury e James McFarlane discorrem no seu ensaio “O nome e a natureza do Modernismo”:

Notamos que poucas épocas apresentaram maior multiplicidade, maior promiscuidade no estilo artístico; extrair da multiplicidade um estilo ou maneirismo geral é uma tarefa difícil, e talvez impossível. Podemos qualificar a literatura setecentista nos países ocidentais como “neoclássica”, a literatura oitocentista num número ainda maior de países como “romântica”; embora os rótulos ocultem inúmeras fendas, podemos sugerir um impulso geral na maioria das artes significativas, entre a maioria dos artistas significativos de que tratamos nesses períodos. (...) o romantismo tem um significado geral identificável e serve como uma ampla descrição estilística de toda uma era. Todavia, o que há de tão surpreendente no período moderno é o fato de não existir nenhuma palavra que possamos empregar dessa maneira [...]

O termo tem sido utilizado para abarcar uma ampla variedade de movimentos de subversão do impulso realista ou romântico e inclinados à abstração (impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, imagismo, vorticismo, dadaísmo, surrealismo), mas mesmo eles, como veremos,

não pertencem todos ao mesmo gênero, e alguns são reações radicais contra outros. (BRADBURY & McFARLANE, 1999, p.16-7).

Embora a multiplicidade de novas correntes artísticas como as citadas acima (impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, imagismo, vorticism, dadaísmo, surrealismo, entre outras), que mostram claramente como a Modernidade foi um período de inovações artísticas, não existe um “sentimento de época” do Modernismo, não há com reduzir a uma expressão o que é este movimento. Mesmo que os rótulos tendam a limitar e tolher uma leitura mais profunda, em todos os períodos anteriores é possível traçar algumas diretrizes comuns entre os artistas, ou como disseram Bradbury e McFarlane, alguns “impulsos gerais” nesses períodos. Por isso, a visão pessimista do eu-lírico de Sá-Carneiro e de Baudelaire frente à Modernidade não é a única deste período, houve correntes que exaltaram a vida moderna e seus avanços.

É o que trata Alan Bullock, em seu ensaio “A dupla imagem”, que mostra as diferentes concepções artísticas do Modernismo, criadas a partir das profundas transformações desse período. Não há uma única “voz” ou tendência que o represente:

É mais provável que os artistas, escritores e pensadores dos anos 1900, com sua sensibilidade mais desenvolvida, tenham reagido a tendências e conflitos – sociais, moreias, intelectuais, espirituais – que já vinham se delineando no horizonte, e tenham procurado novas formas, novas linguagens que projetassem tais tendências e conflitos à frente de seu tempo. Vladimir Tatlin, ao ver a entusiástica adoção de idéias e da arte dos construtivistas na Rússia revolucionária, colocou a questão de maneira perfeita: “Criamos a arte de termos a sociedade”. Um outro exemplo, em sentido oposto, é a violenta reação de muitos pintores expressionistas às pressões desumanizadoras – a insegurança e a solidão – que sentiam estarem sendo geradas pela crescente urbanização. Foram duas reações contrárias à mesma tendência rumo a uma sociedade muito urbanizada e tecnológica [...] (BULLOCK, 1999, p. 51-2)

Bullock nos mostra que a partir das transformações da época, criaram-se correntes artísticas com enfoques e visões de mundo diferentes. Podemos apontar duas tendências básicas, sem reduzir a complexidade do período, para a Modernidade: uma corrente que exaltava e se maravilhava com o moderno, como por exemplo, os construtivistas e os futuristas, e outra, que buscava ser uma reação frente às

consequências desumanizadoras do progresso, da urbanização e do capitalismo desse período. Nessa corrente, podemos incluir os expressionistas.

O artista Sá-Carneiro, assim como Baudelaire e T.S. Eliot, parece fazer parte desta segunda corrente, principalmente. Por ser um artista de transição, que iniciou sua obra mais nos moldes do Simbolismo e Decadentismo, para depois buscar as novidades estéticas do Modernismo, fica difícil colocar Sá-Carneiro exclusivamente em um dos polos citados por Bullock. Há trechos em sua lírica e na sua prosa em que ele parece encantado com o mundo moderno, seus cafés, *music-halls* e espaços novos que não existiam antes. Mas, se olharmos para a maior parte de suas obras, parece que o artista Sá-Carneiro está muito mais próximo do pólo que critica a Modernidade, do que do pólo que a exalta. Por exemplo, seu poema “Manucure” em que o eu-lírico poderia estar encantado com o mundo moderno, tal qual os futuristas, foi feito em tom de deboche, de ironia. Mas se o poema não é filiado às ideias futuristas, por que seguir a estética desse movimento? A resposta é dada por Fernando Cabral Martins, que explica que a razão por que Fernando Pessoa o chamou de “semi-futurista” e feita com intenção de *blague* “[...] sublinha no poema o seu lado de pastiche e a sua provocação deliberada do gosto público” (MARTINS, 1994, p. 280). Assim, o eu-lírico é esteticamente “futurista” para fazer uma crítica ao gosto do público, talvez para criticar o próprio futurismo e seu entusiasmo pelo mundo moderno. Maria Aliete Galhoz mostra que é de forma sensacionista, e não futurista, que esse eu-lírico se relaciona com o mundo: “Quando tenta o enxerto interseccionista-futurista de ‘Manucure’ e ‘Apoteose’ o que consegue é, mais uma vez, o seu Sensacionismo.” (GALHOZ, 1963, p. 121). Mário de Sá-Carneiro, em “Manucure” está buscando também mais uma forma de expressão poética, não propriamente uma filiação ao movimento ou as suas ideias. Ele está experimentando uma maneira de se expressar poeticamente: “A grandeza em arte ganha esse critério de não obediência a escolas, a estilos comuns, e o Modernismo segundo Sá-Carneiro e Pessoa torna-se uma libertação de todas as cadeias poéticas” (MARTINS, 1994, p. 141).

Em suas narrativas não há muitos trechos em que se perceba um encantamento pelo mundo moderno, ao contrário, há muitas vezes uma personagem artista, que está insatisfeita com o meio em que vive, muitas vezes buscando uma arte superior, inovadora, que pudesse, de alguma forma, retirá-lo dessa existência comum e banal. Parece ser esta a visão de mundo de Sá-Carneiro, um artista que aderiu à “Arte Nova”, que está deslumbrado com a arte moderna, que se mostra ansioso por novas formas de experimentação poética. Mas não parece ser um sujeito que tem essa mesma

empolgação pelo mundo “real” da Modernidade, com a sociedade que está se construindo nesse período. Como dissemos, não se pode afirmar que o eu-lírico, ou as personagens de Sá-Carneiro não sintam nenhum fascínio pelo que é novo, pela Modernidade em geral, mas percebe-se que este é um sentimento que não os satisfaz, num plano mais profundo, existencial. Por exemplo, em “Cinco horas”, temos um poema que se passa em um café, que logo de início é exaltado pelo eu-lírico: “Minha mesa de Café, / Quero-lhe tanto... A garrida / Toda de pedra brunida / que linda e que fresca é!” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 80). Mas, no seu final, percebemos que há um cansaço existencial no eu-lírico, um vazio que não pode ser preenchido com a vida mundana, mesmo com as novidades modernas: “Nos Cafês espero a vida / Que nunca vem ter comigo: / – Não me faz nenhum castigo, / Que o tempo passa em corrida” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 81). É difícil, e muitas vezes simplista, classificarmos um autor de acordo com categorias contrárias, polos opostos, como sugere Bullock. Mas, se fizermos um balanço de sua obra, podemos afirmar que Mário de Sá-Carneiro está muito mais próximo do pólo dos críticos da Modernidade. Ele se encanta com a arte moderna, não com o mundo “real” desse período. Numa atitude parecida com o que acontece com Baudelaire, segundo Luiz Costa Lima. O poeta, mesmo “banido” da sociedade, não deixa de se encantar com ela, em certos momentos. Mas isso não desfaz a sua condição de marginalizado, nem diminui a sua angústia existencial. Segundo ele: “Exilado, melhor banido, do plano da boa sociedade, porque embora ‘amante dos palácios’, o poeta, faminto saltimbanco, é obrigado a cantar aquilo em que não mais crê:” (LIMA, 2003, p. 128). Numa situação parecida, embora Sá-Carneiro seja “amante” dos cafés, teatros e *music-halls*, este ambiente moderno não o torna feliz e satisfeito, num plano mais profundo. Isso cria a necessidade de busca de uma arte mais “valiosa”, ou de algo maior que a vida cotidiana e banal.

Aliás, essa vontade de se evadir para uma realidade mais significativa, de superar a vida cotidiana limitada e trivial é que pode ligar a obra de Sá-Carneiro à figura mitológica de Ícaro. Segundo Fernando Cabral Martins (1994), em 1963, surge um artigo de David Mourão-Ferreira, em que o crítico português coloca a obra de Sá-Carneiro relacionada à figura de Ícaro e a de Fernando Pessoa, à figura de Dédalo. Fernando Paixão (2003) cita em sua obra que o mito de Ícaro foi associado ao poeta português, mas que, na sua opinião, a figura mitológica que mais se aproxima dele é Narciso. Apesar das relações entre a lírica de Sá-Carneiro e a sua prosa, de temas e

vocabulário, é importante notar que existem diferenças, e que alguns mitos e arquétipos aparecem mais, e com maior relevância na prosa, e o mito de Ícaro é um deles.

No mito de Ícaro, existe outra figura importante: a de seu pai Dédalo, que foi quem construiu os dois pares de asas que os libertariam do labirinto de Creta. Se Ícaro foi imprudente e simboliza a megalomania, a figura de alguém incauto e insensato, Dédalo, ao contrário, representa a cautela e a moderação. Enquanto Ícaro tentou alcançar o que não era possível, Dédalo voou moderadamente e alcançou a liberdade no continente.

Joseph Campbell (1990), ao falar sobre esse mito, diz que o entusiasmo excessivo pode representar o desastre para quem não mantiver sua mente sob controle. A *hybris* impulsionava Ícaro – como ocorre com muitos heróis trágicos – a querer sempre mais. Isso tudo revela um sujeito que não se contenta com o que tem, que é assaltado de tal forma por sua megalomania que não tem outro destino possível que a desgraça. O seu sonho, sendo ao mesmo tempo impossível e fortemente tentador para ele, não poderia ser outra coisa, a não ser o seu maior infortúnio. Contudo, o mito de Ícaro também pode ser lido como o de alguém que não se contenta com o que está estabelecido, que quer mais, que deseja uma evolução da situação atual, seja ela qual for. Esta outra leitura faz uma abordagem mais positiva do mesmo mito, e, de acordo com a situação em que o mito é atualizado, em que ele é deslocado, devemos fazer a leitura que julgarmos mais apropriada à situação. Assim, não corremos o risco apontado por Frye (1973), de fazermos uma leitura alegorizada deste mito, cristalizando o seu significado e impossibilitando uma leitura mais significativa, mais plena, da obra a ser estudada. A seguir, faremos a análise da narrativa “Asas”, e veremos qual das leituras do mito mais bem se aplica a ela.

A narrativa começa com a aparição de uma personagem peculiar, com hábitos estranhos para o narrador-personagem. Ele observava o rapaz sempre a contemplar o céu, envolto numa profunda meditação, ou a observar as pessoas nos parques e praças, mas sempre com uma atitude de admiração. A protagonista foi apresentada a ele por um conhecido de ambos, e como eram artistas, tornaram-se logo amigos. Tratava-se de Petrus Ivanowitch Zagoriansky, um romancista russo. Essa ação ocorre no passado, em relação ao “presente” da narrativa, então para o narrador tudo o que aconteceu entre ele e o russo Zagoriansky são lembranças, retratadas por esse narrador em primeira pessoa.

Temos logo no começo, um momento metalinguístico, em que o narrador assume não estar escrevendo uma novela, mas sim um relato. Diz ele que vai apoiar-se

quase exclusivamente nas suas conversas com o russo. Mas vemos que não é só isso que ocorre, há também reflexões sobre a arte – a arte conforme Mário de Sá-Carneiro a concebia – e divagações diversas. Cabe apenas ressaltar que esta narrativa possui poucas digressões, ao contrário das narrativas estudadas nos capítulos anteriores, e estas não chegam a atrapalhar o desenvolvimento da narrativa. A maioria dessas digressões tem como tema a arte e, por isso, ao invés de dificultar o desenvolvimento do enredo, acrescenta elementos para o melhor entendimento do tema tratado na história.

Em um de seus encontros, o narrador revela que também é escritor e fala dos planos, dos projetos de algumas novelas que está criando. O russo vibra de alegria, por saber que seu amigo recente era artista e com ele poderia falar sobre a sua arte:

– Solenemente, é admirável. Desistira de encontrar alguém que o pensasse. O meu amigo, em suma, é um artista – um Artista! Tudo quanto me acaba de sugerir – protesto-lhe – é uma Apoteose à minha vibratibilidade. Que triunfo! Pela primeira vez acho alguém com quem saiba falar da minha Arte, decisivamente. Não digo que me compreenderá. Longe disso. Mas vai sentir-me um pouco. E já muito. Verá... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 484)

Podemos notar aqui, como já apontamos, um tema comum na obra de Sá-Carneiro e que é revelador de sua visão de mundo: a arte como algo superior, difícil de ser apreendida, compreendida em toda a sua grandeza pelas pessoas comuns. Apenas os artistas, tidos pela protagonista – e também pelo autor – como seres superiores, podem realmente alcançar, entender toda a grandeza da verdadeira arte, da arte conforme a sua concepção. É relevante a escrita de “Arte” e “Artista” com letra maiúscula, indicando a grandeza desses conceitos. Por isso a alegria do russo, em saber que encontrara um interlocutor a sua altura. Mesmo que o narrador não consiga apreender toda a grandeza de sua obra, como afirma Zagoriansky, por ela ser inovadora e singular, o russo se alegra de ter com quem discuti-la. Vemos aqui a noção de que as vanguardas trazem propostas novas, e que elas podem não ser compreendidas, num primeiro momento, nem mesmo por outros artistas, se estes estiverem presos a conceitos antigos e não se abrirem para o que há de inovação. Foi o que aconteceu com o Modernismo, que ao trazer novas propostas artísticas, foi criticado por muitos e compreendido por poucos, num primeiro momento. Podemos notar que a sua arte traz propostas novas: “Oh, o horror do Mesmo! Para que sempre fazer idêntico, se tantas coisas Outras nos envolvem?... Ao excessivo e ao diverso – em Marchetado e Ruivo!...” (SÁ-

CARNEIRO, 1995, p. 484). Assim, Zagoriansky procurava uma arte nova, com novos parâmetros e propostas, o que tem bastante relação com as experimentações artísticas de Mário de Sá-Carneiro, nas novas vanguardas que surgiam, como o Sensacionismo, o Paulismo, o Interseccionismo, entre outras.

O artista russo passa então a relatar a grandeza de sua obra para o narrador, falando que seus poemas novos tratavam da beleza do “Ar”. Escrita com letra maiúscula, a palavra “Ar” significa mais que o elemento “ar”, pode significar o etéreo, ou um tema misterioso, mas certamente representa algo que não pode ser apreendido facilmente, como a sua arte.

A partir daí temos um longo trecho de prosa poética, o que se repete em outros momentos dessa narrativa. As reflexões do artista russo lembram alguns poemas de Sá-Carneiro, tanto em termos de conteúdo, quanto em relação ao seu vocabulário de influência simbolista. Por exemplo, temos o trecho a seguir:

Notre-Dame – incrustação medieval! Abóbadas do templo, rosáceas dos vitrais, cornijas e telhados – tudo, tudo, pelo espaço... Não são degraus de trono, degraus de trono – outras tantas catedrais projetadas na atmosfera: sucessivas; ao Infinito! A atmosfera: um espelho de Fantasmas! E cada figura, cada ogiva, cada rendilhado – se traduz lá, vagueando-se, se projeta lá em insinuações envolventes de contorno. Pois o ar tudo rodopia, amola e alastra, anela, diverge insondavelmente... Para além da nossa existência real, outra se influi, existe – suave: a das formas aéreas, contínuas, que emolduramos. Quem sabe até se elas não irão ser, ultrapassando o Vácuo – as almas sutis, voláteis, dos corpos doutros mundos?...

E eis qualquer coisa que a minha Ânsia estrebuchou fixar!...Translucidez-Espectro...Visões de Nós-Próprios... e dos templos... dos palácios... das torres... das arcarias... Ah!, eu não vibro só os monumentos nas suas linhas imutáveis, nativas, rudes – a pedra. De há muito absorvi senti-los a bem mais Imperial nos seus moldes incorpóreos de ar – transmitidos, flexíveis, impregnantes...

As grandes catedrais! Notre-Dame... Que altos-relevos do Espaço... que maravilhosas intersecções de planos... Planos múltiplos e livres, *desdobrados*, que se enclavinham, se transmudam, soçobram, turbilhonam!...

Eu quero uma Arte que interseccione ideias como estes planos! (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 484-485)

O trecho começa com uma referência à Catedral de Notre-Dame, em Paris, onde se desenrola a história, mas de uma forma poética, numa espécie de relação entre as suas formas e o Ar, esse elemento significativo tão valorizado por Zagoriansky em sua obra. Há um poema de Sá-Carneiro, “Nossa Senhora de Paris”, que fala justamente dessa catedral, e que possui traços do Sensacionismo: “– Os meus sentidos a escoarem-se... /

Altare e velas... / Orgulho... Estrelas... / Vitrais! Vitrais!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 76). As referências às formas de Notre-Dame vêm acompanhadas de um desejo de sentir as sensações por elas despertadas. Em “Asas” as alusões à catedral vêm acompanhadas de uma espécie de relação com o elemento “Ar”, que, se não tem relação direta com o Sensacionismo em todas as suas propostas, mostra também o desejo de inovar artisticamente. Dessa forma, neste trecho podemos perceber que o artista russo não quer algo simples, ele quer que sua arte, de alguma forma, possa “absorver sentindo”, ou algo assim de difícil descrição, as formas dos templos, dos palácios, enfim, das construções belas e imponentes. Podemos fazer uma analogia com o Sensacionismo, da poesia de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, em que eles procuravam “sentir” como objetos sentiriam, como as máquinas, no caso do futurista Álvaro de Campos, ou em poemas de Sá-Carneiro, por exemplo, “Como eu não possuo”. Neste poema, o eu-lírico fala de uma mulher que deseja “possuir”, mas a sua posse não seria carnal ou espiritual, porque ele não a possui, ele apenas fala, ou estrebucha, mas não é algo que se realiza concretamente, mas sim esteticamente como resultado do desejo sensacionista de sentir as impressões despertadas pelos objetos. Essas sensações despertadas por “ela” – que nem existe no mundo tangível – é o que importa, e não a sua existência concreta.

Voltando ao trecho citado, não se pode dizer que o artista russo esteja falando em Sensacionismo, tal como o concebeu Fernando Pessoa, mas nota-se o conceito de uma arte “superior”, que ainda não tinha sido criada, e que Zagoriansky buscava mais do que tudo em sua vida. Também não podemos afirmar que o russo está falando sobre o Interseccionismo quando diz que deseja uma arte que “interseccione ideias”, apesar da similaridade dessa sua vontade com as propostas de Fernando Pessoa para essa estética. Fernando Cabral Martins (1994) define o Interseccionismo como uma sobreposição de duas sensações, de dois planos coexistindo juntos. Segundo ele, Sá-Carneiro teria, em algumas de suas obras, traços interseccionistas. Zagoriansky não está tratando diretamente dessa estética formulada por Pessoa, mas a similaridade entre as ideias mais uma vez revela tanto o desejo do russo de inovar artisticamente, quanto a necessidade de Sá-Carneiro de também inovar artisticamente. Por tudo isso, podemos perceber a concepção de arte dentro da visão de mundo de Sá-Carneiro, pela voz de uma de suas personagens, e a necessidade de renovação, defendida pela geração de *Orpheu*.

Seguem vários trechos na narrativa em prosa poética, em que o artista russo fala dessa sua arte superior, sempre relacionada ao “Ar”, ou seja, a um lado misterioso e artístico do elemento “ar”. O narrador afirma que conseguia acompanhar as ideias, as

propostas artísticas revolucionárias de seu amigo, então a amizade dos dois se fortaleceu a cada dia. Aqui, já podemos apontar a presença do mito de Ícaro, presente em toda essa insatisfação de Zagoriansky com a arte “comum” e, podemos dizer também, com a vida comum, em que não haja a presença dessa arte superior. Resta saber se o mito aparece aqui na sua interpretação de alguém que excede perigosamente os limites, ou na outra, em que o indivíduo busca algo maior por não se contentar com o que tem, por querer uma evolução, em algum sentido.

Zagoriansky apresenta o narrador a sua irmã e sua mãe, além de apresentá-lo a uma personagem peculiar: Sérgio Warginsky. Esta personagem aparece em *A Confissão de Lúcio*, em que é um conde e um artista. Esse fato pode mostrar como as suas obras dialogam, como a poética e sua prosa de Sá-Carneiro refletem o seu ideal de arte e de grandeza. O fato de uma mesma personagem transitar em mais de uma obra, permite essa reflexão, como se as ideias de uma obra “viajassem” junto com uma personagem para dialogar com outra obra. Ou ainda, como se todas as suas narrativas constituíssem uma só grande história. Analisaremos este ponto mais adiante nesta tese, quando falaremos do mito da criação.

Ao conhecer a mãe e irmã de Zagoriansky, o narrador fica sabendo do estado de saúde e mental do amigo russo. Segundo elas, ele possuía uma estranha epilepsia, ligada ao gênio do russo, à sua agitada, nervosa existência de artista. O narrador conta que, na época, não se importou com isso, mas que “hoje” – no momento presente da narrativa – percebe o seu engano. Não só nas suas conversas sobre arte, mas nos relatos que fazia sobre sua vida, sua personalidade, o russo mostrava uma grande inquietação, e traços de loucura.

Chegou a dizer que ele não seria só ele, mas seria também todos os personagens de sua vida, ao ponto que, se ele contasse sua vida a si próprio, ele mesmo não acreditaria. Fica claro o desequilíbrio mental de Zagoriansky, que se confirma nas suas ideias inusitadas, como ao afirmar que se amasse, seu amor seria um grande sono, ou pelos seus olhares que lançava, perdidos, repentinos e assustadores. Parece que, além de desejar uma arte nova, Zagoriansky queria também experimentar novas sensações, ideias, também em sua vida cotidiana, porque a vida burguesa comum também não era suficiente para ele. Como vimos nos trechos teóricos desse capítulo, a vida moderna era pobre de experiências significativas, como afirma Walter Benjamin (1996), e nesse mundo mecanicista, não havia mais experiências espirituais relevantes para o herói, como vimos em Campbell (1990). Por isso, esse desejo de Ícaro, de alcançar sensações,

experiências sublimes, superiores, em algum sentido. Mas parece que essa busca esbarra na sanidade e a loucura seria uma consequência dessa procura, desse desvio da norma. Algo semelhante ocorreu também, como vimos, com as protagonistas de “Loucura...” e “Incesto”, por razões diferentes, que não foram essa vontade de inovar a arte, mas que eram desejos irreais, de alguma forma desencadeados pela loucura das protagonistas. Mesmo assim, o narrador afirma que, naquele momento, não se assustava com o fato. Confessa que foi egoísta ao ignorar tudo isso, mas que achava que, mesmo desequilibrado, era um grande artista, e que talvez esse desequilíbrio gerasse seu “gênio robusto” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 489), ou seja, esse descompasso é que o tornava um grande artista. Podemos colocar Zagoriansky no grupo de protagonistas que se associam ao arquétipo de fidalgo simbolista, por essa necessidade de buscar algo maior que a realidade comum, por essa procura de sensações refinadas e peculiares.

De mais relevante desses trechos, temos dois em que mais uma vez aparecem traços do Sensacionismo, o primeiro, ao falar de um pintor conhecido seu que morava em um quarto de hotel: “Mas como eu quisera ser aquele quarto... Reparou?... Aquele quarto é uma garota de Paris...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 488). E outro em que diz: “Creio que descobri hoje, enfim, o segredo da minha existência: *Sou todas as mãos esguias de mulher com as unhas pintadas!...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.488). Neste segundo trecho, – que lembra muito os versos iniciais de “Manucure”: “Na sensação de estar polindo as minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim – piedosamente.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 135) – temos a vontade de Zagoriansky de “ser”, de sentir as sensações despertadas pela situação citada, mesmo que ela seja absurda. Mais uma vez, temos a questão da loucura associada à vontade do russo de se relacionar com o mundo de uma forma diferente da comum, que não traria a ele maiores sentidos, que não o satisfaria espiritualmente, ou de uma forma mais profunda. O que parece é que essa vontade fica perdida em meio aos seus loucos devaneios e, aparentemente, ele não consegue atingir o que deseja, ou seja, não se relaciona com o mundo de forma mais significativa, apenas de uma forma diferente da maioria das pessoas. Mas não se pode afirmar isso categoricamente, uma vez que se trata de uma narrativa ficcional, e, portanto, sem o compromisso com a realidade concreta, com a lógica. O narrador, segundo ele mesmo de forma egoísta, admira apenas o artista, e não se preocupa com a loucura do “homem” Zagoriansky.

Neste momento, começa a segunda parte da narrativa, em que o narrador revela que foi apenas nos últimos tempos do convívio seu com Zagoriansky, que ele realmente

falou de sua obra. Até então, os comentários eram mais gerais, sobre a arte como um todo, mas sem haver a apreciação sobre as obras do russo. A primeira vez que isso ocorreu, foi quando o narrador traduziu alguns versos seus para o francês, para a leitura do amigo, além de outros versos de outro grande artista, Fernando Passos. Aliás, este já apareceu citado em outra narrativa: “Ressurreição.

Zagoriansky adorou os versos de Fernando Passos e, enfim, falou de seus poemas, principalmente de um, em que estivera trabalhando por muito tempo. Não tinha título: “O seu título [...] será, quando muito, um compasso de música e alguns traços a cor.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 489). Este poema singular teria algumas partes, que se uniriam “hipnoticamente”, em um conjunto. Mas só o publicaria quando estivesse perfeito, o que poderia ocorrer em breve. O russo afirma que até aquele momento não havia o que ele chamou de obra de arte perfeita, e que pretendia realizá-la. Embora o narrador tenha assegurado que perfeição é um conceito relativo, em arte, o artista russo rebate essa afirmação, dizendo que “Não há critérios pessoais. Há Oiro!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 490). Esse termo, “Oiro”, é comum na obra poética de Sá-Carneiro e, neste caso, para o russo, significaria que há como se saber se o artista alcançou a perfeição ou não, que não se trata de algo subjetivo. Para Zagoriansky, poderia saber talvez até “fisicamente” se tivesse alcançado tal perfeição em sua arte. E faz uma afirmação importante na interpretação desta narrativa: “[...] uma arte sobre a qual a gravidade não tenha ação” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 490). Isso nos faz lembrar a importância que o “Ar” tem para o artista russo, que continua a descrever sua obra perfeita, sempre em relação a esse “Ar”. Afirma também que seus versos devem ser interpretados por todos os sentidos, que terão cor, som aroma e, talvez, até gosto:

Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe... Cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, *isócrono*, ao movimento de cada “circunstância”. Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria – mas todas ligadas entre si por ligações fluidas, por elementos gasosos; nunca a sólido, por ideias sucessivas... Serei pouco lúcido. Entanto, como exprimir-me doutra maneira?... Espere... Talvez...

A minha Obra não é uma simples realização ideográfica, em palavras – uma simples realização escrita. É mais alguma coisa: ao mesmo tempo uma realização musical, cromática – pictural, se prefere – e até, a mais volátil, uma realização *em aromas*. Sim, sim, a minha obra poder-se-á transpor a perfumes!... Poder-se-á transpor, será tudo isto, bem entendido, quando estiver completa... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 491)

Neste trecho já podemos perceber a presença do fantástico nesta narrativa, que vai ser um elemento importante no final dela. E não deixa de ser uma analogia para as novas propostas da geração do Orpheu, de Sá-Carneiro e de Pessoa, claro que de forma simbólica e ficcional. Havia na época do Modernismo a necessidade de renovação na arte, e é isso que Zagoriansky tenta fazer, dentro de uma obra de ficção. Num nível menos pretensioso, essa obra que une os sentidos, que desperta todos eles, também dialoga com a sinestesia, tão comum entre os simbolistas e também na obra de Sá-Carneiro. Vemos também que Zagoriansky assume a sua loucura, – “Serei pouco lúcido” – e talvez seja ela que traga essa sensibilidade incomum, que o permita conceber tal obra de arte inusitada. Só a loucura permite que se expresse dessa forma, só ela que o faz alcançar essa obra perfeita, mas ela também vai ser a sua perdição, trará um final trágico. Veremos em mais detalhes no final deste capítulo, que esta narrativa pode ser encaixada no *mythos* da tragédia, mas já podemos notar seus traços dentro da narrativa: uma personagem que se pode considerar acima dos demais, que é levada por sua *hybris* (no caso certa megalomania, e também uma obsessão pela arte perfeita), e que, sendo confundida por sua loucura, torna-se uma vítima do encadeamento dos fatos.

Ante certo ar incrédulo do narrador, diante de tal alegação de grandeza, Zagoriansky lê alguns de seus versos em russo, e o amigo fica admirado com a beleza deles, que evocam aromas, cores, sons, e que não podem ser descritos facilmente. Mas havia ainda mais, e Zagoriansky decide ler a sua obra-prima, chamado “Poema Brilhante”. O efeito dos versos foi tão profundo e forte, que o narrador teve de cerrar os olhos. Diz se tratar de uma “nova Arte”. Segue então outro trecho em que o russo descreve de maneira singular a sua “nova Arte”, e, traduz ao amigo, trechos de alguns poemas. Integralmente, só permitiu que o narrador traduzisse uma composição, chamada “Bailado”. Este poema aparece depois da narrativa, na sequência de *Céu em fogo*, como obra de Zagoriansky, mostrando, mais uma vez, a forma peculiar e a importância que as personagens têm nas narrativas de Sá-Carneiro como detentoras e representantes de suas ideias e temas.

Diante da insistência do narrador para que ele publicasse suas obras, Zagoriansky se negava terminantemente a fazê-lo, alegando que seus versos ainda não estavam “perfeitos”. A sua obra que seria perfeita nunca era concluída, sempre faltava pouco, e o russo sabia disso, uma vez que, segundo ele, “a gravidade ainda atua sobre a minha obra” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 493). Depois de alguns dias, em que

emagrecera visivelmente, Zagoriansky afirma ao amigo que está chegando próximo ao seu objetivo, mas que isso desperta nele um estranho remorso: “Mas é estranho. Na minha glória, crisa-se afiladamente um vago remorso” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 493). Parece que o russo percebeu, naquele instante, que a sua busca teria um preço. Tal como revela o mito de Ícaro, o entusiasmo excessivo pode representar um desastre para quem não controla a sua mente, e, no caso dele, a sua loucura não permitia isso, e sua *hybris* o impelia a um final trágico, como veremos a seguir.

Parecia que Zagoriansky começava a perder o controle sobre si mesmo, e a divagar sobre ideias cada vez mais insólitas. Uma delas, que revelou ao narrador, era que não podia se concentrar em uma só ideia, porque outras simultaneamente lhe passavam pela cabeça. Sua situação era como a de um homem que não podia se contentar com uma só mulher, que a lembrança de outras várias lhe assaltava a mente. Mas não eram só ideias inusitadas, estas vinham acompanhadas de momentos de forte inquietação, de agonia.

O russo continuava com suas crises e seus pensamentos mirabolantes, em seus encontros com o narrador. Até que um dia, Zagoriansky não foi mais visto nos cafés, ou em qualquer parte. Estava fechado em casa, recluso no quarto, e para desespero da mãe e da irmã, andava de um lado para o outro freneticamente, a balbuciar que faltava pouco, que restava apenas um último esforço. Na única vez em que o narrador conseguiu romper esse isolamento e falar com ele, Zagoriansky lhe acolheu com felicidade e lhe disse que faltava pouco para alcançar o seu objetivo, a obra perfeita. O narrador lhe deixa, aconselha à irmã a cuidar de sua saúde e se ausenta por alguns dias, indo a Paris. Confessa que, de forma egoísta, não se preocupou com o amigo, neste período, com a sua perigosa situação.

Quando retorna a Lisboa, é acordado de manhã cedo por Zagoriansky, que foi até seu hotel. Com uma aparência descuidada e olhos esbugalhados, levando seu caderno azul mal cuidado, onde escrevia seus versos, estava em atitude nervosa, delirando as seguintes palavras:

Loucura... loucura... A perfeição!... O máximo de esquivança... Mas era assim... era assim... Alcancei-A! *A gravidade não atua mais sobre meus versos*... Para que me queixar?... Doido... doido... Em todo o caso, o minuto infinito!... Não lhe dissera?... Havia de o saber perpetuamente... *tinha que o ver!*... pois foi tal e qual – meu pobre amigo – tal e qual!... Quando viera de ajustar a última palavra, houve um estalido seco, um baque surdo – um ruído de arfejos, a escoar-se...

sutil... Olhei as folhas... *Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por voos mágicos!...* (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 495)

O trecho “Doido... doido... Em todo o caso, o minuto infinito!...” é bastante sugestivo, uma vez que mostra a loucura do russo, indicada pelo adjetivo “doido”, além de sugerir a consequência de sua empreitada. A locução conjuntiva “Em todo o caso”, mostra que a loucura resultante não foi motivo de arrependimento, porque ele conseguiu o que as pessoas comuns não podem, nem desejam, alcançou um momento sublime, perfeito, um “minuto infinito”. Segundo ele, quando terminou sua obra perfeita, os versos tinham saído do caderno, voando. Disse ainda que seus poemas estavam no espaço, entre os planetas. Após o que, gargalhou de forma alucinada, louca. Zagoriansky conseguira, enfim, o seu intento, mas não sem sofrer as consequências desse ato.

Segundo Campbell (1990), o herói é alguém que realizou uma proeza além do nível normal de realizações ou de experiência, sendo essa proeza física ou espiritual. Quando espiritual, “[...] o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem” (CAMPBELL, 1990, p. 132), isto é, o herói, neste caso, superou alguma barreira, teve alguma experiência sublime e volta para dividi-la com os seus. Assim, Campbell define a aventura do herói como um círculo, um ciclo, em que há uma partida para o desafio, uma realização de uma façanha, de uma proeza incomum e, por fim, o retorno. Neste caso, o ciclo não se realizou perfeitamente, uma vez que, mesmo tendo alcançado uma experiência superior, Zagoriansky tentou dividi-la com os seus próximos, mas sem sucesso, como veremos. Ninguém acreditou em suas palavras, no seu feito, e logo foi taxado de louco e internado cinco dias mais tarde em uma casa de saúde.

É importante assinalar que, muitas vezes, a experiência que o herói traz está acima da capacidade de compreensão dos outros, e então o mundo recusa aquilo que o herói tem para oferecer. Continuando a desenvolver esse tema, Campbell (1990) fala do exemplo de Ulisses. Quando na ilha do Sol, Ulisses e seus marinheiros são avisados de que não deveriam matar nenhum boi daquele lugar. Famintos, os marinheiros desobedecem ao aviso para saciar sua fome, e são punidos. Isso representa que eles estão nos níveis mais baixos de consciência, e não podem alcançar a iluminação: “Quando em presença de tal iluminação, você não pode pensar: ‘Ai, estou faminto. Me arranje um sanduíche de carne assada’. Os homens de Ulisses não estavam prontos ou qualificados para a experiência que lhes foi oferecida.” (CAMPBELL, 1990, p. 143). A

família de Zagoriansky, composta por sua mãe e sua irmã, vivia uma rotina burguesa comum, e jamais acreditariam em suas palavras, uma vez que não estavam à altura de compreender o artista russo, suas ideias sobre arte perfeita e sua realização final.

Zagoriansky, como dissemos, foi internado com um quadro clínico de ataques violentos e súbitos de fúria, com crises estranhas e desconhecidas por todos os médicos. Então, todos passaram a procurar o caderno em que teria escrito sua obra perfeita, mas só foi encontrado um, em branco, e idêntico ao caderno em que o russo costumava escrever. Contudo, havia no caderno do artista russo encontrado pela família, algumas manchas nos mesmo locais que o original que sempre era carregado por ele, assim como alguns borrões vermelhos idênticos e nas mesmas páginas. Por isso, o narrador deduz, mesmo que isso fosse impossível, que o caderno em branco era o mesmo que sempre tinha sido usado por Zagoriansky, ou seja, seus versos realmente haviam escapado pelo ar. Mas, mesmo para o narrador, que era artista e, portanto, superior aos demais, segundo a visão de mundo de Sá-Carneiro, mesmo para ele era impossível crer que Zagoriansky tivera alcançado esse feito: “As noites inquietantes, confusas – repito – que eu e Marpha sofremos, olhando, defronte de nós, esse caderno vazio, aberto inutilmente... tendo que acreditar, *e não podendo acreditar...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 496).

Temos então a confirmação de que Zagoriansky seria um herói trágico, que trouxe algo que estava acima da compreensão dos seus pares, ele alcançou uma experiência que não fora apreendida pelas pessoas comuns, e talvez nem pelo seu amigo, o narrador, mesmo sendo ele um artista. Esse papel desempenhado por Zagoriansky lembra muito o que Meletinski (1999) chama de “herói cultural”, que seria um tipo de herói que realiza “feitos” em prol da humanidade, ou de uma comunidade, pelo menos. O herói cultural é um benfeitor: “O topo dessa estrada é a imagem de Prometeu, que não apenas dá o fogo aos homens, mas sofre por eles a vingança de Zeus” (MELETINSKY, 1999, p. 48). Não podemos afirmar que Zagoriansky seja o típico herói cultural, uma vez que este encarna e representa, de alguma forma a comunidade a que pertence: “[...], o herói cultural encarna a sociedade humana (e frequentemente, na prática, ela se identifica com sua tribo) [...]” (MELETINSKY, 1999, p. 49). O artista russo não pode ser apontado como representante de sua sociedade, uma vez que não se identifica com ela por ser superior e mais valoroso que os que estão a sua volta, e não tem os mesmos valores da sociedade burguesa de sua época. Além disso, “Asas” é uma narrativa do Modernismo, um movimento que não

segue os padrões tradicionais, nem os parâmetros da Cultura Clássica, como no caso do mito de Prometeu. Contudo, essa noção do herói cultural acrescenta algo relevante à leitura da narrativa, porque, se os valores de Zagoriansky não são os mesmo de sua comunidade, podemos afirmar que são os mesmo que Sá-Carneiro defendia, ou seja, da busca por uma arte superior, inovadora e, muitas vezes, impactante ao ponto de causar repulsa aos críticos tradicionais, ou incompreensão das propostas apresentadas. Além disso, dentro da visão de mundo do autor, Zagoriansky pode ser, de alguma forma, apontado como uma espécie de herói cultural para os artistas, para os fidalgos simbolistas em sua busca, porque ele não deixa de ser um benfeitor. Mesmo não sendo reconhecido pela maioria, ele trouxe algo de valor para seus contemporâneos.

Zagoriansky pode ainda ser enquadrado no arquétipo do fidalgo simbolista, alguém refinado que busca sensações apuradas, experiências singulares e excêntricas, tendo uma vida reclusa e isolada dos demais. Portanto, não só nas narrativas com a presença de Eros e Thanatos, como vimos nos capítulos anteriores, é que aparece esse arquétipo, mas também nesta narrativa e em muitas outras de Sá-Carneiro.

Quanto ao que afirmamos em relação a “Asas” ter como *mythos* a tragédia, – dentro da crítica arquetípica concebida por Frye – cabem aqui algumas considerações. Zagoriansky, como os heróis trágicos, é representado como um ser superior aos demais, por ter uma preocupação e uma busca por algo que pode ser considerado da mais alta importância, dentro da visão de mundo contida nas narrativas de Sá-Carneiro: uma arte inovadora, superior, de alguma forma. Em relação à *hybris*, podemos notar a sua presença no comportamento obsessivo do russo, que chegou ao ponto de se trancar em seu quarto, se alimentando mal, e não se relacionando com ninguém, mesmo com sua família. Zagoriansky foi, assim, uma vítima do Destino, o encadeamento dos fatos não o favoreceu e o levou a um final trágico: a sua loucura e sua obsessão estavam fora do seu controle, eram mais fortes que eles, por isso o russo não pode ser culpado por nada do que ocorre na narrativa. Além disso, o que pode ser considerado como uma ruptura da norma da medida foi o feito que ele obteve, foi o seu sucesso, porque um ou mais poemas se “libertarem” do seu caderno e voarem pelos ares pode ser considerado um fato que rompe com o equilíbrio das coisas, no caso de uma lei natural, que é a gravidade. Esse seu sonho dionisíaco entrou em conflito com a realidade apolínea e, ao quebrar as suas regras, gerou um final trágico a Zagoriansky, tal como ocorreu com Ícaro. Como dissemos anteriormente, é possível fazer outras leituras das narrativas de Sá-Carneiro, em que suas protagonistas não são vítimas do destino, e tampouco heróis.

Mas, dentro da visão de mundo do autor, podemos colocar Zagoriansky como um herói trágico, que motivado por sua *hybris* é levado à loucura e ao isolamento. Ele é também um herói cultural, por ter alcançado uma forma de arte superior, o que é tão precioso nessa visão de mundo do autor.

A “queda” de Ícaro representa o entusiasmo desenfreado e sem discernimento, tal como ocorria com Zagoriansky. Segundo o que Chevalier e Gheerbrant afirmam em seu dicionário de símbolos:

Ícaro é o símbolo do intelecto que se tornou insensato, da imaginação pervertida. É uma personificação mítica da deformação do psiquismo, caracterizada pela exaltação sentimental e vaidosa. [...] A tentativa insana de Ícaro é proverbial pela emotividade no mais alto grau, por uma forma de aberração do espírito: a mania das grandezas, a megalomania. (CHEVALIER & GHEEBRANT, 2005, p. 499).

É importante lembrar que, no mito de Ícaro, existe outra figura importante: a de seu pai Dédalo, que foi quem construiu os dois pares de asas que os libertariam do labirinto de Creta. Se Ícaro foi imprudente e simboliza a megalomania, a figura de alguém incauto e insensato, Dédalo, ao contrário, representa a cautela e a moderação. Enquanto Ícaro tentou alcançar o que não era possível, Dédalo voou moderadamente e alcançou a liberdade no continente. Zagoriansky pode ser apontado como tendo megalomania, pois mesmo reconhecendo no narrador um artista – e portanto, supostamente em condição de igualdade – sentia-se superior a ele. Uma vez que afirma, em certo momento da narrativa, que mesmo sendo escritor não conseguiria compreender totalmente arte do outro. Então, a respeito da dupla possibilidade de leitura do mito de Ícaro, Zagoriansky fica em uma posição controversa, contraditória. Ao mesmo tempo em que ele busca algo superior, que significaria uma espécie de evolução, ele não escapa de sua megalomania, de sua *hybris*. Por isso, mais uma vez podemos afirmar que sua condição é trágica, dentro da visão de mundo de Sá-Carneiro. Uma vez que sua busca era importante, e o tornaria um herói cultural, não podemos colocar Zagoriansky simplesmente como um louco desmedido, um ser desequilibrado com um sonho impossível. Ele alcança a sua meta, e traz uma arte mais refinada, perfeita, superior, mas tem de pagar seu preço por isso, como outras personagens da mitologia grega. A

legitimidade de sua busca é que torna a sua experiência trágica, e não apenas um desejo louco de alguém com imaginação pervertida.

Assim, a figura mitológica de Ícaro pode ser associada a Zagoriansky, e a outras personagens de Sá-Carneiro, como veremos no capítulo a seguir. A busca por uma arte perfeita, tanto da personagem, (quanto do próprio Sá-Carneiro), levou o artista russo a uma procura insensata e perigosa, porque intensificou a sua insanidade a um ponto sem retorno e sem controle. Mas é interessante notar que algo semelhante ocorre com outras personagens da mitologia grega, ou seja, outras que desafiaram a norma da medida, ou os deuses, tiveram sanções e pagaram o preço por essa ousadia. Temos o herói cultural Prometeu e a sua conhecida punição, mas além dele temos, por exemplo, Sísifo, que ao denunciar Zeus, foi por ele punido; ou Tântalo, punido por revelar aos homens segredos dos deuses; e ainda Íxion, punido por Zeus por cobiçar a proibida Hera. Parece haver a noção geral, dentro da mitologia, de que quem desafia os deuses ou as suas leis é punido severamente. Essa noção parece fazer parte da visão de mundo de Sá-Carneiro, como vimos nesta narrativa e confirmaremos em outras. Há a ideia que existe um “preço” a ser pago quando se alcança algo grandioso, que está além da compreensão e do alcance dos homens comuns.

Isso ocorre com todas essas personagens mitológicas apontadas, mas a figura que ficou marcada para a obra de Sá-Carneiro, e suas personagens foi Ícaro, porque a sua falta envolvia a megalomania e o seu desejo de alcançar algo maior, superior à normalidade, o que muito tem a ver com o autor português e a sua visão de mundo. Zagoriansky tal como Ícaro desejou uma arte superior, mas que quebrava uma lei natural, por isso o seu sonho trágico e dionisíaco foi punido pela realidade apolínea e, mesmo tendo alcançado o sucesso – porque seus versos venceram a gravidade – não pôde escapar da loucura incontrolável, sua sanção. E a figura de Ícaro parece ser a que melhor define esse paradoxo, de querer mais, ao mesmo tempo em que traz uma megalomania autodestrutiva, que leva inevitavelmente a um final trágico. Fica clara a importância, na visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro, dessa busca por algo superior, principalmente em termos artísticos. Essa busca, mesmo podendo levar à loucura e mesmo sendo motivada muitas vezes por uma megalomania, é legítima e, mais ainda, parece ser a causa mais autêntica que alguém pode ter.

Capítulo 4 – Ícaro e o mito da busca em outras narrativas

Ao analisarmos a presença do mito da busca em “Asas”, e sua contribuição para a construção de uma visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro, vimos que a figura mitológica de Ícaro se enquadra bem em sua representação. Além disso, ressaltamos a noção de punição para os heróis culturais, como ocorrido com Prometeu, principalmente, mas também com Sísifo, Tântalo e Íxion, por exemplo. O primeiro sim, um típico representante dos heróis culturais, mas os demais – mesmo não sendo todos eles heróis – guardam a noção de punição para quem desobedece, desagrada ou provoca os deuses da mitologia grega. Sá-Carneiro parece manter essa noção com suas protagonistas, quando eles descobrem algo que superaria a norma comum, ou até mesmo as leis naturais (como o poema de Zagorianky que “voou”), que no universo de suas narrativas, está no lugar dos deuses do Olimpo. Há uma punição para quem deseja ir além, há consequências negativas para aquele que ousa ir mais longe. Essa pode aparecer como uma loucura, uma obsessão doentia, ou simplesmente uma existência vazia de significado mais profundo, ou carente de uma arte superior.

O trabalho em vão de Sísifo de rolar a pedra até o cume da montanha se espelharia nessa vida marginalizada do artista, vazia de significados mais profundos. A vida das protagonistas dessas narrativas, segundo a visão de Sá-Carneiro, parece um trabalho de Sísifo: sempre em busca de algo mais valioso e que nunca chega, mas sempre faltando pouco, o que causa maior agonia. Em seu poema “Quase”, Sá-Carneiro coloca essa questão, com um eu-lírico que se queixa de quase alcançar os seus sonhos as suas metas. Seus objetivos não são claros, mas pertencem a essa busca por algo maior: “Momentos d’alma que desbaratei... / Templos aonde nunca pus um altar... / Rios que perdi sem os levar ao mar... / Ânias que foram mas que não fixei...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 27). Essa busca foi em vão, não foi alcançado o objetivo maior: “Quase o amor, quase o triunfo e a chama, / Quase o princípio e o fim – quase a expansão...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 27). A punição de Sísifo se deu por um ato de rebeldia, e a “punição” de suas protagonistas é viver em um mundo vazio de experiências significativas, como vimos com Benjamin (1996) no capítulo anterior, e ter de viver uma vida cotidiana e medíocre. Segundo essa visão de mundo, a vivência das protagonistas se torna dramática e trágica, por isso podemos novamente falar em tragédia, num sentido amplo, proposto por Frye, como já comentamos. E o fato dessa busca ser quase alcançada, aumenta o sentimento de frustração, catalizando a obsessão das protagonistas. Tal como vemos em “Quase”: “Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era além. / Para atingir, faltou-me um golpe d’asa... / Se

ao menos eu permanecesse alguém...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 27), faltou um pouco para esse objetivo ser alcançado. Então, podemos tirar duas noções do que foi exposto: a noção de vivência trágica dos as artistas, por causa dessa busca em vão; e a ideia de que, quando o objetivo é alcançado e algo maior se realiza, há uma espécie de punição para quem ousa fazê-lo.

Dito isso, vamos verificar como o mito da busca aparece em outras narrativas além de “Asas”, a primeira delas “O fixador de instantes”. A narrativa está em primeira pessoa, e o nome da protagonista não aparece ao longo da história. Logo no início, ele anuncia que fez uma importante descoberta, um segredo que seria a sua arte. Segundo ele, teria nas mãos “a vida”, que passa para todos, dos mais ricos aos mais pobres. Mais uma vez, temos a questão da passagem do tempo, e da angústia de uma personagem frente a esse fato inexorável. Além disso, aparece aqui o arquétipo do fidalgo simbolista na figura da protagonista. Arquétipo esse que tem muito em comum com o dandismo e seus preceitos.

O dandismo não foi um movimento literário ou artístico, e os dândis foram figuras que viviam mais ou menos de acordo com algumas “regras”. Não é tarefa fácil defini-las, pois como disse Baudelaire: “O dandismo é uma instituição vaga, tão bizarra quanto o duelo; [...]” (BAUDELAIRE, 2012, p. 13). De qualquer forma, podemos traçar algumas características do dandismo que serão úteis para o entendimento da visão de mundo de alguns artistas que foram considerados dândis, como Baudelaire, Oscar Wilde e o próprio Mário de Sá-Carneiro.

Baudelaire, ao comentar sobre as personagens do escritor francês Marquês de Custine, acaba fazendo uma descrição que é similar às características das protagonistas em Sá-Carneiro. Segundo ele, Custine teve: “[...] o cuidado de dotar seus personagens de fortunas suficientemente grandes para poderem pagar sem hesitação todas as suas fantasias, dispensando-os, em seguida, de qualquer profissão” (BAUDELAIRE, 2012, p. 14). São personagens dândis que muito se parecem com aqueles de Sá-Carneiro, por essa descrição, e com todos aqueles relacionados com o arquétipo do fidalgo simbolista. Assim, “Esses seres não têm outra ocupação a não ser a de cultivar a ideia do belo em sua pessoa, de satisfazer as suas paixões, de sentir e de pensar” (BAUDELAIRE, 2012, p. 14).

Poderia se pensar que esses personagens dândis são apenas seres fúteis em busca de prazeres, vivendo quase como os burgueses tão criticados por Baudelaire e pelo próprio Sá-Carneiro. Mas não, existe uma espécie de heroísmo na atitude dos dândis,

segundo o escritor francês. Para ele “O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências; [...]” (BAUDELAIRE, 2012, p. 17). Para ele, o dandismo é uma manifestação estético-ideológica.

Segundo Seabra Pereira,

[...] o dandismo baudelairiano está muito para além da amaneirada elegância de porte e vestuário, conglobando uma atitude moral (independência e liberdade), uma reação social e política (individualismo e aristocratismo) e uma posição histórica do espírito (a última forma do heroísmo) que permite salvaguardar a realização estética num mundo afundado em grosseria e materialidade. (PEREIRA, 1975, p. 19)

Percebemos que nas narrativas de Mário de Sá-Carneiro existe muito dessa visão de mundo frente ao dandismo, uma vez que existe uma espécie de heroísmo na forma como as protagonistas são retratadas. Eles buscam a arte “perfeita”, ou qualquer forma de uma estética que seja superior, fazendo dessa busca algo de fundamental importância. Também há essa noção de salvaguardar a arte do mundo burguês e materialista, cujos habitantes não sabem reconhecer a importância das obras artísticas.

Em “O fixador de instantes” há uma breve descrição do que seriam essas pessoas “comuns”: “O homem felicíssimo, em verdade, é um pobre recebedor de contas pelas mãos do qual, diariamente, milhões se precipitam e que no entanto vê os seus filhos morrerem de fome.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 530). Em seu poema “Sete Canções de Declínio” existe outra alusão a esse tema: “‘Ganhar o pão do seu dia / Com o suor do rosto’... / – Mas não há maior desgosto / Nem há maior vilania!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 102). Há nesses trechos também a noção de aristocratismo, citado por Seabra Pereira em relação ao dandismo visto por Baudelaire, em que as pessoas “comuns”, que tem que ganhar a vida trabalhando duro têm uma existência vazia de significados profundos. Por outro lado, as protagonistas de Sá-Carneiro são sempre ricas, ou pelo menos nunca enfrentam problemas financeiros, como o “pobre recebedor de contas” a quem ele se referiu. A visão de mundo presente nas narrativas de Sá-Carneiro parece ser a mesma de Baudelaire quando ele afirma que: “[...] desgraçadamente, a maré montante da democracia – que invade tudo e tudo nivela – afunda diariamente esses últimos representantes do orgulho humano [...]” (BAUDELAIRE, 2012, p. 17). Não existem em suas narrativas ideias explícitas sobre democracia, ou qualquer discussão histórica ou política sobre a ascensão da burguesia e o surgimento de uma sociedade mais

igualitária. Mas, nas entrelinhas, podemos perceber essa noção de uma classe superior, que não se “nivela” com os demais, que tem mais cultura, mais conhecimento e, portanto, mais refinamento estético. Tudo isso se relaciona com as ideias de Baudelaire sobre o dandismo e o aristocratism.

Dito isso sobre o dandismo, vamos seguir com a análise de “O fixador de instantes”. A protagonista, em certo momento, se gaba de ter conseguido “fixar” alguns instantes, que seria como se ele pudesse manter um momento especial que ele viveu, de alguma forma, guardado para si: “O momento dourado, eu posso palpá-lo, revê-lo, tornar a beijá-lo em chama, [...] Eu, se perdi as almas, tenho os corpos para mais frisantemente as recordar. Embalsei o instante” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 531).

A seguir, a protagonista relata que conseguiu “fixar” um ano de uma grande cidade, uma capital europeia. A visitar um amigo em uma pensão, notou que lá moravam algumas garotas vindas de países do Norte da Europa. Entre elas, estava uma russa por quem ele relata ter mais saudade. Ambos gostavam dos mesmos artistas e das mesmas obras, sendo que tinham conversas demoradas e interessantes. Um dia ela partiu, mas deixou uma rosa para o amigo. No intuito de preservar aquela lembrança da russa, a protagonista cortou um pedaço do caule, que guardou junto com algumas pétalas. Segundo ele, não se tratava de amor pela garota, mas sim de preservar o momento vivido naquela cidade, de manter guardado, de alguma forma, uma época de sua vida que fora muito preciosa. Não se trata de um sentimento romântico de amor pela garota, mas sim de um sentimento nos moldes simbolistas, como já vimos no capítulo 2, em uma poesia de Camilo Pessanha, em que o eu-lírico queria “abraçar” um instante especial, o aroma das flores. Aqui há esta mesma ideia, de “tocar”, de alguma forma, um momento especial, sendo que a protagonista de Sá-Carneiro deseja ir além, em relação ao eu-lírico de Pessanha, e guardar para si este instante. Vemos isso no trecho a seguir, em que ele nega a existência de sentimentos pela garota, e explica a sua intenção:

Engano! Engano! Para mim, esta criatura não fora mais que uma personagem, acariciadora, é verdade, mas espiritualmente anônima no turbilhão – uma estranha como tantas outras. Valera-me apenas como figurante gentil dum cenário, dum tempo da minha vida que, por embelezadores, eu quis fixar. [...] E uma noite, se quiser, rasgarei o sobrescrito – *abaterei o instante da minha cidade*. A maior prova de que vivi, de que o tinha: só quem possui pode despedaçar. (SÁ-CARNEIRO, 1995, P. 532)

Neste trecho, além de explicar a intenção de guardar o sobrescrito com a rosa, a protagonista revela uma estranha ligação entre “possuir”, “guardar” um momento e destruí-lo. Pode ser uma forma mórbida de sentir controle sobre essa situação, uma vez que não se pode controlar a passagem do tempo, o que é tão angustiante para ele.

Podemos relacionar a protagonista com a figura de Ícaro, por causa de sua busca por guardar esses momentos especiais, por “fixar” instantes sublimes e que podem ser novamente vividos, de alguma forma. Por isso, seus amigos não conseguiam entender alguns de seus atos, como presentear uma moça com um colar de safiras, sendo que nada houvera entre os dois, além de uma conversa e um aperto entre seus dedos. A protagonista se justifica: “E eu precisava guardar a luz dessa tarde, a sombra daqueles olhos mordorados, a frescura dos seus dedos – todo o aroma rutilante da hora que fugia... Gente sem alma! Gente sem alma!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 534). Seus amigos “sem alma” não conseguiam entender que não se tratava de uma paquera, um romance ingênuo, mas sim de manter guardado aquele momento, aquela tarde.

A protagonista tem uma existência angustiante, penosa. Porque ao mesmo tempo em que relata manter esses momentos “guardados”, de conseguir fazer isso, percebemos nela um tom de frustração, de agonia. Ao mesmo tempo em que se gaba por conseguir realizar a sua “arte”, – “Fixei a hora, guardei-a, posso tornar a vê-la. Haverá triunfo mais alto?” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 534) – ele relata alguns momentos de agonia, de derrota. Por exemplo, quando diz que não consegue “fixar” um momento futuro: “Ao lembrar-me do futuro [...] vem-me um desejo quimérico de o fixar também, de antemão. Mas isso, claramente, é impossível... E sofro muito. E o meu sofrimento tarde a tarde se exacerba.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 534).

Há certa altura da narrativa, a protagonista relata um evento bastante singular, dentro de tudo o que vimos. Ele parece apaixonado por uma mulher, o que é incomum dentro da sua busca – que não é por um amor especial, mas sim por “guardar” momentos de sua vida – e das características do dandismo (que podemos associar a esta personagem, principalmente dentro da concepção de Baudelaire). Segundo o autor francês, o dandismo: “É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo;” (BAUDELAIRE, 2012, p.15). E vimos que a busca da protagonista não é pelo amor e pela felicidade que pode transcorrer de um relacionamento, mas sim uma procura por refinar a sua “arte”. A relação que fazemos entre a protagonista e o dandismo não é para classificá-la sumariamente como um dândi, com todas as características que esse “movimento” possa

vir a ter. Como dissemos, o dandismo é algo difuso e variado, e não pode ser reduzido a algumas características fixas e que se aplicariam a todos os chamados dândis. O que se pretende nesta tese, quanto a este ponto, é verificar que o dandismo, nos moldes propostos por Baudelaire – principalmente quanto à ideia de resistência heróica ao mundo materialista e mecanicista burguês – tem pontos em comum com a visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro, expressa nas suas narrativas. Então, este e outros protagonistas dessas narrativas têm muito em comum com o dandismo, e alguns podem até ser chamados dândis.

Ele a conheceu em um teatro, em que ela fazia uma apresentação bem sensual, tratava-se de uma dançarina, ao que parece. A descrição da moça lembra muito a de outras mulheres em narrativas de Sá-Carneiro, que se aproximam do mito de Salomé, numa mistura de mistério, sensualidade e vício, do amor ligado à morte. Por exemplo, no trecho: “Aromas capitosos a ilhas misteriosas pintavam-lhe a carne, macerando-lha, [...] mas sem dúvida contorcendo-a em requintes perversos de esfinge saudosa a luar e morte...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 534).

Seu relato não é claro, mas sim repleto do vocabulário simbolista de Sá-Carneiro. Contudo, percebemos que os dois se conheceram e também houve interesse da dançarina pela protagonista. Esse fato lhe causa estremecimento, ansiedade. Como vimos nos capítulos anteriores sobre a concepção da *anima* segundo Jung (1994), a forma como a protagonista constrói o relato sobre a dançarina, permite-nos afirmar que se relaciona com uma concepção grosseira e primitiva da *anima*, denotando um sujeito com pouca maturidade emocional e com uma visão um tanto infantil da vida. Podemos associar essa imagem à protagonista, visto que ele se revela um sujeito um tanto (ou bastante) imaturo quanto aos relacionamentos com o sexo oposto. Sua ansiedade e a forma como se diz perdido frente a essa mulher nos ajuda a perceber isso.

Além disso, percebemos um tom de desespero frente a sua situação. Revela sentir desejo pela dançarina, mas ao mesmo tempo sabe que o instante que tiver com ela vai passar, e não sabe bem o que fazer depois. Isso se relaciona com o arquétipo do fidalgo simbolista, e a noção de um instante perfeito, que vai ser descaracterizado e esvaziado de alguma forma com a rotina de um relacionamento. Tudo isso passa pela cabeça da protagonista. Ele não quer um relacionamento comum, que arruinaria o momento vivido: “E a maior agonia é que ela me quer também. Uma noite, fatalmente, os nossos corpos se hão-de embaraçar... Mas depois... depois...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 535). Preocupa-se também com o fato de que o momento em que a “possuir”

deva ser eternizado, mantido de alguma forma: “A posse! Possuir-lhe-ei a carne muita noite, fria e nua – mas nunca a terei tanto de quimera como a primeira vez que a beber...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 536). Como ele nunca poderá repetir o momento sublime em que a “possuir” pela primeira vez, é preciso guardá-lo, “fixar” esse instante de alguma maneira.

Surge então o momento em que ambos vão ter uma noite juntos:

Ebânicas, as tranças tinham-se-lhe desprendido; e era já só perversão e loucura a grande viciosa, quando, ao arquear-se sobre a cisterna alucinante, morta num êxtase – os próprios seios lhe golfaram nus, expectrais de roxidão, heráldicos de crime....

E quando por último caíram sobre ela, a esmagá-la, os sons finais da partitura, que os tambores fechavam sobre a fera – eu tive medo, ah!, sim, medo, que se não erguesse mais, consumado o poema, morta do amor, morta do desejo, que em mim suscitara, ou – pelo menos – morta de amor de si mesma...(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 534-535)

Temos a presença da dançarina caracterizada como uma *femme fatale*, que nos remete ao mito de Salomé. Esse trecho, em que a protagonista se encontra com sua amada e vítima ao mesmo tempo, tem um forte teor lírico, e a descrição da cena lembra muito o vocabulário simbolista de alguns de seus poemas. A protagonista relata sentir certo medo dela, o que mostra também a sua pouca maturidade emocional. Há ainda a associação da dançarina com uma cobra, “[...] enrodilhava-se-me a grande cobra, votivamente oferecida.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 536), que remete à figura de Eva (*femme fatale*), e o pecado original. Ele, ao mesmo tempo em que a deseja, é também quase uma vítima de sua sedução, de sua beleza.

Depois, percebemos que seu desejo de guardar o instante não é apenas pela dançarina, mas por todo o momento em que estava vivendo, como no poema “Se andava no Jardim” de Pessanha, que já comentamos:

Depois, em face do assombro, escapava-me a riqueza que me envolvia e eu precisava também reter: a Cor do ar, o seu perfume revoltado, o seu timbre leonino... e as sedas, as peles, as rendas... as taças de cristal, os candelabros d’oiro... as folhas de amaranto... os gumes dos punhais.....

Perdido, foi como se me lançasse ao oceano que me lancei sobre o seu corpo. E em verdade houve um marulhar de vagas

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 536)

Percebemos que sua intenção é a de captar, de “fixar” o instante em toda a sua riqueza (não só a material), e complexidade, por exemplo, quando usa “Cor” em letras maiúsculas, quase como uma entidade, como algo maior que a realidade comum. Pela descrição do momento, percebemos que o ambiente é praticamente o de um sonho, ou pelo menos é bastante luxuoso, suntuoso. Isso se relaciona com a ideia de Baudelaire para o amor no dandismo. Segundo ele, “sem tempo livre e sem dinheiro, o amor não passa de uma orgia de plebeu ou do cumprimento de um dever conjugal. [...] o amor é a ocupação natural dos que se dedicam ao ócio” (BAUDELAIRE, 2012, p. 14). Então, para se viver o amor que fuja dos moldes do casamento burguês e do “dever conjugal”, dentro da visão de mundo do dandismo de Baudelaire – partilhado por Sá-Carneiro – deve-se ter um ambiente de luxo e requinte. Dentro da visão aristocrática do dandismo de Baudelaire, o dinheiro não serve como acumulação de capital, como para os burgueses, mas como algo natural de quem herdou uma fortuna, ou o tem de maneira ilimitada. Serve como uma maneira de aproveitar a vida: “Mas o dândi não aspira ao dinheiro como algo essencial; um crédito ilimitado é o bastante” (BAUDELAIRE, 2012, p. 14). Assim, para o aristocrata, ter dinheiro é algo natural, pela sua própria posição social, não sendo um fim, mas um meio para se obter o que é desejado. Vemos o mesmo nesta narrativa, e em outras de Sá-Carneiro, em que as protagonistas sempre são ricos, ou não têm problemas financeiros, e conseguem obter o luxo necessário para viver bem, e alimentar as suas fantasias. Sá-Carneiro dificilmente pode ser lido apenas por um viés puramente marxista ou ligado à Sociologia, seu interesse é discutir a questão da busca por uma arte superior, entre outros temas estéticos, e não causas de lutas entre classes, ou outros temas mais “realistas”.

Passado o momento amoroso, ela adormece. Então surgem ideias em sua mente de como seria possível reter aquele momento especial. Aliás, ele relata que foi um instante maior que tudo o que ele já havia vivido: “O instante que eu delirara não era só maior, era mais alguma coisa: em face dele, todos os momentos que vivera já se abatiam como espuma.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 536). É quando ele tem a ideia de como poderia “fixar” aquele instante, e guardá-lo para sempre. Isso, num primeiro momento o assusta, mas por causa da grandeza, da importância do que vai realizar: “Primeiro tive medo. Em face da maravilha todos têm medo”. (SÁ-CARNEIRO, 2012, p. 537). É importante este trecho, porque mostra o sentimento de medo face ao que vai alcançar, mesmo que isso seja bastante desejado. A protagonista está prestes a viver a experiência que tanto almeja, que é superior, em muitos aspectos para ele, aos momentos comuns do

cotidiano, e que pode ser chamada sublime. Sobre isso, Campbell nos mostra que nem sempre uma experiência sublime é somente positiva, boa de ser vivenciada em todos os seus aspectos:

Uma outra modalidade do sublime é a da energia prodigiosa, a força e o poder. Conheci um bom número de pessoas que estavam na Europa Central durante o auge dos bombardeios anglo americanos em suas cidades; muitos deles descreveram essa experiência desumana não apenas como terrível, mas também como sublime. (CAMPBELL, 1990, p. 278).

Assim, a “arte” que tanto a protagonista buscava, era uma experiência sublime como as descritas acima. Era algo grandioso, de uma “energia prodigiosa”, mas que causava medo de realizá-la. Veremos que tal ato é condenável moralmente pelo senso comum, mas na visão de mundo que permeia a narrativa era algo justificável, dentro da busca, relevante e mais importante que todas as experiências comuns, pela “arte” superior.

Assim, a protagonista crava um punhal no peito da dançarina, para que pudesse manter esse momento, e a própria dançarina, com ele: “Glória! Glória! Tenho-a para sempre!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537). Mas esse sentimento de vitória vem logo acompanhado pela dor da culpa, pelas consequências do ato, pela luta interna que passa a travar: “Ai!, como eu soffro... como eu soffro... Ninguém nunca soffreu o que eu soffro! Sou todo o horror de mim próprio, ternura inútil, confrangimento...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537). Esse sentimento paradoxal vai acompanhar a protagonista até o fim do conto, ora celebrando o seu feito, ora lamentando a perda e sofrendo pelo sentimento de culpa.

Temos aí um indicativo de que, de acordo com a visão de mundo do autor, a vivência da protagonista foi trágica. Ao buscar sua arte superior, teve que sacrificar a sua amada, pois só dessa forma conseguiria alcançar o seu feito. E, ao conseguir seu objetivo maior, teve que pagar o preço por isso, tal como as personagens da mitologia grega que já apontamos. Esse foi o preço da sua busca. Mesmo sendo narrado em primeira pessoa – fato que poderia denotar que essa visão é apenas da protagonista – podemos afirmar que ela é partilhada pelo autor, por causa das outras narrativas estudadas e que apontam nesse sentido.

Como já dissemos, podemos relacionar a protagonista com o arquétipo do fidalgo simbolista, que busca sensações refinadas, peculiares, e que quer se refugiar da vida comum, porque ela destruiria esses momentos: “Matei-a para não a acordar dentro

de mim. Há maravilhas que só devem ser sonhadas.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537) Devemos ressaltar que neste caso, a atitude da protagonista foi similar a de Raul, personagem de “Loucura...”. Isso porque, tal como ele, a protagonista de “O fixador de instantes” teve uma atitude egoísta e não a consultou quanto ao seu objetivo “maior”, não quis saber se ela também tinha as suas aspirações. Refletindo sobre o seu ato, em certo momento ele afirma: “Que importa, se, êxtase a êxtase, eu sei percorrer em triunfo, guiado pelo remorso do meu crime, tudo quanto na noite inigualável precedeu o meu crime?...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 536). Assim, mesmo afirmando duas vezes que cometeu um crime, ele diz que consegue reviver aquele momento sublime, e, por isso, valeu a pena cometer aquele ato cruel.

Essa atitude se relaciona com o dandismo proposto por Baudelaire, como resistência heróica, como uma atitude frente à sociedade e suas leis materialistas e racionalistas. Baudelaire afirma: “Mas um dândi não pode nunca ser um homem vulgar. Se cometesse um crime, talvez não se sentisse degradado; mas se esse crime tivesse nascido de uma razão trivial, a desonra seria irreparável.” (BAUDELAIRE, 2012, p. 15-16). Dessa forma, o dandismo, encarado como atitude heróica frente à vida e sociedade opressoras, requer alguém que não seja comum, e não tenha atitudes comuns. A busca da protagonista mostra que ele não era comum, que ele estava à procura de algo maior, na sua concepção. Por isso, uma vez que o seu crime não fora cometido por razões triviais, ele não estava em desonra, segundo a visão de Baudelaire. Como vimos em outras narrativas e também nesta, a visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro também dialoga e concorda com a de Baudelaire. Novamente citando “Sete Canções de Declínio”: “As grandes Horas! – vivê-las / A preço mesmo dum crime! / Só a beleza redime – / Sacrifícios são novelas. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 102). A busca de suas protagonistas por uma arte superior – ou do eu-lírico por um momento sublime – serve de justificativa para crimes cometidos, para os atos mais cruéis, e isso não é visto com “desonra” ou nenhum tipo de reprovação. Seria algo como um preço a ser pago, ou um sacrifício em nome de uma causa maior.

A última questão relevante a ser discutida e levantada dentro desta narrativa é a da estetização da vida. Esta também tem relação com o dandismo, e seria algo como viver a vida como uma obra de arte. Seabra Pereira comenta sobre o fato de que Huysmans e Oscar Wilde faziam “[...] de vida e obra literária uma mesma criação artística” (PEREIRA, 1975, p. 21). Ele mostra como os artistas decadentistas estavam insatisfeitos pelas explicações naturalistas, positivistas a respeito da vida e do mundo

em geral. Segundo ele, esses artistas sentiam um apelo pelo “Mistério”, mas não sabiam como elucidá-lo, e enfim sentiam-se frustrados. Essa angústia sentida pelos decadentistas, conforme nos mostra Seabra Pereira, também era a mesma, ou muito similar a de outros artistas da época. Talvez, a estetização da vida fosse uma saída frente à insatisfação que viviam: de um lado não estavam satisfeitos com as explicações e o modo de ver o mundo, de acordo com as explicações científicas e materialistas da sua época; de outro, não conseguiam se satisfazer com as explicações religiosas, nem conseguiam decifrar ou se satisfazer com o “Mistério”, ou seja, não encontravam respostas metafísicas que lhes fossem satisfatórias.

Seabra Pereira afirma que: “A lírica decadentista, em particular, apresenta um homem necessitado de Deus e buscando-o do coração, mas geralmente sem encontrar os caminhos que levam ao Seu encontro ou sofrendo pelo Seu silêncio, [...]” (PEREIRA, 1975, p. 292). Assim, segundo ele, o artista decadentista busca uma forma de transcendência, uma explicação metafísica para as coisas que o rodeiam, mas não as encontra. Ainda segundo Seabra Pereira (1975), alguns artistas buscaram ainda fundir valores espirituais e a evolução científica. Mas, para outros autores, este não foi o caminho escolhido. E talvez, a estetização da vida fosse uma forma de se relacionar com ela, longe do cientificismo e positivismo – que desprezavam, por não lhes oferecer explicações satisfatórias – e também afastada da metafísica – por não conseguirem enxergar nela as respostas que precisavam.

Sendo assim, voltando à narrativa estudada, vemos logo no seu início uma frase que denota uma atitude de estetização da vida: “Uma das minhas obras melhor trabalhadas; não digo das superiores – entanto das mais conseguidas – foi a fixação dum ano duma grande capital, dentro de mim, para sempre.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 531). Trata-se daquela passagem já comentada em que a protagonista se relaciona com uma garota russa. Ele vive de uma forma com que possa “fixar” um ano vivido em uma capital europeia, de um jeito que lhe permita “fixar” suas emoções experimentadas, para que possa guardá-las definitivamente. É uma forma “artística” de ver o mundo e de viver a vida, uma maneira que tenta transformar a existência em uma obra de arte.

Ao final, vemos que ele conseguiu alcançar o que buscava, o que também, de alguma forma, transformou a sua vida em uma obra: “Pois eu não fixei apenas o instante luminoso. Fiz mais: desci da vida – hoje sou eu próprio essa auréola. *Sou o Instante.*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537). Essa estetização se liga à atitude do dandismo como resistência heróica, como reação às respostas insatisfatórias da ciência e

da metafísica. A protagonista sente que o mais importante é ter conseguido transformar sua vida, ou alguns momentos dela, em arte, mesmo ao preço de um crime e isso é um comportamento justificável, como vimos, pela postura dos dândis.

Há outra narrativa que analisaremos neste capítulo, em relação ao mito da busca, trata-se de “A estranha morte do professor Antena”, de *Céu em fogo*. Nela encontramos, essencialmente, um professor que buscava alcançar o “Mistério” como nomeia o narrador em certa altura, que seria um avanço científico bastante importante e peculiar.

A narrativa está em primeira pessoa, e o narrador-personagem era um assistente do professor Antena. O texto é em parte um relato de sua morte, mas também tem longos trechos que intercalam narração e momentos dissertativos, que explicam as teorias do finado professor, a partir do que a protagonista encontra em seus caóticos e excessivamente resumidos escritos.

No início, a protagonista relata a comoção causada pela notícia da morte do professor em todo o país, uma vez que ele era uma figura importante para a ciência. Também, e principalmente, segundo a protagonista, pelo mistério policial em torno de sua morte. Na descrição que faz do professor, notamos um certo ar de aristocratismo, de dandismo, ao afirmar que o professor não era uma pessoa comum, nem burguês nem do povo: “Entanto, jamais um dito grosseiro, dessa lusa grosseria, provinciana e suada, regionalista, que até nesta Lisboa – central, em vislumbres –campeia à rédea solta” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 513). A protagonista o compara, e todos os cientistas, aos artistas, afirmando que todos eles são sábios porque “imaginam”, porque têm a capacidade de criar. Por isso, segundo ele, Shakespeare e Newton “se equivalem”, isto é têm a mesma importância e se utilizam da imaginação em seu trabalho. Vemos aqui a presença do mito da criação, e da importância que Mário de Sá-Carneiro dá a ele, como veremos no próximo capítulo.

O narrador se propõe, então, a relatar os fatos como ele os viu, e a interpretar a morte do professor segundo os apontamentos de seu mestre. Estes, segundo ele, eram quase indecifráveis, muito sintéticos, telegráficos e até mesmo incompletos. Isso porque o professor Antena teria uma memória muito boa, e não precisaria anotar todas as suas pesquisas em detalhes. Isso dá um certo ar de superioridade ao professor, o que é justificável também pelo fato de que somente os artistas e seres superiores aos demais, dentro da visão de mundo de Sá-Carneiro, é que podem buscar as artes refinadas. A protagonista chega a dizer que a “Ciência é talvez a maior das artes” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 513), o que dá um ar de grande importância para as artes e, ao mesmo tempo,

equipara os artistas aos cientistas, em relação a sua relevância para a sociedade. Além disso, ambos podem ser considerados heróis, dentro desta visão de mundo, uma vez que tanto os cientistas quanto os artistas buscam algo elevado e importante, para depois poder compartilhar com os demais – ou pelo menos com alguns poucos que possam compreendê-los.

Sobre o relato da morte do professor, o que primeiro chamou a atenção da protagonista foi o fato de que, durante algumas semanas, o professor se isolou de todos para realizar as suas pesquisas, inclusive dele, o que não era normal. Segundo Campbell (1990) é normal, dentro do que ele chama jornada do herói, que este parta sozinho em sua senda para realizar uma tarefa. Depois de alcançar seus objetivos, muitas vezes acompanhados de um feito que traz sabedoria e um novo conhecimento, ele retorna e o compartilha com os seus pares. Então, para alcançar o “Mistério”, ou seja, o que estava buscando, o professor Antena se isolou de seu aprendiz, a protagonista.

Quando foi chamado pelo professor, a protagonista relata que se encontraram em seu escritório, e ele estava com a fisionomia mudada, segundo ele “deslocara-se”, e seus olhos tinham um brilho diferente. O professor relata ter descoberto o “Mistério”, ter conseguido desvendar algo muito importante: “O mais assombroso segredo! O Mistério-maior!... Por ora ainda não digo nada... Vem comigo... Estou prestes a vencer... ou a ser vencido... Só então direi tudo... Vem... Quero-te ao meu lado no Instante Supremo.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 516-517). Assim, depois de ter encontrado algo importante, o professor Antena quis dividir com a protagonista a sua descoberta.

Para isso, caminharam durante duas horas até que ocorreu a curiosa morte do professor. Estavam afastados da cidade e a protagonista sentia que algo diferente estava acontecendo: “Os meus passos eram uma função dos seus passos. Um arrepio me varava todo o corpo, como se fôssemos para um grande perigo. Uma nuvem de Mistério nos arrastava – pressenti...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 517). Então vem a cena da morte do professor, que acontece de forma misteriosa e que nunca foi decifrada. A protagonista aceita e confirma para a polícia a versão de que ele foi atropelado, mas na verdade sua morte foi causada pelos efeitos de sua busca. O professor Antena conseguiu descobrir algo importante e misterioso, mas foi vítima disso. Vemos novamente aqui a noção, que já apontamos sobre algumas personagens da mitologia grega, de que existe uma espécie de castigo para aquele que alcança algo novo, que desvenda um segredo importante e tenta – e em alguns casos consegue, como Prometeu – transmitir para

alguém, seja um discípulo ou mesmo a sua comunidade inteira. Nesse sentido, de acordo com a visão de mundo presente no texto, podemos considerar o professor Antena uma espécie de herói cultural, segundo a noção de Meletinski (1999) que já comentamos.

Sua morte é descrita pelo narrador de forma rápida e de uma maneira que não se consegue entender racionalmente o que ocorreu. Para não ser taxado de louco, a protagonista não desmentiu para a polícia e a sociedade a versão de atropelamento, que claramente não ocorreu:

E de repente – ah!, o horrível, o prodigioso instante! – eu vi o Mestre estacar... Todo o seu corpo vibrou numa ondulação de quebranto... Ergueu o braço... Apontou qualquer coisa no ar... Um ricto de pavor lhe contraiu o rosto... As mãos enclavinharam-se-lhe... Ainda quis fugir... Estrebuchou... Mas foi-lhe impossível dar um passo... tombou no chão: o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida crônica...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 518)

Em seguida a protagonista descreve como o professor foi acudido por pessoas que passavam por perto e de que forma transcorreu o inquérito policial, que se encerrou com a conclusão errônea, – mas racional e verossímil – de que houve um atropelamento. Vemos aqui o choque de duas concepções: a racional e materialista, que não aceita outros dados de análise que não os científicos, e outro, ligado a um desejo de transcendência, de encontrar um sentido na vida, de achar explicações para os enigmas da existência que possam ir além da visão naturalista e positivista da época.

Como já apontamos, Seabra Pereira (1975) mostra como os decadentistas e simbolistas tinham esse desejo de transcender as explicações puramente racionais e científicas. Esses artistas sentem um desejo, uma necessidade de decifrar o “Mistério”, de encontrar alguma explicação metafísica para os enigmas que se deparam em suas vidas, que são as questões fundamentais da existência humana. Contudo, não encontram tais respostas, pelo menos aquelas que lhes sejam satisfatórias, o que causa um forte sentimento de frustração. Talvez, por isso a estetização da vida tenha sido adotada por alguns artistas. Uma vez que não encontram sentido existencial – insatisfeitos com a castradora e limitante visão naturalista, e frustrados com as respostas trazidas pela metafísica que encontram – a estetização da vida (ligada ou não ao dandismo) pode ter sido uma saída, pelo menos em nível artístico, para encontrar algum sentido, alguma resposta. Nesta narrativa, não há muito traços de estetização, como vimos por exemplo

em “O fixador de instantes”, mas notamos claramente a presença dessa frustração frente às visões de mundo opostas (a naturalista e a metafísica). Nas narrativas de Sá-Carneiro encontramos então essas “soluções” frente à visão de mundo naturalista: há uma busca pelo “Mistério” e/ou a estetização da vida. Na morte do professor Antena a “solução” encontrada foi a primeira.

Após o evento ocorrido na morte do professor, a protagonista vai a sua casa e encontramos outros trechos que apelam para o “Mistério”, para explicações metafísicas, ou pelo menos que não são cabíveis dentro do conhecimento científico da época. No laboratório do professor havia um aparelho que emitia uma luz negra, a partir de uma substância roxa contida em três ampolas de vidro. Essa estranha “ciência” do professor Antena, em sua máquina, lembra um pouco as sinestesias presentes na lírica de Sá-Carneiro:

Pois o mesmo se dava com essa luz aterradora – *com essa luz fantasma*. E na auréola negra, luminosa, grifavam-se, como faíscas, crepúsculos roxos-dourados, num estrépito agudo. Depois – requinte de Mistério – as ampolas em movimento não projetavam luz apenas: dimanavam simultaneamente um perfume denso, opaco e sonoro, e um som arrepanhante, *fumarento*. De espaço a espaço, em ecos circulares, produziam-se também surdas detonações. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 519)

Assim, a “explicação” que é dada pela protagonista para o fenômeno que presencia é claramente fantástica, apelando para a metafísica (ou para a estética, a partir de sinestesias), com seus “ecos circulares” e “surdas detonações” dessas luzes negras.

Em seguida, a narrativa torna-se um relato dos resultados das pesquisas do professor Antena por parte da protagonista, que também oferece sua versão provável para a morte de seu mestre. Os questionamentos trazem novamente à tona a questão da busca por uma transcendência, por parte de alguns artistas, que não aceitam as respostas às questões fundamentais da existência humana somente pelo viés da ciência da época, da visão de mundo naturalista e positivista. O narrador traz essas questões: “O que é a vida? O que é a morte?... Onde *somos*, para onde viemos, para onde vamos?... Mistério. Nuvens. Sombra fantástica... E o próprio homem de siso não crê nos espectros!... Mas não seremos espectros nós próprios? O Mistério?...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 520). Assim, questiona a postura da maioria das pessoas em relação a essas questões existenciais. Elas aceitam apenas as explicações e teorias por via da ciência, não buscam respostas de outras fontes. Dentro desta visão de mundo da

protagonista, a ciência não é suficiente para responder todas as perguntas, há inquietações que só podem ser satisfeitas por respostas metafísicas, ou de outra ordem que não seja a puramente racional, naturalista.

Não vamos listar todas as teorias que aparecem na narrativa, mas daremos um panorama geral das que surgem com mais frequência e que podem acrescentar algo de relevante para a construção da visão de mundo de Mário de Sá-Carneiro. Algumas delas dialogam com outros pontos de vista que apontamos e apontaremos ainda neste trabalho, mas outras aparecem somente nesta narrativa e parecem acrescentar pouco a esta tese.

A primeira noção que aparece é a de que a imaginação não é ilimitada, mas sim guiada pela memória e pelas reminiscências que guardamos dos fatos vividos, do que conhecemos e aprendemos. A protagonista questiona o que seria um artista verdadeiramente genial, uma vez que as artes são limitadas. Se alguém quiser produzir uma obra de arte, fará então uma escultura, um quadro, uma música e assim por diante, uma vez que as artes são limitadas em quantidade. Se não houvesse essas restrições, se a imaginação fosse realmente ilimitada, “O artista acumularia *outras obras, doutras Artes* e só em verdade caberia o epíteto de genial àquele que triunfasse deslumbrar-nos com uma Nova Arte” (SÁ-CARNEIRO, 1994, p. 521). Como em outras narrativas, como “Asas” vemos a vontade das protagonistas em descobrir um “arte superior”, ou nova de alguma forma. Fica implícito o desejo de Mário de Sá-Carneiro de que houvesse avanços artísticos, por meio, por exemplo, de novas vanguardas. Algumas delas inclusive foram por ele experimentadas, em conjunto com Fernando Pessoa, como o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo. A visão de mundo que pode se depreender disso tudo é a de que a arte moderna deve renovar, de várias formas, o panorama artístico e trazer novas estéticas para a Literatura, principalmente.

Outra teoria do professor Antena que é exposta, e interpretada pela protagonista diz respeito à questão de algo parecido com a reencarnação. Sem usar este termo explicitamente, ou fazer qualquer alusão ao espiritismo, ou qualquer outra corrente religiosa ou mística, a protagonista se refere ao fato de já termos vivido outras vidas: “Nada nos prova, de resto, que haja só duas existências. Pelo contrário: tudo faz pressentir que se viva uma série delas, [...] donde se conceberia sem grande esforço a imortalidade da Alma.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 523). Ele afirma que guardamos lembranças dessas outras vidas, e que os sonhos e os ataques de epilepsia trariam essas reminiscências. Assim, durante o sono ou no momento dos ataques epiléticos, os nossos

sentidos seriam anestesiados, enquanto poderíamos perceber sensações, estímulos trazidos pelos “sentidos” de outra vida que tivemos. O que podemos extrair dessas teorias, em relação a esta tese, é a noção da busca, talvez por respostas transcendentais – mesmo não sendo comum nas obras de Sá-Carneiro – ou ainda por aquela “Arte” superior que é tanto desejada em suas narrativas. No primeiro caso, uma inquietação mais de cunho decadentista; no segundo, de cunho mais modernista. Não vemos em outras narrativas, ou mesmo em seus poemas, muitas questões ligadas à origem do homem, ou às questões fundamentais ligadas à origem da humanidade, e outras nesse sentido. Há sim, constantemente a busca por uma arte – muitas vezes escrita com letra maiúscula, para explicitar a sua importância – inovadora, transformadora, por novas estéticas. Por isso, a interpretação mais provável dessas teorias está ligada às questões estéticas, o que parece ser a grande busca de Mário de Sá-Carneiro, principalmente em sua obra em prosa. Talvez ele tenha exposto neste conto algumas ideias que nunca tenham sido exploradas antes, mas como o foco desta tese é a visão de mundo de sua obra em prosa como um todo, não faremos suposições que levem a uma outra interpretação do que está dito na narrativa.

Então, o que seriam ou o que representariam essas outras vidas, e as percepções por elas trazidas? Podemos entender que os sentidos diferentes que temos quando sonhamos, ou durante os ataques epiléticos seriam uma referência às novas estéticas por ele experimentadas, ou mesmo aos recursos artísticos, como a sinestesia. Esta, muito comum em seus poemas, pode ser interpretada como uma dessas sensações inusitadas e peculiares que seriam trazidas de outra vida. “Durante o sono, os nossos sentidos adormecidos trabalharão acionados por sentidos doutra vida. [...] cujo resultado se traduzirá na incoerência, na *falta de medida*, na fantasmagoria dos pesadelos.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 523). Se pensarmos na incoerência citada, podemos associá-la, como dissemos, às sinestesias de sua obra: “A cor já não é cor – é som e aroma” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 16), em “Partida”; “Vivo em roxo e morro em som” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 19), em “Inter-sonho”; “Grifam-me sons de cor e de perfume” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 20), em “Álcool”; “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 39), em “Salomé”; entre outros casos de sua lírica. Ou mesmo, as incoerências em relação ao bom senso, ao universo naturalista e racional: “Saudosamente recorde / Uma gentil companheira / Que na minha vida inteira / Eu nunca vi... mas recorde” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 23) em “Dispersão”. Na própria narrativa em questão, temos o trecho: “eu, olhando para trás de mim, tenho a

noção nítida, recordo-me com efeito, da cor de certas épocas e, muito frisantemente, da *cor* do período romântico [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 524). Essas incoerências, a falta de medida citadas pela protagonista devem se referir ao próprio modo de se ler as obras modernas, ou especificamente, as obras de Mário de Sá-Carneiro. Se formos ler “A confissão de Lúcio”, por exemplo, com um olhar naturalista, segundo os parâmetros materialistas e puramente científicos ou do bom senso, diríamos que se trata de um caso de loucura. Mas, o que parece estar sendo dito é que as obras modernas – ou pelo menos as que são por ele buscadas, dentro dessa “Arte” – devem ser lidas e interpretadas como o sonho ou o ataque epilético referidos nesta narrativa, ou seja, com um novo olhar, com novas formas de interpretação. Esse novo olhar, também se refere às citadas vanguardas que experimentou com Fernando Pessoa. Nas obras em que elas aparecem, o leitor deve usar outros parâmetros de interpretação, do contrário não conseguirá realizar uma leitura produtiva e satisfatória. Por isso, essa busca por uma arte superior passa também por um novo olhar do leitor, que não pode usar apenas os “óculos” do naturalismo para ler as obras modernas.

Essas seriam, então, as principais e mais relevantes teorias apresentadas pela protagonista, para esta tese. Ao final, ele reafirma a genialidade do prof. Antena, com a certeza de que ele teria alcançado sucesso nas suas pesquisas. Assim, o professor teria conseguido sair por alguns momentos desta vida e ingressado em outra. Ao fazê-lo, poderia ter chegado em um espaço que oferecesse perigo, como uma rua cheia de automóveis, e assim algum acidente o teria matado. Essa hipótese aparece como uma suposição, e a protagonista afirma que é possível que outra coisa tenha acontecido. Mas uma coisa é clara para ele, que o prof. Antena “venceu o Mistério”, ou seja, conseguiu alcançar o seu objetivo.

Ao final, afirma que “[...] devemos sempre lembrar atônitos, Aquele que, por momentos, foi talvez Deus – Deus, Ele-Próprio: que realizaria, um instante, o Deus que nós, os homens, criamos eternamente”. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 529). Esse trecho nos remete à noção já exposta sobre a figura mitológica de Ícaro, que pode ser interpretada como uma aspiração inconsequente, ou um desejo de grandeza, de realização de algo maior que a realidade comum. O prof. Antena teria, segundo a protagonista, conseguido alcançar esse momento sublime, em que “seria” Deus, em que poderia realizar um feito grandioso, proibido aos homens. Assim, ressurgem a noção de punição para quem deseja tal feito, como mostramos no capítulo 3, em relação a algumas figuras da mitologia grega, como Prometeu, Sísifo e o próprio Ícaro, por

exemplo. Isso mostra que esse desejo de grandeza estava presente no prof. Antena, na protagonista e também, na visão de mundo de Sá-Carneiro. Revela também que esta narrativa se enquadra no *mythos* da tragédia, conforme as ideias da crítica arquetípica de Frye. O professor Antena pode ser considerado superior aos demais como os heróis trágicos o são, e morreu em busca de um bem maior para a humanidade, em busca de um conhecimento que seria amplamente positivo para os seus.

Existem vários elementos comuns a outras narrativas, que apontam para uma mesma forma de se encarar a realidade, – por parte do autor, e da forma como ele constrói a trama e resolve os seus conflitos; e das personagens, principalmente as protagonistas, que quase sempre têm o mesmo perfil – e de retratá-la nos enredos das narrativas estudadas.

Em “O fixador de instantes” temos uma protagonista que se enquadra no arquétipo do fidalgo simbolista, vivendo de uma forma muito parecida com o dândi proposto por Baudelaire e a sua resistência heróica. Sua relação com outra figura muito comum em sua obra, a *femme fatale*, que ecoa a partir do mito de Salomé, também converge para a visão de mundo e as atitudes próprias do perfil de um dândi. Um amor que não fosse burguês e comportado deveria ter um teor estético, dentro dessa visão de mundo que estamos estudando, e a presença dessa mulher fatal torna o jogo amoroso mais próximo de uma estetização desse evento.

A presença desse mito, como já afirmamos, revela pouca maturidade emocional da protagonista e da própria visão de mundo do autor, além de reafirmar o papel da mulher, conforme enxergavam muitos autores do século XIX. Sendo um dândi, ou tendo muitas características próprias desse “movimento”, e também próprias do arquétipo do fidalgo simbolista, essa protagonista não poderia se relacionar com uma mulher burguesa – o outro polo da dicotomia sobre como a mulher era vista na visão de mundo do autor. Ele teria que amar uma mulher fatal – o outro polo da dicotomia – o que também converge muito mais para a forma de agir de um dândi, nos moldes propostos por Baudelaire: “[...] são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude ativa de casta provocadora, até mesmo em sua frieza.” (BAUDELAIRE, 2012, p. 16-17). Dessa forma, para “destruir” a trivialidade, em relação ao amor, a relação teria que se dar com uma *femme fatale*, uma vez que a mulher burguesa representava toda essa trivialidade que a resistência heróica dos dândis pretendia suprimir.

Assim, a relação desse dândi, desse fidalgo simbolista com uma mulher fatal aumenta o teor de tragédia da existência da protagonista. Ao mesmo tempo que tenta estetizar a sua vida – o que, dentro da visão de mundo do autor é uma busca legítima, porque ligada à arte “superior” – a partir dessa relação amorosa, a protagonista traz um modelo de relação com a mulher que é antípoda ao casamento burguês, e tudo o que ele representa nesta visão de mundo. Essa atitude também representa uma resistência heróica, da protagonista que não se dobra ao modelo burguês do amor, que é mais novo e representa uma forma de massificação, porque propõe uma forma de relacionamento que deve se estender a todos. Segundo Baudelaire (2012) a democracia – que é um modelo que torna todos “iguais”, divergindo da visão de mundo aristocrata do dandismo – invade tudo na sociedade, nivelando-a por baixo.

Em “A estranha morte do professor Antena”, não encontramos a presença de uma mulher fatal, mas existe também essa visão de mundo ligada ao aristocratismo, ao dandismo, mas de forma mais sutil. O comentário do início da narrativa, que já apontamos, – “Entanto, jamais um dito grosseiro, dessa lusa grosseria, provinciana e suada, regionalista, que até nesta Lisboa – central, em vislumbres –campeia à rédea solta” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 513) – revela essa mesma visão de mundo do autor, de superioridade desses fidalgos artistas em relação à burguesia em geral, ou a quem não seguia ou acreditava na superioridade dos artistas.

Assim, nas narrativas estudadas neste capítulo podemos notar claramente, dentro da visão de mundo do autor, a necessidade de se alcançar uma arte (ou ciência) superior, que se relaciona com o mito da busca. Nessa jornada as personagens se deparam com grandes dificuldades, e por fim, sofrem a punição que o destino traz a quem ousa ser grande – noção que dialoga com as personagens clássicas já apontadas, principalmente Ícaro. São personagens dândis, ou com fortes traços de aristocratismo, que julgam que essa busca é algo da maior importância, e até mais, seria a maior atitude que alguém poderia empreender. Claro, que para tal feito, ter-se-ia que contar com alguém diferenciado da maioria burguesa, dentro da sociedade democrática que nivelou por baixo a intelectualidade média das pessoas. Dentro dessa concepção, essas personagens podem ser chamadas heróis culturais, – a partir da concepção de Meletinsky (1999), que já apontamos – e seu isolamento da sociedade (que dialoga com o dandismo e o arquétipo do fidalgo simbolista) é algo inevitável, tratando-se de um ato de resistência heróica frente ao que Baudelaire (2012) chamou de “maré montante da democracia”. Esse sistema político é citado não pelo lado sociológico, de acesso ao poder e

participação popular das massas, mas sim pelo viés da estética. A democracia, ao nivelar (por baixo, na sua concepção) a sociedade, inviabiliza com a possibilidade de se criar essa figura do dândi, do fidalgo simbolista, ou pelo menos dificulta muito a aparição dessas figuras.

A estetização da vida aparece como uma possível solução para esse “impasse” existencial. Uma vez que a ciência e o misticismo decadentista não oferecem respostas satisfatórias às questões existências – para quem comunga com a visão de mundo do autor –, a busca por uma arte inovadora e genial passa a ser uma obsessão. E a vida acaba se misturando com as obras, essa busca é tão presente na vida das protagonistas, que naturalmente vida e obra passam a se confundir.

Portanto, podemos afirmar que esse desejo de grandeza e sua punição certa fazem parte da vivência trágica das personagens analisadas neste capítulo. Sobre a protagonista de “O fixador de instantes” e o professor Antena podemos dizer que ambos têm uma existência trágica, – nos moldes propostos por Frye (1973), em sua crítica arquetípica – a partir da visão de mundo de Sá-Carneiro, como já discutimos anteriormente. Frye (1973) afirma que o ato que desencadeia o processo trágico é uma violação da lei moral, sendo esta humana ou divina. Os personagens trágicos já apontados (Ícaro, Tântalo, Prometeu, entre outros) violam leis divinas, ou provocam os deuses, e são punidos por isso. Sá-Carneiro praticamente iguala suas protagonistas a esses personagens mitológicos, e a busca por uma arte superior seria, dentro dessa visão de mundo, tão importante quanto o feito de Prometeu, por exemplo, de trazer o fogo para a humanidade. Suas personagens, ao buscar esta arte, parecem violar alguma lei, e por isso são punidos, e têm um final trágico. Frye afirma ainda que “O herói trágico teve normalmente um destino extraordinário, amiúde quase divino, ao seu alcance, e o brilho dessa visão original nunca se esvai completamente da tragédia.” (FRYE, 1973, p. 207). As personagens trágicas teriam quase alcançado um status divino, pelas suas realizações, mas por pouco falharam, ou foram punidas, o que as impede de desfrutar seus feitos.

A protagonista de “O fixador de instantes” conseguiu alcançar seu objetivo que guardar um momento especial, de estetizar uma fração de sua vida, “Estilizei-me em tempo. Parei.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 538), mas não se pode dizer que seu destino final foi positivo. A frase final da narrativa, que encerra um longo trecho altamente conotativo e lírico, nos permite concluir isso: “A grande sombra!, a grande sombra!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 538). Aliás, “a grande sombra” é ainda o nome de uma de

suas narrativas, que também tem um final bastante conotativo e lírico, mais sugerindo que descrevendo em detalhes o que ocorre. Mas que nos permite afirmar que não é positivo para a protagonista, que se “encontra” com essa “grande sombra” e não parece ter um final positivo para ele. O professor Antena, seguindo a mesma linha de raciocínio, também pode ser equiparado, dentro dessa visão de mundo às personagens mitológicas citadas, em sua busca altamente relevante, e seu castigo final. Na hipótese levantada pela protagonista, o professor alcançou o seu objetivo maior, mas ao fazê-lo pagou por isso com a vida, ao “vencer o Mistério” foi atingido por algum objeto que o esfacelou.

Isso posto sobre as narrativas estudadas neste capítulo, é o momento de examinarmos algumas considerações que um crítico contemporâneo faz sobre alguns conceitos de Northrop Frye e sua crítica arquetípica. Terry Eagleton relaciona, de alguma forma, os estudos de Frye com o estruturalismo.

Ele afirma que Frye considerava que a crítica em sua época estava muito pouco científica, e precisava ser ordenada. Dessa forma, principalmente em sua crítica arquetípica, Frye afirma que a Literatura funcionava de acordo com certas leis objetivas (vários modos, mitos, arquétipos e gêneros) a partir das quais as obras literárias se estruturavam. Ainda segundo Eagleton, Frye defendia que o estudo da Literatura deveria deixar de lado qualquer aspecto histórico, sendo que as obras literárias se alimentariam tão somente de outras obras anteriores, ignorando qualquer material externo ao sistema literário e suas leis. Por isso, ele diz: “Como Frye, o estruturalismo também tende a reduzir os fenômenos individuais a meros exemplos dessas leis” (EAGLETON, 2006, p. 142).

Eagleton alega que a obra de Frye é marcada por “[...] um profundo medo do mundo social real, uma aversão à própria história.” (EAGLETON, 2006, p. 140), sendo assim, Frye não levaria em conta nenhum aspecto individual da produção de um autor, mas sempre relacionaria as novas obras ao sistema da Literatura, que seria fechado em si mesmo, sem qualquer relação com realidade exterior a ele. As obras seriam então meras referências a outras obras passadas, reformulando suas unidades simbólicas em suas relações mútuas – os quatro *mythoi* da primavera, verão, outono e inverno correspondiam às quatro “categorias narrativas (o cômico, o romântico, o irônico e o trágico), que estariam na raiz de toda a Literatura. Assim, as obras literárias estariam totalmente isoladas de qualquer referência externa a esse sistema, sendo “um reino fechado e voltado para dentro” (EAGLETON, 2006, p. 140). Ele afirma que Frye

considera a Literatura como uma versão deslocada da religião, e seus anseios seriam de natureza romântica, o que deixa transparecer que Eagleton considera esse sistema de Frye muito pretensioso, ao querer embarcar todas as obras literárias dentro de um corpo teórico fechado. Frye seria, senão muito pretensioso, ingênuo de se propor a esse intento.

Eagleton coloca ainda que Frye queria eliminar todos os juízos de valor de seu sistema, de sua crítica, uma vez que eles não passariam de manifestações subjetivas: “o estudo da literatura jamais pode fundar-se nos juízos de valor” (FRYE, 1973, p. 28). Frye defendia a existência de uma Poética, isto é, um sistema científico e objetivo, que pudesse separar de forma definitiva o que é arte, e o que não é. Seria uma tentativa, equivocada aos olhos de Eagleton, de transformar a crítica literária em algo mais científico, alheio a juízos de valor e opiniões pessoais. O problema é que para ele a Literatura não pode ser definida, senão a partir de juízos de valor, que mudam através dos tempos. Ele mostra que algumas obras que hoje são consideradas literárias muitas vezes não foram escritas com este objetivo, não época de sua produção. E que o próprio conceito de Literatura mudou ao longo do tempo, e continuará mudando a partir de juízos de valor de cada época. Para ele, “[...] a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais” (EAGLETON, 2006, p. 24). Frye tinha uma visão totalmente oposta, em que os juízos de valor de um sujeito constituído historicamente não são confiáveis, para se discernir o que é arte: “Não existindo Poética, o crítico vê-se compelido a cair no prejuízo derivado de sua própria existência como ser social” (FRYE, 1973, p. 29).

Para o crítico inglês, o método de Frye é equivocado e pretensioso. Não há como abarcar todas as obras dentro de um sistema fechado e limitado, sem considerar a história e o mundo externo às obras. Não há também como obter um método puramente “científico” de crítica literária, como desejava Frye, que fosse capaz de analisar as obras sem levar em conta os juízos de valor individuais, uma vez que o próprio conceito de Literatura e de obra literária varia com o tempo, a partir desses mesmos juízos, que, por sua vez, se relacionam com as ideologias de uma dada sociedade.

O objetivo desta tese não é apontar o quanto Eagleton está certo ou equivocado em suas ideias em relação à metodologia de Frye e sua crítica arquetípica, principalmente. Mas devemos analisar o que ele está propondo, uma vez que esta tese se utiliza de algumas ideias e conceitos de Frye. Quanto ao conceito de arquétipo literário,

que não é somente de Frye, mas de outros autores também, como Meletinski, não há como negar a sua existência. O arquétipo literário, entendido como uma estrutura fundamental da narrativa, e que se repete ao longo do tempo, em diferentes obras e épocas é uma realidade, e Eagleton não nega a sua existência. O que devemos apreender de sua crítica à obra de Frye é que não devemos isolar estes arquétipos, dentro de uma análise literária, da realidade externa às obras, das ideologias circulantes nas sociedades em que as obras são produzidas.

Assim, por exemplo, quando falamos da visão de mundo de Sá-Carneiro em determinada narrativa, não ficamos apenas na identificação dos arquétipos e mitos que lá estão presentes, mas também fazemos relações com a sociedade em que ele viveu e às ideias circulantes naquele período, sejam elas estéticas, éticas ou de outra natureza. Quando Frye (1973) fala na “alegorização” do mito, que seria uma leitura cristalizada, fixa, que estabeleceria uma interpretação única do mito, ele diz que isso seria um erro. O mito seria uma estrutura centrípeta de sentido, e que devemos levar em conta o contexto da obra em que ele aparece para interpretá-lo, para estabelecer o seu sentido, o que ele foi levado a significar naquela situação. Cabe, então, acrescentar a essa ideia de que devemos evitar a “alegorização” do mito, que para estabelecer o seu sentido devemos levar em consideração aspectos históricos e ideológicos. Ao fazer isso, caímos inevitavelmente nos juízos de valor tão criticados por Frye. Mas parece que procedendo assim, faremos uma leitura muito mais completa e madura do mito, e o que ele vem a significar dentro do universo de uma obra literária.

Então, se pudermos fazer uma síntese dos pensamentos opostos desses dois relevantes críticos, poderíamos afirmar que devemos considerar as estruturas presentes na Literatura, como os mitos, arquétipos (literários ou não), gêneros, estruturas narrativas, entre outros, mas sempre fazendo uma leitura que leve em conta os juízos de valor, da época em que a obra foi escrita também os existentes na época da leitura crítica.

Quanto ao assunto deste capítulo, os mitos e arquétipos, e o gênero tragédia (segundo a concepção de Frye, de sua crítica arquetípica) foram analisados da forma que mencionamos como síntese dos pensamentos de Eagleton e Frye. O mito de Salomé, e a figura da *femme fatale*, o mito da busca e o arquétipo do fidalgo simbolista, foram considerados como estrutura que é uma repetição, segundo aponta Frye, e, ao mesmo tempo, foram analisadas a partir do contexto da época de Sá-Carneiro e de sua visão de mundo, como propõe Eagleton, em suas ideias sobre o juízo de valor e a sua

relação com o que se considera Literatura. Essa síntese das ideias dos críticos apontados é importante para que não se considere as estruturas arquetípicas da Literatura (os mitos e os arquétipos literários) fora de um contexto de produção, e nem que se ignore a existência dessas estruturas, e sua relevância na crítica literária.

Capítulo 5 - O mito da criação

O mito da criação aparece em diversas culturas ao redor do mundo, desde os tempos mais antigos. A criação do mundo é um dos temas mais recorrentes, e Joseph Campbell (1990) mostra que a maioria dos povos antigos deixou registros sobre esse mito. Campbell relata ainda que muitos deles são parecidos, por exemplo, há muitas semelhanças entre o Gênesis, da Bíblia, e as histórias dos índios pima, do Arizona; das Upanixades, dos hindus; do povo bassari, da África, entre outros. Cassirer (2009) também destaca a universalidade do mito, sendo que há muitos pontos em comum, nos mitos de povos das mais variadas épocas e culturas. Por exemplo, ele destaca a semelhança entre o relato da criação, dos índios uitotos e o Evangelho de João. Tanto um autor quanto o outro destacam que nessas narrativas míticas da criação do mundo, a “Palavra” aparece como elemento fundamental, como princípio criador usado por Deus, ou por deuses.

Ao falar de outro exemplo, desta vez sobre um documento de teologia egípcia, Cassirer explica essa importância da “Palavra”: “[...] concebe-se, milhares de anos antes da era cristã, Deus como um Ser espiritual, que pensou o mundo antes de criá-lo, e usou a Palavra como meio de expressão e como instrumento de criação” (CASSIRER, 2009, p. 65). Essa explicação sobre o uso da “Palavra” sagrada serve tanto para o exemplo citado da teologia egípcia, quanto para os mitos de outros povos ao redor do mundo. A palavra aparece como manifestação divina e instrumento de criação.

No que tange ao assunto desta tese, o mito da criação é bastante relevante para entendermos a obra de Mário de Sá-Carneiro, tanto na sua lírica quanto na sua prosa. Em sua lírica, há um embate entre duas imagens do eu-lírico: uma que é idealizada, que seria algo desejado, e a outra “real”, ou seja, a forma como o eu-lírico se vê nos poemas. Essa imagem ideal do eu-lírico é sempre associada à grandiosidade, à perfeição – mostrando traços de megalomania – sendo uma espécie de meta a ser alcançada. Essa imagem não deixa de ser uma criação, a partir da insatisfação do eu-lírico consigo mesmo (com a imagem que tem de si). Cleonice Berardinelli chama essa imagem criada de “outro”, que seria um desdobramento da identidade do eu-lírico, uma imagem desejada do “eu”:

[...] e ao segundo volume de poemas ele dará o título de *Indícios de Ouro*, como a acentuar que as marcas nele impressas são do *Outro*, daquele que tem em si “ouro marchetado a pedras raras”, daquele que ele devia ter sido e em cuja busca perdeu-se sem, contudo, atingi-lo: [...] (BERARDINELLI, 1958, p. 12).

Assim, esse “outro” passa a ser uma espécie de meta a ser alcançada, com características que seriam dignas e superiores, para que esse eu-lírico se diferenciase da “gente média”, das pessoas comuns. Essa dupla imagem de si mesmo gera uma confusão mental no eu-lírico, que não consegue encontrar a sua identidade, não consegue nem mesmo formá-la, criá-la, perdido entre dois polos.

Em seu poema intitulado “7” podemos perceber essa confusão: “Não sou eu nem sou o outro / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte do tédio / Que vai de mim para o Outro” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82). Não há uma identificação plena nem com a imagem “real” nem com a idealizada. O eu-lírico, como o pilar, fica sendo “qualquer coisa de intermédio”, não se reconhece na sua idealidade sonhada, tampouco na realidade. Isso causa profunda insatisfação e uma angústia, um sentimento de profundo desespero existencial. Por isso, a “solução” encontrada pelo eu-lírico em muitos de seus poemas é a autodestruição.

Como podemos perceber, a questão da identidade em Sá-Carneiro anda lado a lado com o mito da criação, a partir de uma imagem idealizada de si mesmo que, se não pode ser alcançada, serve pelo menos de um guia norteador, de algo a ser buscado. Essa relação entre identidade e criação está presente também em sua prosa. Isso ficará claro após fazermos a análise de sua narrativa mais bem realizada: *A confissão de Lúcio*.

A criação dessa imagem perfeita se relaciona também com algumas questões apontadas nesta tese, em capítulos anteriores, como o dandismo, a busca por uma arte perfeita e o arquétipo do fidalgo simbolista. A imagem ideal do eu-lírico de seus poemasse relaciona com esta arte também ideal, porque somente alguém grandioso e superior aos demais – como esse “outro” genial presente na sua lírica – seria capaz de criar tal tipo de arte. Dieter Woll comenta sobre a “espacialização” em sua lírica, que seria a noção de que os espaços grandiosos e monumentais descritos em muitos de seus poemas são, na verdade, imagens de si mesmo, desse eu “ideal”:

A sexta das *Sete canções de declínio* faz erguer-se diante dos nossos olhos a imagem de toda uma cidade fantástica, constituída por formas arquitetônicas grandiosas: cúpulas, torres, avenidas, praças, jardins, palácios, catedrais; todos elementos que, no conjunto, criam novamente um efeito de espaço grandioso. [...] o caminho que o eu-lírico percorre [...] significa, como torna explícito o final dos respectivos poemas, um caminho para a própria alma, quer dizer, para o próprio “eu”, [...]. (WOLL, 1968, p. 131).

Essa forma de conceber artisticamente um “eu” ideal dialoga também com o dandismo e a questão da estilização da vida, de se transformar a vida em uma obra de arte. E que também se relaciona com o arquétipo do fidalgo simbolista que se isola da sociedade para cultivar sensações refinadas. Neste caso, o refinamento das imagens desse “eu” ideal serve de contrapartida às imagens sempre depreciativas do “eu real”, caracterizado sempre como alguém que não merece reconhecimento, que não é digno. O eu-lírico mergulha em um profundo niilismo e se deixa dominar por um sentimento autodestrutivo, e por um intenso mal-estar existencial. Muitas dessas características estão presentes também em suas narrativas, como veremos a seguir em *A confissão de Lúcio*.

Nesta narrativa aparece também questão da identidade e de sua fragmentação, mas de forma diferente em relação à dicotomia entre seu “eu” ideal e o “real” de suas narrativas. Aliás, a fragmentação da identidade é um tema bastante comum na Modernidade, principalmente no Modernismo, o que também a torna uma narrativa de cunho mais moderno e menos apegada às características do Decadentismo. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, sobre a identidade nas obras modernas:

Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflitantes.” (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 278).

Assim, a partir do Modernismo, não se pode mais falar em um sujeito centrado, coerente, lógico, não se pode mais conceber a identidade como algo único, mas sim com várias facetas, múltiplos “eus”, alguns deles até conflitantes entre si. Esse traço já pode ser encontrado em Sá-Carneiro, o que também o torna um artista de transição entre as referências simbolistas e decadentistas, para uma arte moderna, em sua temática e em sua tessitura. *A confissão de Lúcio* nos traz uma visão moderna da identidade, é uma obra em sintonia com as novas ideias e percepções da arte moderna, mas que também reflete o mal-estar e a melancolia do Decadentismo.

Logo no início da obra, o protagonista Lúcio faz uma afirmação curiosa, ele diz que sua confissão é verdadeira, mas inverossímil: “Mas o que ainda uma vez, sob minha palavra de honra, afirmo que só digo a verdade. Não me importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.

352). Uma afirmação semelhante está no fechamento da narrativa: “[...] ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque sua justificação é inverossímil – embora verdadeira.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 415). Segundo o narrador, apesar de verdadeira, seu relato não é verossímil, o que é incomum, quando se analisa o termo verossimilhança. Termo este que se relaciona com o conceito de mimesis dentro das obras de arte.

Esses trechos revelam uma ruptura com o Realismo, enquanto forma de ver e conceber o mundo por meio do racionalismo, cientificismo e do bom senso, e de representá-lo, por meio da mimesis, dentro de uma narrativa. Esse rompimento é bastante comum no Simbolismo e na prosa decadentista, fortes influências para Sá-Carneiro. Não há verossimilhança no relato de Lúcio, contudo ele é verdadeiro, pelo menos para o narrador. Essa afirmação parece paradoxal, contraditória, mas faz todo o sentido dentro de uma narrativa literária. O autor é como um “Deus” perante o universo de sua narrativa, com as suas palavras ele forma um mundo, tal qual Deus o fez, de acordo com o mito da criação.

Este mito é muito importante dentro da obra de Sá-Carneiro, tanto na lírica quanto na prosa. Na lírica, como vimos, ele cria uma imagem ideal de si mesmo, e na prosa, cria “universos”, “mundos” nos quais deixa transparecer a sua visão de mundo. A verossimilhança, desta forma, não é fundamental para este autor, que parece sempre insatisfeito com a “realidade”, com o mundo concebido pela ciência e também pelo misticismo decadentista de sua época. Como já vimos, essa insatisfação pela falta de respostas satisfatórias, tanto de uma fonte quanto da outra, gera um profundo mal-estar e, muitas vezes, a estilização da vida, como uma solução, uma saída.

Essa insatisfação é retratada em suas personagens, que sofrem dessas mesmas angústias, e que nos fazem perceber a visão de mundo do autor. Segundo Luiz Costa Lima:

Deuses, mitos e heróis são molduras (*frames*) destinadas à canalização dos comportamentos sociais, seja sob a forma do culto a eles prestados, seja sob a forma de representação explícita e previamente estocadas para que os indivíduos estabeleçam laços de identidade com o seu grupo e seus interesses. (LIMA, 2003, p. 87)

Podemos perceber que os mitos, os heróis (e também os arquétipos) são importantes para a formação da identidade dos indivíduos de uma sociedade, na medida em que passam a ser elementos nos quais as pessoas vão estabelecer laços de empatia, de

reconhecimento. Dessa forma, os mitos presentes na obra de um autor além de revelar as suas preferências, prioridades (no sentido de ressaltar o que é mais relevante) vão mostrar também a sua visão de mundo como indivíduo.

Ainda segundo Lima (2003), a obra de arte tem uma vantagem em relação ao discurso pragmático, que é a de permitir a representação das mais variadas realidades, de múltiplos “universos” literários concebidos, ainda que não aponte para a realidade tal como ela é. Essa concepção, a criação dessas realidades surge a partir da postura do autor perante o mundo, e vai revelar o seu sistema de valores e sua forma de ver a existência humana. De acordo com Lima: “a articulação entre a base material e as representações, quer a mimética quer as outras, não se processa sem mediações” (LIMA, 2003, p. 95). O autor é que vai fazer essa mediação e, ao fazê-lo, revela a sua visão de mundo.

Dito isso sobre mimesis e verossimilhança, a qual Lúcio fez menção, é o momento de retornarmos ao enredo da narrativa. No começo de seu relato, temos a protagonista estudando Direito em Paris, mas como ela mesma diz, sem muito empenho. Lúcio fala de sua amizade com Gervásio Vila Nova, um artista com ideias irreverentes e inovadoras, e conta seu dia a dia neste ambiente. Ambos são personagens que seguem o arquétipo do fidalgo simbolista: são artistas, têm uma vidade dândi, boêmia e buscam uma arte superior, inovadora. Segundo Lúcio, Gervásio era: “uma criatura superior – ah! sem dúvida. Uma dessas criaturas que se enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecaram. Todo fogo!, todo fogo!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 354). Novamente podemos notar a valorização da figura do artista, tido como ser superior, com perfil de dândi e seguindo o arquétipo do fidalgo simbolista.

Logo após a apresentação de Gervásio, por parte do narrador, aparece uma outra personagem muito relevante para a narrativa: a americana. Lúcio a conhece em um espaço que sempre frequentava com o amigo: um café. Além da americana, estavam outros artista e duas moças, Jenny e Dora, que eram amantes da americana. Aliás, tanto Gervásio quanto ela são descritos e caracterizados como seres sublimes, mas transgressores e de uma beleza perversa. Ele disse que era possuído por suas amantes, enquanto que a americana tinha amantes do mesmo sexo, em uma relação caracterizada com “sáfica”. Esses fatos não deixam de ser transgressões da norma, principalmente dentro dos padrões morais da época em que a narrativa foi escrita. Lúcio descreve ambos: “[...] duas feras do amor, singulares, perturbadoras, evocando mordoradamente perfumes esfíngios, luas amarelas, crepúsculos de roxidão. Beleza, perversidade, vício e

doença. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 357). Não se pode afirmar que os tipos de relação sexual que fogem do padrão considerado normal sejam errados, mas na narrativa (e portanto dentro visão de mundo do autor) a sexualidade de Gervásio e da americana é transgressora e ligada ao vício e à decadência moral.

Percebemos aí aquele tom do Decadentismo, das relações amorosas ligadas a referências negativas, à anomalia erótica ou à aberração sexual, conforme descreve Seabra Pereira (1975). Segundo ele, o incesto, o lesbianismo, e outros desvios morais ou comportamentais como a prostituição são comuns nos artistas decadentistas, e quase sempre associados a um refinamento, ao luxo. Segundo ele, “trata-se da identificação – no Oriente lendário e barbárico, em Lesbos, no fim de império de Roma e Bizâncio – com ambientes de cálida indolência e lascívia, de fausto e decadência, raiados de sangue ou bafejados pela morte” (PEREIRA, 1975, p. 314). A referência a Safo e a descrição de Lúcio sobre Gervásio (que faz uma referência à esfinge): “Entanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério – corpo de esfinge, talvez, em noites de luar.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 353), por exemplo, fazem menção a esse ambiente do Oriente, ligado ao luxo e ao refinamento e, ao mesmo tempo, à devassidão e à decadência.

Não podemos estabelecer um juízo de valor negativo em relação à homossexualidade, por exemplo, no caso da americana, mas dentro da visão de mundo do autor (que parece convergir com a do período decadentista) é possível associar as relações amorosas dela e de Gervásio a esses ambientes em que a decadência moral era patente, como o fim do Império Romano e do Bizantino. Esses períodos são, dentro das obras decadentistas, constantemente associados à devassidão, à lascívia e à voluptuosidade, e ao mesmo tempo, ao refinamento e a ambientes luxuosos e suntuosos.

Além disso, a americana faz referência à voluptuosidade dentro da arte, mostrando mais uma vez um tema ligado ao Decadentismo. Mas essa referência não é puramente decadentista, o que mostra que Sá-Carneiro é um artista de transição, há um aspecto de estilização dessa voluptuosidade, que é uma temática com mais características modernistas do que desse movimento literário anterior. A americana faz questão de ressaltar que essa voluptuosidade não é referente aos prazeres comuns dos sentidos, como a luxúria. Ela afirma que isso seria ligado à arte, que seria inovadora e superior a todas as outras formas de arte, comuns e ultrapassadas. Vemos aí, mais uma vez, a visão de mundo de Sá-Carneiro na fala da americana, visão esta que valoriza e tenta buscar uma arte genial e superior. O trecho a seguir comprova isso:

Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!.. Tinha o fogo, a luz, o ar, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos e ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser este artista!... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 356)

Essa voluptuosidade, como dissemos, não está ligada aos prazeres corporais comuns, mas a sensações refinadas, excêntricas e inusitadas. Ao invés de uma amante, seja de que sexo for, a americana faz referência ao fogo, à água e a sensações sinestésicas e incomuns. É importante ressaltar que as sinestesias são bastante comuns na obra lírica de Sá-Carneiro, e a referência a elas – que aparecem também na descrição da festa, como veremos a seguir – associadas a sensações voluptuosas esensuais transparece mais uma vez a estilização da vida, a mistura de sensações reais com outras puramente artísticas, dentro do universo da narrativa, afetando as personagens.

A festa dada pela americana foi um evento em que ela conseguiu colocar em prática a sua vontade de associar a voluptuosidade com a arte, por meio de sensações diferenciadas para os seus convidados. Lúcio vai à festa com o amigo Gervásio, e também com outra personagem que é central nesta narrativa: Ricardo de Loureiro. Antes de falar dessa festa, trataremos de um assunto importante no estudo das narrativas de Sá-Carneiro, que é a repetição de personagens em mais de uma narrativa, como é o caso de Ricardo.

Ele é citado posteriormente em “Ressurreição”, escrita em 1914, (*A confissão de Lúcio* é de 1913) como alguém importante no mundo das artes. Há outras personagens desta narrativa que já haviam aparecido anteriormente, em *Princípio* (que reúne narrativas escritas entre 1907 e 1912). Dentre os amigos de Ricardo, que freqüentam com frequência a sua casa, temos: Luís de Monforte (protagonista de “Incesto”) e Raul Vilar (protagonista de “Loucura...”). Sobre este último há um fato interessante: Raul aparece muitas vezes com um amigo (que não é nomeado) e que recebe um julgamento negativo de Lúcio: “triste personagem tarado que hoje escreve novelas torpes desvendando as vidas íntimas dos seus companheiros, no intuito (justifica-se) de apresentar casos de psicologias estranhas e assim fazer uma arte perturbadora, intensa e original; no fundo apenas falsa e obscena” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 379).

O que chama a atenção, em relação a esse amigo de Raul, é que ele é o narrador de “Loucura...”, ao que tudo indica. Lúcio diz que esse amigo escrevia tentando desvendar a vida íntima de seus companheiros, e é isso que o narrador de “Loucura...”

faz. Ele é um amigo de Raul, que vai relatar a sua triste vida: “este escrito tem por fim simplesmente pôr em evidência todos os elementos que possam servir de base para o estudo duma singularíssima psicologia; que possam tornar compreensível a incompreensível tragédia de uma alma, [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 264). Assim, podemos presumir que o amigo de Raul, presente em *A confissão de Lúcio* e o narrador-personagem de “Loucura...” são, na verdade, a mesma personagem. Não só isso parece indicar essa ideia, mas o fato de Lúcio, ao citá-lo, claramente o fazê-lo de forma depreciativa, chamando suas novelas de “torpes” e sua arte de “falsa e obscena”. Ao longo da narrativa, há muitas referências tanto de Lúcio, quanto de outras personagens à existência de uma arte superior, alcançada por poucos artistas, e entendida e valorizada por um público muito restrito. Essa ideia de uma arte genial, feita para poucos notáveis, está presente ao longo de toda a obra de Sá-Carneiro, como já mostramos nesta tese.

Segundo essa visão de mundo, o amigo narrador de Raul parece não se enquadrar no arquétipo do fidalgo simbolista, e tampouco ser um artista genial, por isso a sua desqualificação por parte de Lúcio (que em suas palavras reflete a visão de mundo de Sá-Carneiro). Ao final de “Loucura...”, esse amigo narrador conclui sobre os momentos finais de Raul:

Isso tudo são loucuras, sei perfeitamente. Apenas no cérebro dum doido podem nascer tais pensamentos. Nós, os ‘homens de juízo’, não pensamos nessas coisas, não pensamos em muitas coisas porque aceitamos a vida como ela é, tal como se convencionou que ela fosse; porque nos habituamos a ela. Raul não se habituou. Foi um desgraçado. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 297).

Notamos que a visão de mundo do amigo de Raul e a de Lúcio (e de Sá-Carneiro) são totalmente opostas. Lúcio valoriza os artistas geniais, que buscam uma arte superior, como a meta mais importante de uma existência. Por isso desqualifica esse amigo de Raul, que representa a visão de mundo burguesa, dos “homens de juízo” – expressão recorrente na obra de Sá-Carneiro para descrever essa parcela da sociedade, a burguesia principalmente, e todos aqueles que sejam “normais” – que é oposta a sua. Os “homens de juízo” aceitam a vida como ela se apresenta convencionalmente, segundo o senso comum da maioria das pessoas, e não conseguem ver a importância que é dada por Lúcio a esse tipo de arte superior. Eles chamam de louco, muitas vezes, aqueles que enxergam a realidade de outra forma.

Isso lembra a afirmação de Carpinteiro (1960) sobre a loucura, dentro das narrativas de *Princípio*. Segundo ela, a loucura nessas histórias funciona como um elemento que levaria a uma realidade superior, alcançada por poucas pessoas. Remete também às ideias de Zérafra (2010), que estabelece relações entre a forma como personagens de uma narrativa são construídas e concebidas, e a maneira como um autor enxerga a realidade. Para Sá-Carneiro as convenções a respeito da realidade não são suficientes, tampouco a arte que se fazia na sua época. Se a loucura é um preço a se pagar para enxergar a vida de outra forma, e se atingir novos patamares artísticos, que esse preço seja pago. Ao conceber um narrador-personagem como o de “Loucura...” e depois desqualificá-lo por meio da voz de Lúcio, Sá-Carneiro revela a sua postura perante a questão da oposição entre a loucura genial e a razão limitadora do “homem de juízo”.

É importante ressaltar que essa aparição simultânea em diferentes narrativas acontece com personagens de outras histórias além de *A Confissão de Lúcio*. Por exemplo, Patrício Cruz, que é caracterizado como um “fenomenal talento de escritor” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 269), em “Loucura...” aparece também em “Sexto Sentido”, como um amigo do narrador. Patrício Cruz é caracterizado na segunda narrativa também como um importante artista, e como um louco. Há uma narrativa (que vem logo após “Asas”, em *Céu em Fogo*) chamada “Além e bailado”, cujo nome seria uma referência a duas obras de Zagoriansky, o russo protagonista de “Asas”. Há inclusive uma dedicatória à irmã do artista russo, descrito também como um artista genial e louco.

Outra personagem que aparece em duas narrativas é o escritor Fernando Passos. Ele está presente em “Asas”, também como um importante artista, cuja obra encanta Zagoriansky. Em “Ressurreição”, Fernando Passos convive com Inácio de Gouveia, protagonista da história, em Lisboa, numa situação recorrente nas narrativas de Sá-Carneiro: dois artistas conversando sobre arte e outros assuntos valorizados e compreensíveis apenas para um grupo restrito de seres superiores aos demais da sociedade. Aliás, Inácio de Gouveia é outra personagem que se repete em mais de uma narrativa. Além da já citada “Ressurreição”, é ele quem apresenta o narrador-protagonista e Zagoriansky, em “Asas”.

É sugestivo o fato de que essas personagens que se repetem serem artistas, quase sempre caracterizadas segundo o arquétipo do fidalgo simbolista, sempre à procura de uma arte diferenciada, e sempre sendo personagens que se isolam da sociedade. A partir de Zérafra (2010), chegamos à conclusão de que essa formatação de personagem, esta

forma em que elas são concebidas e desenvolvidas ao longo das narrativas, esse modelo de artista dândi sob o arquétipo do fidalgo simbolista, é um modelo a ser seguido para quem deseja se diferenciar da sociedade massificada e sempre caracterizada como pouco inteligente e com prioridades banais e supérfluas. Como diz o narrador de “Ressureição” sobre os encontros da protagonista com Fernando Passos: “Louco que fora em ter por vezes saudade da planície – e de descer a ela, de se misturar com os anões... Em misticismo, embora, seria infame. Era-se Deus. Baixar valia portanto pelo sacrilégio de si próprio” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 566). Na visão de mundo do autor, a verdadeira loucura para Inácio de Gouveia era “descer” das alturas literárias em que estava na companhia de Passos, onde era “Deus” – no sentido de que era um artista criador – para a “planície”, para o mundo das preocupações do dia a dia, dos “homens de juízo”, das convenções sobre o que é realidade. Isso equivale a um “sacrilégio” de si próprio, uma desonra aos “deuses” artistas geniais.

O fato de existirem personagens que aparecem em mais de uma narrativa mostra algo relevante para o estudo da obra em prosa de Sá-Carneiro. Parece que Sá-Carneiro estava construindo uma só grande narrativa, em que os temas da arte e desses artistas geniais percorreram suas páginas. Como vimos, não há discrepância entre a visão de mundo que se pode depreender das narrativas, parece haver uma coerência entre elas, como se todas fossem parte mesmo de um só conjunto, do mesmo universo literário. Mais ou menos como fez Balzac, com sua *Comédia humana*, título que resolveu dar para o conjunto de sua obra. De maneira não declarada, pelo menos conforme as fontes que existem para consulta até hoje, parece que Mário de Sá-Carneiro fez o mesmo com as suas narrativas.

Dito isso sobre a questão da repetição de personagens, é o momento de comentarmos sobre a festa dada pela americana. Como dissemos, foi a caminho da festa que Lúcio conhece Ricardo, sendo que ambos foram junto com Gervásio. A descrição da festa tem elementos do fantástico, porque muitas sensações despertadas nos convidados, pelas luzes e efeitos do salão onde ela acontecia, são descritas de forma associada a sinestesias, ou a outras formas de percepção que não existem. Por exemplo, a roupa da americana é descrita de uma forma irreal: “*Todas as cores enlouqueciam na sua túnica*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 360).

Ela representa, da forma como está descrita nesta festa, o mito de Salomé, e o arquétipo da *femme fatale*, além do sentimento de raiz decadentista, da sexualidade ligada ao vício e a sentimentos negativos: “Mordiam-se-lhe os braços serpentes de

esmeraldas. Nem uma jóia sobre o decote profundo...A estátua inquietadora do desejo contorcido, do vício platinado... E toda a sua carne, em penumbra azul, emanava um aroma denso a crime.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 361).

Essa descrição da americana já antecipa a ambientação da festa, que se relaciona com o que ela já havia dito sobre a voluptuosidade na arte. As impressões sinestésicas e incomuns despertadas nos convidados da festa estão associadas àquela voluptuosidade a qual a americana havia se referido anteriormente: ou seja, de uma forma estilizada, estetizando a vida.

Não só a americana, mas outras dançarinas que se apresentam na festa nos remetem ao mito de Salomé e o arquétipo da *femme fatale*. Sobre uma delas, Lúcio discorre: “[...] tinha o tipo característico da adolescente pervertida. Magra – porém de seios bem visíveis –, cabelos de um louro sujo, cara provocante, nariz arrebitado. As suas pernas despertavam desejos brutais de as morder [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 362-363). Essa sexualidade perversa e de traços do decadentismo é também notada em outra delas: “[...] a mais perturbadora, era uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos, doenças, nas suas pernas de morte – devastadas” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363).

Outras passagens que exprimem sensações inusitadas podem ser apontadas. A luz do salão, segundo Lúcio, era mais sentida do que vista, e também podia ser aspirada, numa miscelânea sinestésica: “Era certo, juntamente com o ar, com o perfume roxo do ar, sorvíamos essa luz que, num êxtase iriado, numa vertigem de ascensão, se nos engolfava pelos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 362). Há outros trechos em que a sinestesia aparece para descrever as sensações despertadas nos convidados da festa, como por exemplo: “Uma música penetrante tilintava nessa nova aurora, em ritmos desconhecidos [...] onde listas úmidas de sons se vaporizavam sutis...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 362), ou ainda em “Os outros: as luzes, os perfumes, as cores... Sim, todos esses elementos se fundiam num só conjunto admirável que, ampliando-a, nos penetrava a alma, e que só a nossa alma sentia em febre de longe, em vibração de abismos.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363).

Sobre a questão da voluptuosidade, há também vários trechos que a retratam, sendo que o desejo da americana é misturar vida e arte, estetizar a realidade a partir desse sentimento voluptuoso – e nem sempre ligado aos prazeres carnavais convencionais. Sobre a luz da festa, Lúcio diz: “Pois em breve todos os espectadores evidenciavam, em

rostos confundidos e gestos ansiosos, que um ruivo sortilégio os varara sob essa luz de além-Inferno, sob essa luz *sexualizada*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 362). Sobre as impressões da festa: “[...] visões luxuriosas de cores intensas, rodopiantes de espasmos, sinfonias de sedas e veludos que sobre corpos nus volteavam... [...] *Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnavais.*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363).

Há outros trechos similares, que mostram como essa voluptuosidade desejada pela americana para a sua festa, que misturava realidade e arte fantástica, estetizava a vida. Mas é importante destacar, como já dissemos, que esse sentimento voluptuoso não se traduzia só em desejos carnavais, em lascívia, mas em algo a mais do que isso. Por isso, podemos dizer que essas aspirações artísticas da americana convergem para as tentativas das personagens das narrativas de Sá-Carneiro de alcançar uma arte superior, genial, que não encontre paralelo em nenhuma produção artística convencional. Há um trecho que destaca bem isso:

Ecoava-se por nós uma impressão de excesso.

Entanto os delírios que as almas nos freíam, não os provocavam unicamente as visões lascivas. De maneira alguma. O que oscilávamos, provinha-nos de uma sensação total idêntica à que experimentamos ouvindo uma partitura sublime executada por uma orquestra de mestres. E os quadros sensuais valiam apenas como um instrumento dessa orquestra. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363)

Uma sensação que pode ser comparada a uma orquestra, é o que Lúcio afirma ter extraído das cenas, das apresentações feitas na festa. Então, as sensações sexuais despertadas estão a serviço de algo maior que a devassidão, estão embasando uma nova forma de arte, que é ligada, de alguma forma, a sensações únicas e muitas vezes sinestésicas. Sensações essas que transcendem o comum e mesmo o que é verossímil.

Ao final, reaparece a americana para uma apresentação final – (tudo indica que se trata dela, embora isso não esteja explícito): “Ao som de uma música pesada, rouca, longínqua – *ela* surgiu, a mulher fulva...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 363). Nessa apresentação final, há outros trechos que a caracterizam como mulher fatal, como por exemplo: “Quimérico e nu, o seu corpo sutilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados – num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlata a querer-se dar ao fogo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 364). Novamente há referências a uma sexualidade doentia, perversa, em uma atmosfera que mistura realidade e estilização. Nesta

apresentação quimérica e fantástica, a americana “provoca” o fogo de uma forma sexual, para logo em seguida “possui-lo”. Em seguida, ela se “entrega” à água, mergulhando nela para apagar as chamas que, ao que tudo indica, consumiam o seu corpo. Essa sexualidade inusitada, esse tipo de voluptuosidade misturado com os elementos fogo e água já haviam sido referidos pela americana, logo no primeiro encontro com Lúcio: “Tinha o fogo, a luz, o ar, a água e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser este artista!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 356).

Ao final dessa apresentação em que a americana morre, a festa se encerra e os convidados saem do salão perplexos com o que presenciaram e aliviados, porque as sensações por que passaram foram extremamente desgastantes. Esta festa é o momento em que o elemento fantástico começa a aparecer nesta narrativa, até então com uma mimesis mais próxima do real. A declaração de Ricardo sobre a festa é relevante neste sentido: “E o poeta concluiu que tudo aquilo mais lhe parecia hoje uma visão de onanista genial do que a simples realidade.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 365).

Se interpretarmos esta festa pelo viés de uma crítica psicanalítica, podemos entender a americana como a *anima* de Lúcio, como uma projeção de seu interior, e então toda essa festa assim também o seria. Uma criação sua, sendo ele mesmo esse “onanista genial”. Sendo assim, o que é relatado é uma mistura de fantasia e realidade, de interior e exterior de Lúcio. A festa pode ter acontecido, mas não sabemos ao certo o que “realmente” aconteceu e o que é uma projeção da protagonista. Outra forma de interpretar esse evento – e que de forma alguma exclui a interpretação anterior – seria por meio de uma leitura que considerasse o elemento fantástico, e então todas as sinestesias e sensações inusitadas geradas durante a festa, assim como a apoteótica morte da americana, seriam “reais”, dentro do universo da narrativa.

Ao falar em “real” a respeito da forma como uma narrativa é construída, voltamos à questão da mimesis, e a respeito disso, é importante destacar alguns pontos. O importante crítico literário e estudioso da mimesis, Luiz Costa Lima (2003), distingue dois tipos desse fenômeno: a mimesis de representação e a de produção. Segundo ele, a mimesis de representação seria aquela que se apoia em um quadro de referências prévias, mais ancorada na realidade, no mundo concreto e externo ao universo das narrativas. As obras que seguem essa mimesis apresentariam um quadro análogo ao que chamamos de real. Costa Lima ressalta que o conceito de mimesis é um tanto fugidio, mas de modo geral, podemos considerar a mimesis dos autores da Antiguidade Clássica,

que trabalhavam com o conceito de *imitatio*, como sendo a chamada mimesis de representação.

O segundo tipo de mimesis, a de produção, apareceria principalmente a partir da Modernidade, com autores como Mallarmé. Segundo Costa Lima, não haveria mais a obrigatoriedade de representar a realidade como ela é percebida pelos sentidos, tal qual o conceito de *imitatio*: “O poema então se torna o puro trabalho das palavras, que já não fingem representar o visível, mas visualizam o não visível. [...] Não há uma cena evocada, mas uma cena produzida pela própria tessitura verbal.” (LIMA, 2003, p. 171).

Assim, o leitor deveria considerar o texto como uma experiência estética, que não traria, ou traria em menor escala, coordenadas culturais de orientação, que facilitariam a interpretação e a formação da verossimilhança. Ao considerar o texto como uma experiência estética, não há a obrigatoriedade de que o autor se ancore na “realidade” para a composição de suas obras. Não há mais um mundo “real” que tenha que ser imitado e transposto com lógica e coerência para o texto literário: “A esta mimesis que evacua a ideia de Ser como *pré-constituído*, para afirmá-lo como *constituente* chamamos *mimesis de produção*” (LIMA, 2003, p. 231).

Umberto Eco (2013) também faz uma diferenciação entre o discurso científico e seus objetivos, e o discurso artístico e literário, com intenções totalmente diversas. Ao primeiro tipo ele chama escrita científica, e ao segundo, escrita criativa, cuja intenção é “[...] representar a vida em toda a sua incoerência. A intenção é pôr em cena uma série de contradições, tornando-as claras e pungentes. Os escritores criativos pedem a seus leitores que arrisquem uma solução; não oferecem uma fórmula definida [...]” (ECO, 2013, p. 11). E ele ressalta um ponto importante: mesmo que os escritores criativos tenham essa liberdade de não se ancorar no real, de não terem que imitar a realidade em suas obras, eles têm a intenção de dizer algo verdadeiro sobre a existência humana. Ao fazerem isso, os escritores revelam a sua visão de mundo, a partir dessas considerações e verdades que existem em suas obras. Além disso, segundo Eco (2013) mesmo que incoerentes, as narrativas nos tocam, as personagens e seus dramas nos afetam porque, a partir do pacto narrativo que se estabelece entre o leitor e o autor, passamos a viver e aceitar o universo das narrativas como se fosse o próprio mundo real, e nosso juízo de verdade e falsidade se relaciona com esse mundo.

Outro ponto importante tratado por Eco nesta obra se refere à oposição que ele estabelece entre as asserções históricas e as ficcionais. Segundo ele, as afirmações históricas podem ser contestadas, ou colocadas em dúvida, mas as ficcionais não. Por

exemplo, pode-se acreditar ou não que Hitler morreu em um bunker, em Berlim. Mas ninguém pode contestar que Anna Kariênina se suicidou, porque assim está escrito por Tolstói, em uma obra literária. Assim, segundo Eco (2013) as asserções ficcionais teriam o que ele chama legitimidade textual interna, ou seja, não é preciso sair do texto para se saber se essa afirmação é verdadeira. Por isso, do ponto de vista epistemológico, não há como contestar que Anna Kariênina se suicidou – assim como não se pode refutar o relato de Lúcio (pelo menos o fato de que ele produziu um relato).

Essa característica das asserções ficcionais, de não poderem ser refutadas, e de não serem uma imitação da realidade, as torna mais próximas de um conceito de construção de uma realidade, de uma criação. Assumindo uma mimesis de produção, o autor cria um mundo que não é o real, mas espelha a sua verdade sobre a existência humana e sua visão de mundo. Por isso, mesmo com todas as incoerências e fatos não verídicos e fantásticos da narrativa, podemos tirar de *A Confissão de Lúcio* a forma como Mário de Sá-Carneiro enxergava a realidade e o que era relevante e verdadeiro, na sua concepção.

Além disso, é possível notar quais formas alternativas de realidade são possíveis e, talvez, desejáveis para um autor. Assim, as obras literárias estabelecem uma relação indireta com o real, possibilitando ao autor expor, na construção de um “universo” dentro de sua obra, todo o seu conjunto de valores. Este, por sua vez, dentro de uma obra literária, pode ser totalmente diverso dos valores éticos que existem no mundo real. Por isso, dentro das realidades criadas dentro de suas narrativas – fantásticas ou não, mais ou menos ancoradas mimeticamente no real –, Sá-Carneiro pôde expressar o seu próprio conjunto de valores, a sua visão de mundo, a partir da mimesis de produção / escrita criativa.

Isso posto sobre a questão da mimesis, voltando ao enredo da narrativa, é importante notar que foi na festa da americana que Ricardo e Lúcio se conhecem e se tornam amigos. Eles passam muito tempo juntos debatendo sobre arte e existência humana. Sendo ambos artistas, mostram-se insatisfeitos e inadaptados à sociedade moderna, à vida das pessoas comuns: “Não éramos felizes – oh! Não...As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, de incompreensões, de agonias de sombra...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 366). Essas conversas eram tidas por Lúcio como algo extremamente raro, sendo possível por haver entre eles uma forte empatia. Seus encontros eram mais que debates intelectuais, sendo descritos como conversas “de alma”.

Uma dessas ânsias era pela arte ideal, superior, e nos relatos de Ricardo havia, além de confissões de sentimentos e pensamentos absurdos, também um forte sentimento de angústia existencial: “– Ah! meu caro Lúcio, acredite-me. Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. [...] E que fazer então? Não sei... não sei... Ah!, que amargura infinita...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 366).

A melancolia que Ricardo expressava ao amigo era muito grande – “A minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 369). E mesmo que as pessoas comuns não pudessem entender a arte como os dois, eledizia sentir inveja da vida delas, porque levavam uma existência mais tranquila: “E entanto como valera mais se fôssemos da gente média que nos rodeia. Teríamos, pelo menos de espírito, a suavidade e a paz.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 373).

Ricardo diz sofrer mais ainda por viver em dois mundos: um, mais elevado, alcançado apenas pelos artistas geniais (que já foi chamado, por exemplo, de torre de marfim, pelos simbolistas) e o das pessoas comuns. Segundo ele, os artistas verdadeiros vivem apenas no primeiro, e não se misturam aos demais. Esse paradoxo incomodava profundamente Ricardo, porque ao mesmo tempo em que exaltava essa torre de marfim, que afastava os artistas das “criaturas inferiores”, sentia que a vida das pessoas comuns era mais calma, ou talvez menos angustiante que a sua: “A *maioria*, meu caro, a *maioria*... os felizes... E daí, quem sabe se eles é que têm razão... se tudo o mais será frioleira.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 373).

Uma das saídas possíveis para essa situação – segundo a visão de mundo de Sá-Carneiro, espelhada nas personagens – é a estetização da vida, tentar viver de forma a transformar a existência em arte. Por exemplo, Ricardo faz referência ao que sentiria por uma mulher, que claramente não é um amor convencional, concreto:

“Para mim, o que pode haver de sensível no amor é uma saia branca a sacudir o ar, um laço de cetim que mãos esguias enastram, uma cintura que se verga, uma madeixa perdida que o vento desfez, uma canção ciciada em lábios de ouro e de vinte anos, a flor que a boca de uma mulher trincou...”

“Não, nem é sequer a formosura que me impressiona. É outra coisa mais vaga – imponderável, translúcida: a *gentileza*. Ai, e como eu a vou descobrir em tudo, em tudo – a *gentileza*... Daí, uma ânsia estonteada, uma *ânsia sexual* de possuir vozes, gestos, sorrisos, aromas e cores!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 373)

É uma espécie de atração, mas não por uma mulher corpórea, tampouco pela mulher idealizada dos românticos, mas pelas sensações que ela pode despertar, mais ao modo

dos simbolistas. De qualquer forma, é uma tentativa de estilizar a vida, de vivê-la como uma obra de arte. Mas o que poderia contribuir para essa sensação de isolamento que esses artistas sentiam? Por que essa busca por uma arte ideal, que substituiria a realidade, tão inóspita a esses seres sensíveis?

Quando observamos “Asas” e o seu desfecho, em que as personagens descobrem que a obra de Zagoriansky voou, saiu do papel “libertada” pelos ares, por exemplo, ou na própria narrativa *A confissão de Lúcio*, em que a existência de Marta é uma criação, com toques do fantástico, observamos que o autor fez uso de uma mimesis de produção. Então, por que a realidade seria tão opressora, ou vazia de significados para Sá-Carneiro e os artistas modernos?

Há inúmeras explicações, dadas por diversos teóricos, como a reificação das relações humanas, entre outras. Mas, uma outra possibilidade de interpretar o fenômeno, de tentar entender por que o artista Sá-Carneiro extrapola a realidade em suas obras, é a de que existência não seja suficiente para ele, a partir da crise das representações sociais. Segundo Costa Lima, a resposta a essa crise é a utopia. Para ele, “*é o capitalismo enquanto tal que impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade a que pertence*” (LIMA, 2003, p. 106). Para Costa Lima, o Capitalismo é o responsável pelo esfacelamento das representações sociais, em que o indivíduo não mais se reconhece em seu meio.

A ênfase na produção e no lucro como meios de satisfação pessoal, de autorrealização, faz com que as representações sociais não mais deem conta de um espaço social. O indivíduo não mais sai à procura de elementos com os quais possa se identificar, mas mergulha dentro de si, na busca por seus fetiches. Não há mais a busca por uma identidade autêntica, por algo que preencha verdadeiramente as ânsias de um indivíduo:

Este entrar em si hoje tanto pode significar entrar em casa e encontrar ou um quadro abstrato na sala de estar ou simplesmente um pinguim sobre a geladeira, quanto sair de casa e meter-se em um lugar público, onde possa ser identificado pela imagem que socialmente circule acerca de seus frequentadores. (LIMA, 2003, p. 112)

Assim, alguma obra de arte que este indivíduo descrito tenha em sua casa nada lhe diz, mas ele apossa por seu valor de mercado, por causa do status que esta obra lhe trará. Da mesma forma, o espaço público não mais é visto com um lugar de identificação do indivíduo com a sociedade, mas sim como mais um fetiche. Os cafés, tão comuns nas

narrativas de Sá-Carneiro, e na cidade de Paris, são o retrato disso, em que seus frequentadores querem ser notados pela elegância ou outra qualidade tida como positiva e associada a esse lugar. Por isso, as personagens de Sá-Carneiro – que muitas vezes são as vozes que ilustram sua visão de mundo – sentem-se tão deslocadas, como verdadeiros exilados em sua própria comunidade. Seu poema “Cinco horas” é ambientado em um desses cafés, e mostra essa falta de identificação com o espaço frequentado: “Nos cafés espero a vida / Que nunca vem ter comigo.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 81).

Essas personagens, – forjadas a partir de uma concepção de pessoa – seguindo o arquétipo do fidalgo simbolista, não se satisfazem com esses fetiches, que são vazios de significado mais profundo. Sua atitude de dândi, de afastamentoda sociedade e de busca por uma arte superior, passando muitas vezes pela estetização da vida, é uma resposta a esse estado de coisas, é uma saída possível para a insatisfação frente a essa crise das representações. Essa crise, somada à falta de respostas satisfatórias às questões essenciais do ser humano – o misticismo de cunho decadentista e o cientificismo não preenchem as expectativas de Sá-Carneiro, como já vimos – é que torna essas personagens tão solitárias, profundamente inadaptadas ao seu meio, sentimento que reflete a percepção e a visão de mundo de Sá-Carneiro.

A maioria das pessoas não se importa com esse quadro, com essa falta de identificação com o seu ambiente, com a crise das representações sociais: “A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve dessas complicações. Vive. Nem pensa... Só eu não deixo de pensar... O meu mundo interior ampliou-se [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 373). Mas os artistas, seres sensíveis e que não conseguem ignorar essa situação posta pelo Capitalismo se preocupam, se incomodam com essa situação. Uma vez que, segundo Zérafra (2010), uma personagem é idealizada a partir de uma concepção de pessoa, Lúcio representa uma série de indivíduos (principalmente artistas) que não se enquadraram nesta nova sociedade vazia de representações significativas para as pessoas.

Voltando às discussões existenciais entre os amigos, Ricardo relata ter medo de desaparecer dentro desse mundo interior que ele mesmo criou, e mais uma vez há a mistura entre vida e arte: “E aí tem o assunto para uma das minhas novelas: um homem que, à força de se concentrar, desaparecesse da vida – imigrado no seu mundo interior... Não lhe digo eu? A maldita literatura...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 374). Diz também que esse mundo interior está tornando-se infinito e se excedendo. Esse medo pode ser

justificável, se pensarmos no restante da narrativa, em que a figura de Marta pode ser vista como uma expansão de seu interior, como uma criação sua, mas a partir dele próprio, como uma projeção de uma parte dele mesmo, de uma fração de sua identidade.

Ricardo, neste período de convívio e discussões com Lúcio, a certa altura, revela o desejo de ser mulher, para poder desdenhar dos homens, para provocá-los e em seguida, desprezá-los. Esse tema é o mesmo do poema “Feminina”, de Sá-Carneiro, que já comentamos no capítulo 2, e possui, entre outros elementos, o arquétipo da *femme fatale*. Marta pode ser considerada, dessa forma, uma materialização dessa imagem ideal feminina que tanto desejava alcançar, uma criação sua que teria as características dessa mulher fatal:

– Ah! meu querido Lúcio – tornou ainda o poeta –, como eu sinto a vitória de uma mulher admirável, estirada sobre um leito de rendas, olhando a sua carne toda nua... esplêndida... loura de álcool! A carne feminina – que apoteose! Se eu fosse mulher, nunca me deixaria possuir pela carne dos homens – tristonha, seca, amarela: sem brilho e sem luz... Sim! Num entusiasmo espasmódico, sou todo admiração, todo ternura, pelas grandes debochadas que só emaranham os corpos de mármore com outros iguais aos seus – femininos também; arruivados, suntuosos... E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher – ao menos, para isto: para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, e escoarem-se, frias, sob um lençol de linho... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 375)

Essas “grandes debochadas” são colocadas num patamar de superioridade em relação aos homens, por poderem desprezá-los. Isso, de certa forma, pode ser uma reação estética à sociedade burguesa e capitalista, cujas relações pessoais e representações sociais são vazias designificados profundos, e que coloca a mulher numa posição submissa ao homem. A estilização viria quando este desejo estético se tornasse “real”, a partir da criação de Marta, por Ricardo. Ela seria essa mulher que ele desejava ser, para poder desprezar os homens e, por outro lado, representaria essa reação ao mundo que o isolava, uma saída para um artista “exilado” em sua própria sociedade. Ocorre na criação de Marta a estetização da vida, a mistura entre “realidade” e universo estético criado pelo artista.

Outro ponto importante nessa citação é a presença da mulher fatal. Essa repetição da mulher nesta situação mostra uma obsessão com a *anima* neste estado primário, atrasado e grosseiro, segundo Jung (1964). Isso, como já vimos, indica um indivíduo com pouca maturidade emocional, e que pode ter uma confusão em relação aos seus

sentimentos e preferências sexuais. O trecho a seguir pode ser conclusivo, em relação a isso: “Quanto à vida sexual do meu amigo, ignorava-a por completo. Sob esse ponto de vista, Ricardo afigurava-se-me, porém uma criatura tranquila. Talvez me enganasse... Enganava-me com certeza.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 375). Então vem a revelação chocante de Ricardo sobre esse assunto, que veremos a seguir.

Além dessa confusão em relação aos sentimentos, por parte de Ricardo, que também pode ser percebida pela presença de sua *anima* associada ao arquétipo da mulher fatal, há um trecho bastante intrigante, em que ele faz mais uma revelação a Lúcio durante as suas conversas. Isso ocorreu cerca de dez meses antes de Ricardo partir para Lisboa:

Deteve-se um instante e, de súbito, em outro tom: — É isto só: — disse — não posso ser amigo de ninguém... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afetos — já lhe contei —, apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as senti, apenas as adivinhei. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 376).

Ricardo diz que só pode ter ligações sensuais, ou mesmo sexuais com alguém, mas nunca amizade, no sentido normal do termo. Para ser amigo de alguém, ele deveria possuir essa pessoa. E ele fosse um homem, ele ou o outro deveriam mudar de sexo. Isso é mais uma prova da confusão emocional de Ricardo, que não saberia diferenciar os diversos tipos de relacionamentos humanos. Há também um tom decadentista, na presença de um desvio erótico, como mostrou Seabra Pereira (1975), porque dentro da visão de mundo apresentada a relação sexual entre pessoas do mesmo sexo é impossível. Há também um tratamento moderno para a questão da identidade, que teria que ser múltipla e variada, – e claramente com um toque do fantástico – para que Ricardo ou seu amigo se tornasse uma “mulher”, e sua relação fosse possível. Essa

“mulher”, que depois se materializou em Marta, não deixa também de ser uma criação, uma projeção da interioridade “infinita” de Ricardo, como ele mesmo definiu.

Assim, criou-se um impasse para o relacionamento dos amigos artistas. Ricardo, como fora demonstrado por sua alma e seus relatos, é imaturo emocionalmente e está confuso sobre seu relacionamento com Lúcio. Por sua vez, em vários momentos da narrativa, Lúcio também se mostra imaturo quanto aos seus sentimentos, e nunca fica claro o tipo de relação que deseja ter com Ricardo. Seria só uma amizade, ou haveria um desejo erótico subjacente. Assim, com essa confusão de sentimentos de ambos, surge mais uma revelação de Ricardo:

Entretanto estes desejos materiais — ainda lhe não disse tudo — não julgue que os sinto na minha carne; sinto-os na minha alma. Só com a minha alma poderia matar as minhas ânsias enternecidas. Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar — e assim satisfazer, isto é, retribuir sentindo as minhas amizades. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 377).

Que sentido poderia ter essa afirmação, de sentir um desejo com a alma? Sem entrar no campo da religião, a alma, neste caso, parece se referir ao seu mundo interior, ou ainda, ao seu inconsciente. Então, poderia Ricardo externar parte de sua personalidade, uma fração de sua identidade para que pudesse satisfazer seus desejos com Lúcio? É isso que parece ocorrer, quando surge a personagem Marta, esposa de Ricardo. Ela parece, em muitos momentos, não ter existência concreta, mas sim representar uma parte de Ricardo, sendo uma criação sua para se relacionar com o amigo. Ricardo mesmo confessa isso ao amigo, no final da narrativa: “Uma noite porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, *criei-A! criei-A...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 410).

Sobre esse assunto, trataremos em detalhes mais adiante. No momento, é relevante destacarmos a confusão de sentimentos dos amigos e o mal estar existencial, decorrente deste fato, além da posição marginalizada deles como artistas dentro da sociedade. Há uma frase emblemática de Ricardo para ilustrar tal questão: “— Ouve essa música? É a expressão da minha vida: uma partitura admirável, estragada por um horrível, por um infame executante...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 377).

Isso posto, é o momento de analisarmos a personagem Marta, e sua contribuição para a narrativa. Desde o começo, Lúcio dá indícios de que ela não seria uma pessoa normal, muitas vezes mesmo se questionando se ela seria real. O casamento dela com Ricardo é referido por Lúcio como se fosse uma irreabilidade, algo que talvez tenha acontecido, mostrando toda a incoerência e falta de certeza de seu relato. Há diversos trechos em que a existência “real” de Marta é colocada em dúvida. Paira sempre sobre ela essa dúvida, e muitos trechos em que ela é citada são construídos sob uma aura de mistério.

Aliás, a confusão entre realidade e fantasia ocorre em diversos momentos do enredo, e o próprio Lúcio coloca em dúvida o seu relato. Em dados momentos, ele próprio não pode assegurar se os fatos narrados ocorreram realmente, por exemplo, quando conheceu Marta. A cena é descrita como se ele tivesse regressado a um mundo de sonhos, sendo que quando retorna a sua casa e adormece, estranhamente é como se tivesse acordado:

À meia-noite despedi-me.
Mal cheguei ao meu quarto, deitei-me, adormeci... E foi só então que me tornaram os sentidos. Efetivamente, ao adormecer, tive a sensação estonteante de acordar de um longo desmaio, regressando agora à vida... Não posso descrever melhor esta incoerência, mas foi assim. (E, entre parênteses, convém-me acentuar que meço muito bem a estranheza de quanto deixo escrito. Logo no princípio referi que a minha coragem seria a de dizer toda a verdade, ainda quando ela não fosse verossímil.) (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 379).

Neste trecho, podemos notar a confusão da protagonista entre realidade e fantasia, e novamente ele confirma que sua confissão não é verossímil. O fato de algo ser verdadeiro, mas não verossímil converge com a ideia de que o Modernismo desejava ampliar os limites da arte, e no caso de Sá-Carneiro, expandir as possibilidades da Literatura. A sua narrativa construída a partir de uma mimesis de produção, e a sua concepção das personagens tornam *A Confissão de Lúcio* uma narrativa modernista, que vai além das possibilidades do Realismo e do próprio Decadentismo, pela concepção moderna da identidade. Mais adiante, quando tratarmos da construção e idealização das personagens, e consequentemente da própria estrutura da narrativa e da visão de mundo decorrente, este fato ficará mais claro.

Marta sempre estava presente nas reuniões em sua casa, onde além do marido e de Lúcio, se reuniam outros artistas, como Luís de Monforte, Sérgio Warginsky, Raul Vilar, além de outros cujos nomes não aparecem, e o crítico Aniceto Sarzedas. Ela sempre participava destes encontros, cujos assuntos eram literários, principalmente. Mesmo não sendo artista, conseguia debater com eles e intelectuais superiores (conforme a concepção de Sá-Carneiro) que lá estavam, e mais do que isso, reforçava as ideias do marido Ricardo e as ampliava. Isso é um indício de que Marta era uma criação do marido, a partir de uma projeção ou dispersão de sua identidade, por isso a sua capacidade de argumentar e desenvolver as ideias dele.

Há outras passagens em que o questionamento é o mesmo. Lúcio estranha que nunca houve uma alusão de Marta, ou de Ricardo sobre o seu passado, a respeito de amigos antigos, ou mesmo da família dela. Ele não se conforma com o fato de Marta não fazer referência alguma a pessoas conhecidas, ou mesmo a acontecimentos marcantes de sua vida. Mas talvez o fato mais marcante que justificava a dúvida de Lúcio acontece na residência do casal, em uma dos vários encontros que lá aconteciam. Sérgio Warginsky tocava ao piano uma composição de nome sugestivo: “Além”. Marta desaparece do “fauteuil” em que estava sentada, durante a execução da música, para reaparecer depois da música, para a surpresa de Lúcio:

E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi — sim, na realidade vi! — a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o "fauteuil" vazio... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 383).

Ricardo comenta que nunca havia “vibrado” sensações tão intensas quanto às que sentiu durante a composição de Warginsky. Ele sentiu sua alma se condensar, e tudo o que a constitui, se reuniu dentro dele. Isso é relevante, pois se houve essa “condensação” de sua alma, Marta — que seria uma parte dela — se juntou a Ricardo durante a execução, para reaparecer, depois que o russo parou de tocar. Esse evento foi mais uma evidência de que Marta não seria real, segundo a conclusão de Lúcio.

Quando ele passa a ter um caso de amor com Marta, surgem mais indícios que dão força a essa desconfiança. Após alguns encontros íntimos, a relação sexual entre os dois se consuma, mas de uma forma peculiar. Em sua casa, Lúcio sonhava com Marta,

quando de repente ela aparece, e depois os dois concretizam o ato amoroso. Mas ele confessa: “... E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 388). Esse trecho faz lembrar o relato de Ricardo sobre a impossibilidade de ter amizades com uma pessoa do mesmo sexo, e como teria que fazer para isso ser possível. Ricardo “usa” sua criação, Marta, para se relacionar sexualmente com Lúcio. Por isso ela “possui”, para que finalmente a união entre os amigos possa se concretizar.

Outro momento revelador ocorre quando Lúcio e Ricardo se beijam, por causa de uma brincadeira, uma provocação de Marta: “*O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira.*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 394). Ricardo e Marta parecem beijar da mesma forma, porque ela é uma projeção, uma criação do artista. Há outros trechos que também tratam dessa dúvida de Lúcio, — por exemplo, quando ele afirma que muitas vezes quando tentava se lembrar das feições de Marta, eram as do amigo que lhe vinham à memória, — mas estes apontados parecem ser suficientes para mostrar como ele duvidava da existência dela.

Ao final, antes de matar Marta, — e consequentemente morrer, visto que ela era uma parte dele mesmo — Ricardo se explica ao amigo, mostra o porquê de sua criação:

Ela é só minha - entendes? - é só minha!... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto — retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci. E ao possuí-la, eu sentia, *tinha nela*, a amizade que te deveria dedicar — como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei, tu ouves?, foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. *E só com o espírito te possuí, materialmente!* Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 410-411)

Assim se fecha o ciclo da relação entre Lúcio e Ricardo, de forma trágica. Sá-Carneiro, a partir de sua visão de mundo, mais uma vez faz uso do *mythos* da tragédia, segundo a concepção de Frye. Lúcio não teve culpa, ou intenção de que as coisas terminassem da forma como ocorreram, por isso foi uma vítima do encadeamento dos fatos. De alguma forma, mesmo sendo uma criação sua, a partir de sua interioridade, Ricardo quis matar a esposa, sem pensar que isso seria o seu fim também. Tudo em nome da amizade com Lúcio: “Só para ti a procurei... Mas não consinto que nos

separe... Verás... Verás!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 412). A partir do momento em que Marta passou a desagradar Lúcio, por causa de seus outros amantes, Ricardo quis lhe dar um fim, para que sua relação com o amigo continuasse.

Marta foi uma criação de Ricardo, frente a sua insatisfação existencial e também para que ele se relacionasse com o amigo Lúcio. Ao lembrarmos de Zérafra (2010) e o seu conceito de como uma personagem representa uma concepção de pessoa – entendida como a representação do homem e sua presença de mundo – podemos traçar algumas considerações. Qual seria a concepção de pessoa a partir da análise das personagens de *A confissão de Lúcio*? Como essas personagens foram criadas, e a partir de qual visão de mundo elas foram formuladas?

Em 18 de maio de 1924, Virgínia Woolf proferiu algumas considerações sobre Literatura em uma conferência em Cambridge. Algumas considerações foram sobre como as personagens das narrativas modernas não eram mais com as construídas pelos romancistas “eduardianos” e “georgianos” – em referência aos escritores que viveram durante o reinado de Eduardo VII e George V da Inglaterra – por duas razões principais. Primeiro, porque o mundo vivido por aqueles escritores (eduardianos: Bennet, Wells e Galsworthy; georgianos: Forster e Lawrence) não era mais o mesmo. A organização da sociedade da época vitoriana havia se alterado. Em segundo lugar, pelo próprio entendimento do que a personagem de ficção representa e como ela é criada. As considerações feitas por Woolf, partindo de exemplos da Literatura Inglesa, podem ser ampliadas para o Modernismo em todos os países.

Nele, não havia mais como os escritores representarem uma realidade estática, um mundo socialmente categorizado, hierarquizado. Reproduzir esquemas romanescos balzaquianos ou naturalistas / realistas não tinha mais sentido, porque esses modelos foram criados para representar o indivíduo em momentos históricos que já haviam passado. Por isso:

Era impossível, a partir de então, que uma personagem representasse os traços distintivos de um indivíduo num meio, que uma intriga exprimisse as relações entre as pessoas, porque não existia mais medida comum entre o papel social de um ser e o múltiplo tumulto de sua vida interior. (ZÉRAFFA, 2010, p. 25)

Não havia mais como esquematizar uma sociedade dentro de uma narrativa moderna, que representava um mundo muito mais fragmentado e esvaziado de significados pelo Capitalismo. Os indivíduos não mais se reconheciam em uma

sociedade global que os representasse. Uma narrativa não deveria mais ser “figurativa” como a dos escritores realistas e naturalistas, por exemplo, que representavam uma sociedade estática e determinada com contornos nítidos, e que muitas vezes defendiam uma espécie de “tese” em suas narrativas, de forma lógica e ordenada. Segundo Zérafra (2010), não há mais como o escritor moderno extrair um “tema” de seu romance a partir de um esquema pré-concebido de sociedade, de uma circunstância histórico-social “exemplar” e estática.

Nas narrativas modernas a noção de experiência substitui a de destino, uma vez que não existe mais um esquema representativo lógico da pessoa e das relações sociais. Os escritores modernos devem representar toda a inconsistência e incoerência humanas, devem dar forma à incerteza de seu olhar sobre um mundo indeterminado e imprevisível. As narrativas não mais representam uma realidade social, e não há mais a ideia de sujeito totalmente determinado e construído historicamente de forma coerente e definitiva, cujas relações com o mundo e consigo mesmo podem representá-lo com clareza e lógica. Por isso: “[...] uma narrativa não terá sentido e valor a não ser com a condição de traduzir o movimento, a indeterminação da existência, e de exprimir a incerteza que caracteriza a visão de mundo do artista” (ZÉRAFFA, 2010, p. 78). Sendo que a própria realidade não é mais claramente definida, o escritor não tem outra saída a não ser transferir essas incertezas para as suas obras, sendo que o seu próprio olhar também é impreciso e indefinido.

Ainda segundo Zérafra (2010), os autores modernos ilustram a impossibilidade de o indivíduo participar de um mundo em que as representações sociais se esvaziaram, e em que as relações humanas são extremamente opressoras. O artista moderno representará o conflito entre a vida subjetiva e interior do indivíduo moderno e os constrangimentos externos. Para esse novo cenário, surgem novas estéticas, aparecem inovações como o fluxo de consciência, novas formas de narrar, de construir as personagens e as intrigas das narrativas, por exemplo.

As questões relacionadas às personagens, seus anseios existenciais, angústias e dúvidas não podem mais ser explicadas em função da organização da sociedade, suas causas não estão mais no social, como antes. Isso não ocorria com as personagens dos romances anteriores a essas mudanças trazidas, principalmente, pelo Modernismo. Segundo Zérafra:

Por mais poderosas e singulares, por mais ambíguas e complexas que sejam as personalidades de Vautrin, Julien Sorel ou Jane Eyre, por exemplo, estas personalidades não são separáveis da sociedade nem da história. Solidários ou vítimas do universo que os cerca, estão unidos a este por vínculos coerentes, por relações de causa e efeito, [...]. (ZÉRAFFA, 2010, p. 20)

As personagens citadas podem ter as suas questões existenciais, ou de qualquer natureza, respondidas a partir da sociedade em que estavam inseridas. Nessas narrativas, pode-se perceber o uso de uma mimesis de representação, em que os autores, mesmo expressando subjetividade e trabalhando o nível psicológico das personagens, não deixam de retratar a sociedade de acordo com a forma como ela está posta na realidade, ou seja, com o máximo de precisão possível.

Isso se altera com o Modernismo, principalmente depois da década de 1920, em que as dúvidas são muito maiores que as certezas no universo das narrativas, e muitas personagens retratadas são incoerentes, imprevisíveis e não obedecem a nenhum modelo social ou psicológico pré-determinado. Para o estudioso de Literatura, não havia mais como esquematizar a existência humana dessas personagens, nem tampouco fazer um levantamento de seus traços característicos. Isso porque “[...] os seres humanos são descontínuos por natureza e o romance só deve focalizar essa descontinuidade imprevisível” (Zérafra, 2010, p. 79).

Junto com essas mudanças na concepção das narrativas, vieram outras inovações de caráter formal. O espaço da consciência passa a ser o preferido dos escritores, e a forma de organização do enredo, antes lógica e coerente passa a ser mais dialética, na medida em que considera a interioridade das personagens em relação (muitas vezes em oposição) ao mundo exterior. As narrativas passam a ser o palco dos conflitos entre a consciência e a matéria. Por isso, o enredo se transforma, e a narrativa passa a não ser mais linear, nem racionalmente organizada.

Há diversos exemplos a serem citados, mas podemos apontar para José Cardoso Pires na Literatura Portuguesa. Em suas narrativas, que possuem uma estrutura inovadora, o leitor tem um papel ativo na “montagem” e organização cronológica do enredo, que é entrecortado por colagens e outras interferências. Além disso, Cardoso Pires inova em relação ao foco narrativo, porque em alguns de suas obras ele varia de acordo com a cena narrada. Em *Alexandra Alpha*, o narrador é em terceira pessoa na maior parte do tempo, mudando para a primeira no trecho que se refere à Revolução dos Cravos, por exemplo.

Fora da Literatura Portuguesa, podemos citar Virgínia Woolf e James Joyce, por exemplo. Woolf considera que “[...] de uma parte, o mundo é constituído de fragmentos, de outra, toda a visão deste mundo é subjetiva” (ZÉRAFFA, 2010, p. 79). Essa necessidade de dar forma a incoerência do mundo representado é a função do escritor moderno. Assim, podemos citar *Rumo ao Farol*, em que o narrador oscila entre o mundo exterior e o interior, sendo que algum fator externo que lhe chama a atenção, é discutido e dissecado em sua mente. E a narração fica nesse vai e vem entre alguma coisa do mundo, que se torna interessante para o narrador e as considerações mentais que são feitas a seu respeito. Joyce, por sua vez, ao usar o fluxo de consciência quebra a forma tradicional de se contar uma história, além de transformar o foco narrativo. Segundo Zérafra (2010), o fluxo de consciência destrói a concepção de pessoa que as narrativas tradicionais traziam, em que o indivíduo tem uma forma definida, num universo com sentido e coerência. O fluxo de consciência condiciona um mundo em que o indivíduo só encontra sinais, indícios das respostas que busca.

Mário de Sá-Carneiro foi um artista de transição, como já dissemos, de um momento de fim de século, identificado com valores do Decadentismo e do Simbolismo, para as novas propostas trazidas pelo Modernismo. Por isso, e também por sua morte prematura, não pôde utilizar em suas narrativas muitas dessas inovações apontadas acima. Sua forma de contar as histórias é tradicional, não há alternância de foco narrativo. Também não há o uso de fluxo de consciência, nem de outro artifício modernista. A “montagem” de seu enredo não precisa ser feita por um leitor ativo, como no caso de José Cardoso Pires.

Mas Sá-Carneiro já traz em suas personagens um traço que viria a ser característico em muitas narrativas modernas: a questão da autenticidade, entendida como a busca por uma essência pessoal, interior. Zérafra (2010) afirma que é a autenticidade que buscam personagens como Dom Quixote, o Capitão Ahab, Leopold Bloom e o agrimensor de *O Castelo*, de Kafka. Já que citamos Cardoso Pires, não seria também a autenticidade que Alexandra Alpha buscaria? E as personagens protagonistas de Sá-Carneiro parecem ter esse mesmo traço. Luís de Monforte, Raul Vilar, Inácio de Gouveia, Ricardo e Lúcio e a maioria das protagonistas – que se enquadram no arquétipo do fidalgo simbolista – de suas narrativas tentam encontrar um sentido para as suas existências, por meio da busca por uma arte superior, principalmente. Muitas vezes, essa falta de autenticidade tem suas raízes na falta de respostas satisfatórias, que não são trazidas nem pelo cientificismo, e

nem pelo misticismo decadentista. Quando isso ocorre, há a tentativa de estetizar a vida, de transformá-la em arte, como fazem alguns de suas protagonistas, como o de “O fixador de instantes”. Essa estetização nada mais é que uma tentativa de alcançar essa autenticidade, por outros caminhos.

Sá-Carneiro parece ficar a meio caminho entre as antigas concepções de narrativa, e os avanços trazidos pelo Modernismo. De certa forma, ainda é prisioneiro de esquemas que ele mesmo estabelece para suas personagens, a partir do isolamento sentido dos artistas modernos. Suas protagonistas quase sempre pertencem ao arquétipo do fidalgo simbolista, que não deixa de ser uma forma estática e repetitiva de retratar a realidade em suas obras. Esta, em suas narrativas, não é fragmentada e indefinida, como em outros escritores modernos, mas definida a partir de uma mesma concepção. A de que o artista genial e superior se isola da sociedade que o oprime e que não lhe traz respostas significativas, buscando uma arte que o liberte desse estado de coisas. Até a loucura em suas narrativas tem uma função lógica e determinada, que é a de trazer um “além”, de proporcionar a experiência de uma realidade diferente da convencional. A loucura é associada à genialidade desses artistas, mas esse elemento que poderia ser a fonte de inspiração para inovações formais, por exemplo, não inspira Sá-Carneiro a fazer qualquer alteração em relação à forma do enredo, à concepção da maioria de suas personagens ou ao foco narrativo.

Mas em *A Confissão de Lúcio* parece haver uma primeira manifestação de mudança em suas obras, de sair do convencional em relação às questões apontadas. Por exemplo, o narrador não pode ser considerado confiável, por que além de muitas vezes cair em contradição, ele mesmo afirma que não sabe o que é real e o que não é, em seu relato. Outro ponto inovador é em relação à questão da identidade. Como já apontamos, Aguiar e Silva (1973) mostra que a identidade moderna é fragmentada, não podendo mais ser considerada coerente e indivisível, como era concebida antes da Modernidade. A partir dessa concepção moderna, Sá-Carneiro constrói uma personagem (Ricardo) que usa dessa fragmentação para achar uma saída para seu problema, ao criar Marta. Essa criação, a partir da dispersão e projeção da identidade de Ricardo não deixa de ser também uma forma de encontrar a autenticidade (ou parte dela) que comentamos. Entre outros fatores, Ricardo poderia se sentir mais pleno, mais realizado, ao poder se relacionar com Lúcio da forma como desejava.

De qualquer forma, vemos que algumas inovações presentes no Modernismo também aparecem em Sá-Carneiro. Há a criação de personagens cuja identidade é

fragmentada e dispersa, novas formas de se elaborar um enredo, que não precisa mais ser coerente e verossímil, entre outros elementos. A mimesis de produção (ou escrita criativa, para Umberto Eco) é que possibilitou a Sá-Carneiro criar um universo narrativo diverso da realidade, que não se preocupasse em retratá-la fielmente. Ele pôde explorar novas possibilidades de se fazer uma narrativa, a partir de universos que não são espelhos da vida real. Além de permitir a criação de Marta por Ricardo, tornou possível que os poemas de Zagoriansky voassem em “Asas”, ou que o professor Antena desaparecesse por causa de suas estranhas descobertas.

Dessa forma, por tudo que foi apresentado neste capítulo, podemos tecer algumas considerações sobre o mito da criação e a sua contribuição para a formação de uma visão de mundo na obra em prosa de Sá-Carneiro. Em primeiro lugar, vimos que a criação surge para ele, tanto em sua lírica quanto em sua prosa, bastante relacionada com uma espécie de insatisfação existencial. Na lírica, é bastante comum vermos um eu-lírico descontente com sua autoimagem, com a forma como ele vê a si mesmo, o seu “eu real”, em oposição a uma imagem ideal de si mesmo, e que é desejada. Na verdade, essa imagem ideal é uma criação, na medida em que ela não existe, a não ser na imaginação desse eu-lírico.

Em sua prosa, podemos notar também uma forte angústia existencial. Como apontamos, este sentimento tem algumas origens, como a questão do artista moderno e sua marginalização. Ele se torna, a partir do avanço do Capitalismo – e das suas consequências, como a reificação das relações humanas, e do esvaziamento das representações sociais – um ser inadaptado ao seu meio, fortemente oprimido pela realidade que o cerca. Como uma personagem representa uma concepção de pessoa, conforme Zérafra (2010), as protagonistas de Sá-Carneiro representam em grande parte esses artistas inadaptados, concebidos a partir do arquétipo do fidalgo simbolista e com traços marcantes de um dandismo heróico à maneira de Baudelaire.

A personagem que deu origem a esse arquétipo – Axel, de Villiers de L’Isle Adams – resolve dar fim a sua vida, em concordância com sua amada, para não viverem a forma cotidiana e banal de existência que a maioria das pessoas leva, e que não possui nenhum significado profundo, de acordo com a visão de mundo que sustenta esse modelo. Mas as personagens de Sá-Carneiro, mesmo influenciadas por este arquétipo, buscam uma saída diferente. Para elas a saída estaria na criação, na busca e concepção de uma nova arte, que seja superior e que traga, de alguma forma, respostas significativas a essa insatisfação existencial.

Isso ocorre com muitas protagonistas de suas histórias, inclusive com a de *A Confissão de Lúcio*, que é considerada a sua melhor narrativa. Nela, além dessa busca por uma arte superior, o mito da criação se relaciona também com a questão da identidade, com o surgimento da personagem Marta. Segundo Carpinteiro (1960), o principal tema de *A Confissão de Lúcio* é a “Dispersão”, a desagregação. Essa dispersão pode ser associada, entre outras coisas, à identidade fragmentada de Ricardo, com a dispersão e projeção de sua alma – entendida como interioridade – e a criação de Marta.

Por isso, podemos afirmar que na obra de Sá-Carneiro o mito da criação está fortemente ligado à questão da identidade, um tema bastante explorado no Modernismo. Na lírica, a criação de um “eu” ideal em oposição a uma autoimagem bastante negativa, como uma meta a ser atingida, mas que nunca será. Na prosa, em *A Confissão de Lúcio*, principalmente, na criação de um outro “eu”, também idealizado e desejado, na figura de Marta. Ela representaria aquela imagem da mulher fatal que Ricardo confessou desejar ser, que desprezasse os homens e, dentro de sua concepção, fosse superior a eles. Marta também fora criada para ser uma “solução” para o relacionamento entre Lúcio e Ricardo. Em ambos os casos, tanto na lírica quanto na prosa, percebemos que a criação, para Sá-Carneiro está relacionada a um sentimento de insatisfação. Parece que para ele a realidade não é suficiente e precisa ser reconstruída a partir de seu conjunto de valores. A vida moderna dentro da sociedade burguesa e capitalista é vazia de significados profundos, por isso a criação de seus próprios universos, a partir da escrita criativa e da mimesis de produção.

Mas não é só em *A Confissão de Lúcio* que podemos notar a presença do mito da criação ligado à questão da identidade. Em “Loucura...” temos Raul Vilar em busca de uma arte superior, como já foi apontado. Em certo momento, ele diz ao amigo narrador que se pudessem juntar as artes – a Escultura de Raul, com a Literatura do narrador – criariam algo novo: “*Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes faríamos vida*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 269). Claro que esse tipo de vida descrito por Raul que seria criado se relaciona com a estetização já comentada nesta tese, porque seria uma espécie de vida criada a partir da arte. E ao final, quando o escultor decide dar uma prova de amor para a mulher Marcela, desfigurando o seu rosto, notamos a relação entre criação e identidade. Ao desfigurá-la, Raul estaria criando uma “nova” Marcela, que seria feia e grotesca, mas que assumiria uma nova identidade, possibilitando a ele amar a sua alma com mais intensidade.

Nesta narrativa, percebemos a ligação entre identidade e criação de forma mais clara, mas podemos apontar traços dessa relação em outras histórias. Por exemplo, em “Incesto” após a morte da filha, Luís de Monforte casa-se com Magda por causa de sua semelhança com Leonor. Mas ele não a ama pelo que ela é na “realidade”, Luís ama uma imagem criada por ele mesmo, a partir das lembranças que tem da filha e das saudades que sente dela: “Ele ignorava por completo a alma de sua esposa” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 345). A criação dessa imagem se dá a partir da mistura de identidades, de sua filha com a de Magda.

Em “Ressurreição”, temos o relato de que Inácio de Gouveia muitas vezes não sabia distinguir se um fato acontecido em sua vida passada realmente aconteceu com ele, ou com outra pessoa. Esse outro indivíduo seria uma projeção dele mesmo, de uma forma muito similar ao que aconteceu com Ricardo e sua criação, Marta: “Relembrando certas épocas, certos momentos vividos ocorria-lhe logo, perturbadoramente, esta sensação misteriosa: que não fora ele que vivera esses instantes, mas sim *projeções de si-próprio* – projeções de si próprio que ainda existiriam no Tempo, estilizadas.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 540). Essa projeção de si mesmo, a partir da dispersão de sua identidade parece ser uma criação, tal qual Marta. O termo “estilizadas”, referindo-se a essas projeções, reforça essa ideia de criação.

Já em “A grande sombra” essa relação entre criação e identidade se dá, principalmente, na figura de um lorde que o narrador conhecera. Ele parece ter uma existência fantástica e misteriosa, com muitos indícios de que não seja “real”. A certa altura o narrador descobre semelhanças entre suas feições e as de uma garota que ele havia matado: “[...] observei que o seu queixo se parece frisantemente, numa curva sutil, mansa, inconfundível, com o queixo da morta... *a única parte que eu vi do rosto da rapariga mascarada...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 453). Assim, fica a dúvida sobre a existência “real” desse lorde, se ele seria uma criação, um ser que não existe na realidade da narrativa, mas uma projeção ou dispersão da identidade da garota assassinada: “O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 456). Claramente com toque do fantástico, a partir de uma mimesis de produção, tudo indica que a figura desse lorde é uma criação, novamente de uma forma similar à Marta: a partir da dispersão de uma identidade.

A visão de mundo de Sá-Carneiro dá forma a uma concepção de pessoa – a desse artista moderno deslocado, que se refugia num tipo de dandismo heróico – sendo a chave para entendermos a construção das principais protagonistas desse autor. Como

dissemos, muitas personagens modernas estão em busca de autenticidade, e as que estudamos nesta tese também. Mas para Lúcio, Ricardo, Raul Vilar, Inácio de Gouveia, Zagoriansky entre outros, essa autenticidade não pode ser encontrada no mundo “real”, na sociedade representada nas narrativas segundo a visão de mundo do autor. A autenticidade para Sá-Carneiro só pode ser alcançada por meio da criação, porque para ele a realidade não é suficiente. Essa criação se relaciona com a busca por uma arte superior, com a questão da identidade, e com a estetização da vida, principalmente.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho pudemos comprovar a tese que estamos defendendo sobre a obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro: a de que os mitos e arquétipos presentes em suas narrativas auxiliam na construção de uma visão de mundo do autor. O objeto de estudo desta tese foi a sua parte em prosa, por isso a visão de mundo que apontaremos se refere a esta parte da obra do autor. Fizemos relações importantes com sua lírica, com a visão de mundo presente em seus poemas, que converge em muitos pontos com as ideias presentes em sua prosa. Mas é importante ressaltar que há diferenças.

Aceitamos, como ponto de partida, que a figura de Narciso é a que melhor representaria a sua obra lírica, a partir dos estudos já comentados de Fernando Paixão (2003). Para Paixão, a poética de Sá-Carneiro pode ser ilustrada pela figura mitológica de Narciso colocando-se, de certa forma, voluntariamente em um ritual de sacrifício. Contudo, percebemos que em sua obra em prosa, esta personagem mitológica não é a que melhor representaria sua visão de mundo. Em sua lírica, Sá-Carneiro trabalha muito com uma visão dupla do seu eu-lírico – um “eu real” em oposição a um “eu ideal” – e portanto com a questão da identidade. Esta também é trabalhada em sua prosa, principalmente em sua narrativa mais bem realizada, *A confissão de Lúcio*, mas há outros elementos temáticos que têm a mesma relevância para chegarmos a uma cosmovisão do autor.

Além desta obra citada, nesta tese estudamos as suas obras em prosa mais conhecidas e que são ao mesmo tempo, as mais relevantes: *Princípio* e *Céu em fogo*. Há mais algumas narrativas de sua autoria, como “João Jacinto”, “O caixão”, “Maria Augusta”, “Amor vencido”, “Tragédia”, entre outras, escritas num período anterior àquele em que Sá-Carneiro escreveu *Princípio*. Estas narrativas não entraram diretamente na análise presente nesta tese, porque não são tão bem realizadas esteticamente quanto as que são abordadas nestes capítulos.

A respeito dos conceitos teóricos, é interessante ressaltar alguns pontos fundamentais para o embasamento desta tese. Como Meletinski (1999) aponta, há elementos temáticos por trás dos arquétipos literários, que são esquemas narrativos que se repetem na Literatura Universal. Esses temas podem sofrer alterações na sua apresentação, mas mantém os mesmo conceitos ideológicos fundamentais. Os estudos de Cassirer (2009) revelam que o mito e a linguagem partem originalmente de um pensar metafórico. Se o mito, na sua origem, assim como a linguagem, é a exteriorização de sentimentos, sensações e “comoções anímicas” de um ser, ele se torna

relevante para se verificar o modo como um escritor se posiciona perante o mundo, e a forma como ele concebe a realidade dentro de suas obras literárias. Frye (2000) aponta para o relevante fato de que cada escritor possui uma mitologia pessoal, mesmo que seja inconsciente. Ele ainda afirma que nas narrativas esses mitos interferem na relação entre as personagens. Aliás, a forma como as personagens são concebidas revela uma concepção das pessoas do mundo real. Segundo Zéaffa (2010), ao construir uma personagem, o autor está partindo de uma forma de se ver o ser humano e as relações sociais. Assim, o universo interno de suas narrativa espelha uma concepção que Sá-Carneiro tinha do mundo real, e exterior as suas obras. Por isso, a forma como os mitos e os arquétipos aparecem e são trabalhados dentro das narrativas revela muito sobre a sua visão de mundo.

Dito isso, podemos agora apontar quais são os pontos de sua visão de mundo que podemos depreender dos mitos e arquétipos presentes em suas narrativas. Em primeiro lugar, devemos ressaltar que possivelmente não esgotamos todos esses elementos temáticos que aparecem em suas narrativas, mas certamente identificamos os que mais se repetem e, por isso, são os mais relevantes. Então, dentro desta tese estudamos o mito de Salomé, de Eros e Thanatos, da criação e da busca, além dos arquétipos da *femme fatale*, e o do fidalgo simbolista – que assim denominamos a partir dos estudos desenvolvidos por Edmund Wilson (2004).

O primeiro ponto importante da visão de mundo da obra em prosa de Sá-Carneiro se relaciona com o mito de Eros e Thanatos. A partir de certas concepções sobre o mito elaboradas por Frye (1973), é importante observarmos que o mito de Eros e Thanatos aparece deslocado dentro das narrativas, ou seja, essas figuras mitológicas não aparecem “de verdade” dentro das histórias, mas mantém o seu elemento temático fundamental, que é a relação entre amor e morte. Como observa Carpinteiro (1960), dentro das narrativas de Sá-Carneiro há uma tensão insustentável relativa ao amor, que só pode ser resolvida com a morte. Mas para não correremos o risco apontado pelo próprio Frye (1973), a respeito da alegorização do mito, devemos considerá-lo não como um elemento significação fixa, mas sim mais um signo dentro da obra literária que terá o seu significado desvendado a partir da forma como é trabalhado, como é levado a significar. Outro autor comentado nesta tese, Eagleton (2006), faz algumas ressalvas sobre a obra de Frye, como já apontamos. Dessa forma, da síntese possível que pudemos fazer do pensamento dos dois, tiramos a conclusão de que não devemos – como acusa Eagleton (2006) em relação a Frye – deixar de lado os juízos de valor que

aparecem em uma obra literária. Esses juízos de valor podem ser percebidos a partir de uma interpretação não alegorizada do mito, uma vez que ele também representa um elemento temático e ideológico.

Por isso, a afirmação de que o amor só pode ser resolvido em morte, a partir da presença do mito de Eros e Thanatos precisa ser contextualizada, para que possamos extrair desse mito uma contribuição para a formação de uma visão de mundo. O amor só pode ter esse desfecho nas narrativas estudadas porque parte de uma visão dicotômica da mulher. Como apontada por Morão (2001), os homens do fim de século XIX concebiam a mulher basicamente de duas formas: ou ela é a esposa burguesa e comportada, ou é a *femme fatale*. Essa concepção dicotômica faz parte da visão de mundo de Sá-Carneiro e aparece em suas narrativas. Suas protagonistas são sempre homens e as ações que pertencem ao enredo giram sempre em torno deles, sendo que a mulher sempre aparece como uma figura secundária e sem muita voz ativa nas narrativas. Fica assim bem definido o papel feminino dentro do enredo: “[...] no seu quadro narrativo, a mulher *comporta-se*, só o homem age” (GALHOZ, 1990, p. 51).

Essa visão centrada na figura masculina, típica do fim do século XIX, é compartilhada por Sá-Carneiro, uma vez que suas protagonistas são sempre homens e seguem o arquétipo do fidalgo simbolista. São artistas deslocados da vida cotidiana da maioria das pessoas, sendo inclusive considerados superiores aos demais, dentro dessa visão de mundo, e se refugiam no cultivo de sensações refinadas e na busca por uma arte superior. A presença repetida do mito de Salomé, e do arquétipo da *femme fatale* revela segundo Jung (1964) uma alma concebida de forma grosseira e primitiva, revelando um sujeito com pouca maturidade emocional e perdido em pensamentos sombrios e mórbidos. As mulheres fatais que aparecem nas narrativas estão constantemente associadas a um ambiente de erotismo nos moldes decadentistas, associados a uma atmosfera ligada ao Oriente e a civilizações em épocas de decadência moral, como o fim do Império Romano, Bizâncio, entre outros. Essas protagonistas artistas revelam-se seres de pouca maturidade emocional, não sabendo bem fazer suas escolhas afetivas. Temos, por exemplo, Raul Vilar (de “Loucura...”) que se casou com uma mulher burguesa e esperava dela atitudes que convergissem com as suas, de artista genial; ou ainda Lúcio que não conseguia definir bem o que sentia por Ricardo.

A confusão de sentimentos, de um indivíduo com pouca maturidade emocional, que tinha de escolher entre duas opções insatisfatórias – dentro da concepção dicotômica da mulher no século XIX – leva a um quadro de tensão, como foi observado

por Carpinteiro (1960), de insatisfação e angústia existencial que era resolvido pela morte. Assim, o amor aparece dentro de uma concepção que converge com a do Decadentismo, em que o amor não aparece como elemento de redenção, mas sim se realiza por meio de relacionamentos doentios e destrutivos.

Outra noção trazida pelo mito de Eros e Thanatos é a de que essas protagonistas artistas tinham uma existência trágica, se entendermos o termo tragédia num sentido mais amplo, segundo a crítica arquetípica de Frye (1973). O *mythos* da tragédia deve ser entendido mais como um termo técnico, que designa uma intenção de quem escreve, contendo características gerais para uma ficção literária, e não deve ser encarado como um gênero advindo do drama, com características bem marcadas e estáticas. Dentro dessa concepção utilizada por Frye, temos as protagonistas como seres superiores aos demais, com uma vida honrada e valorosa e que sofrem uma espécie de queda, por violarem uma norma moral. Mas isso ocorre por causa do destino, de um encadeamento de fatos que os levam à ruína, e não por estas protagonistas serem más, ou perversas por natureza. É assim que essas protagonistas são concebidas nas narrativas estudadas, a partir da visão de mundo de Sá-Carneiro. Aliás, por falar em perversidade, muitas protagonistas estudadas cometem atos de crueldade ao longo das narrativas, que permitem leituras que as considerem de má índole. Mas de acordo com a visão do autor, essa perversidade é um reflexo da tensão que elas vivem, sendo que essas artistas geniais são caracterizadas como sendo superiores apesar de sua perversidade, e não por causa dela. A loucura, que acompanha muitas protagonistas de Sá-Carneiro é outro elemento do destino que faz com que essas personagens tomem atitudes perversas, mas ao mesmo tempo é um sinônimo de grandeza. A loucura nessas narrativas é um elemento que acompanha a genialidade, mesmo que possa fazer – juntamente com uma *hybris* indomável – essas personagens romperem a norma da medida, dentro dessas histórias trágicas.

Quanto ao mito da busca, que se relaciona com a figura mitológica de Ícaro, podemos tecer algumas considerações para a formação da visão de mundo estudada nesta tese. A busca por uma arte ideal e superior, que é o objetivo de muitas protagonistas das narrativas estudadas, se relaciona com a busca real de Sá-Carneiro por novas estéticas dentro do Modernismo. Ele, juntamente com Fernando Pessoa, experimentou novas possibilidades e novas vanguardas artísticas, como o Sensacionismo, o Paulismo e o Interseccionismo em sua lírica, mostrando um desejo similar ao de suas personagens. Segundo Benjamin (1996) o período entendido como

Modernidade foi uma época em que as experiências eram muito pouco significativas para os indivíduos, principalmente os mais sensíveis como os artistas. Essa ideia converge com o que apontamos sobre o Capitalismo, que segundo Lima (2003) causa o esfacelamento das representações sociais, impedindo que o indivíduo crie canais simbólicos de identificação com a comunidade a que pertence. O ambiente para esses artistas, que é representado da mesma forma para as protagonistas de Sá-Carneiro, não traz respostas significativas para esses indivíduos, que não enxergam respostas profundas e relevantes no cientificismo – representado, por exemplo, pelo behaviorismo, determinismo e positivismo em vigor na época – e nem no misticismo de cunho decadentista. Dentro da visão de mundo do autor, não há respostas que tragam alívio para suas tensões, nem numa fonte e nem na outra.

Além disso, a Modernidade não é um período particularmente confortável para o artista, que não enxerga um lugar para si dentro do estado de coisas colocado pelo Capitalismo e por esse esvaziamento das experiências. Nesse contexto, segundo Paz (1982) não há lugar para a poesia (e podemos acrescentar, para a arte em geral), a burguesia não tem interesses artísticos, nem as massas contemporâneas. Assim, pelo que percebemos, dentro da visão de mundo do autor havia poucas saídas possíveis para as suas protagonistas, e entre elas notamos o refúgio em uma espécie de dandismo heróico, à maneira de Baudelaire (2012) e na estetização da vida.

Baudelaire (2012) definiu o dandismo como “[...] o último rasgo de heroísmo nas decadências”, assumindo-o como uma postura existencial e uma reação contra o estado de coisas da sociedade. Para Seabra Pereira (1975) o dandismo baudelaireano ia muito além da preocupação com a postura e o vestuário, sendo além de uma atitude moral de independência e liberdade, uma reação heróica de cunho social e político, contra um mundo consumido pelo materialismo e o esvaziamento das relações humanas. As protagonistas de Sá-Carneiro assumem uma atitude que converge com essa, e vemos que esse dandismo baudelaireano tem muitos pontos em comum com o arquétipo do fidalgo simbolista, na forma como ele é representado nas narrativas do autor português. O dandismo tinha um cunho de superioridade em relação aos demais, ligando-se a uma forma de aristocratismo, e tudo isso converge com a visão de mundo posta nas narrativas estudadas. Além disso, há uma noção no dandismo proposto por Baudelaire de que o dândi pode até cometer um crime, desde que este seja motivado por razões superiores. Essa noção está presente em algumas das narrativas estudadas, e se relaciona com o que já dissemos sobre a questão da perversidade e da tragédia.

Na visão de mundo de Sá-Carneiro, dentro dessa sociedade em que reina a grosseria e a reificação das relações humanas, em que nada mais resta ao artista genial a não ser se refugiar em sua “torre de marfim” buscando e cultivando uma arte superior, suas protagonistas são vítimas do destino, do encadeamento dos fatos. A loucura, que se relaciona com a genialidade dessas personagens, e a tensão gerada por tudo que apontamos pode levá-las a atos de perversidade. Mas isso é posto de uma forma que entendemos essas personagens superiores aos demais como vítimas: da loucura genial, da sociedade e do destino. Além disso, há outra noção associada a tudo isso, que se relaciona com o mito de Ícaro, e com outras personagens mitológicas, como Sísifo, Tântalo, Íxion, por exemplo, e que aumenta a carga de tragédia do destino delas. É a ideia de que algo grande só pode ser alcançado pagando-se um “preço”, tal como ocorreu com as personagens mitológicas citadas. Assim, a grandeza vem acompanhada de um destino trágico, dentro dessa visão de mundo, que é compartilhada por Sá-Carneiro.

A figura de Ícaro e o seu mito pode ser interpretado de duas formas: uma leitura aponta para uma megalomania, um desejo de grandeza sem limites, e outra, para a de um indivíduo que não se contenta com o estado de coisas posto, e quer sempre mais. Essa dualidade cabe bem nas protagonistas de Sá-Carneiro, em que ao mesmo tempo em que buscam uma arte superior para assim alcançarem respostas mais significativas para suas angústias, possuem um ar de superioridade, que dialoga com a megalomania do dandismo e do arquétipo do fidalgo simbolista. Esse desejo por algo a mais que a realidade pode oferecer, faz com que a realidade não seja suficiente, dentro dessa visão de mundo, e surge então o último mito estudado nesta tese, que é o da criação.

Este mito se relaciona com a questão da identidade, da busca por uma arte superior, e com a estetização da vida. Em relação à identidade, em sua lírica, Sá-Carneiro cria uma imagem ideal de si próprio (do eu-lírico em seus poemas), em contraposição a outra imagem “real” de si mesmo. Na sua prosa, também há a criação relacionada com a questão da identidade, uma vez que podemos considerar Marta uma imagem ideal para Ricardo, lembrando que este revela o desejo de ser uma mulher, à maneira de uma *femme fatale*, e ela pode ser considerada uma materialização dessa imagem também ideal, entre outros casos já apontados. A relação entre o mito da criação e a questão da identidade dá contornos modernos à obra de Sá-Carneiro. Essa concepção de identidade, utilizada por ele, entendida como fragmentada, múltipla e muitas vezes incoerente é uma abordagem moderna do tema.

A estetização surge no momento em que se mistura vida e arte, em que se procura considerar a existência humana como uma obra. Entre outros exemplos, quando a protagonista de “O fixador de instantes”, depois de matar a sua amada para poder reter aquele momento, declara: “*Sou o Instante. Estilizei-me em tempo*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 538), a estetização criativa de sua vida se realiza, a partir dessa visão de mundo.

O mito da criação também aparece na concepção dos universos literários das narrativas, que muitas vezes não seguem uma concepção realista na representação mimética da realidade exterior em suas obras. Fazendo uso de uma mimesis de produção, que não se ancora no real, Sá-Carneiro pôde criar mundos próprios, com toques do fantástico, e assim revelar a sua verdade, no sentido filosófico do termo. Segundo Eco (2013) a escrita criativa utilizada pelos escritores, embora não se ampare totalmente na realidade, possui a vantagem de não poder ser contestada. As asserções ficcionais, por essa razão, além de revelarem muito sobre o gênero humano, acabam mostrando todo o conjunto de valores e conceitos ideológicos de um escritor, e sua visão de mundo.

A própria criação das personagens é reveladora de uma forma de ser ver o mundo e a existência humana. Como dissemos, Sá-Carneiro não chegou a experimentar inovações de escritores posteriores, como o fluxo de consciência e a variação do foco narrativo dentro de uma mesma obra, por exemplo. Mas, ao trabalhar com a questão da identidade segundo uma concepção moderna, Sá-Carneiro de certa forma convergia com a uma visão de mundo que era comungada pelos artistas modernos. Principalmente em relação à ideia de que o indivíduo não tem uma forma definida, e não pertence a um universo com sentido e coerência. Sá-Carneiro comunga com a certeza dos artistas modernos de que muitas vezes esse indivíduo só encontra sinais, indícios das respostas que busca, o que aumenta ainda mais a carga de tragédia de sua existência. Outra característica moderna de suas personagens é em relação à busca de autenticidade. A autenticidade para Sá-Carneiro só pode ser alcançada por meio da criação, porque para ele a realidade não é suficiente. Essa criação se relaciona com a busca por uma arte superior, com a questão da identidade, e com a estetização da vida, principalmente.

Em relação à dupla imagem da Modernidade, apontada por Bullock (1998), Sá-Carneiro parece indicar um certo fascínio pelo moderno, mas isso é relativo. Dentro da visão de mundo que estudamos, ele parece empolgado com as novas tendências artísticas e estéticas do período, com essa busca por novas formas de representação da

arte. Mas, por outro lado, mostra um profundo sentimento de inadaptação, sofrida pelos artistas em geral, e um sentimento de descaso e depreciação de tudo o que é comum, revelando o seu dandismo heróico, que se relaciona também com um certo aristocratismo. Então, podemos formular a ideia de que o encantamento de Sá-Carneiro pela Modernidade se dá pelo viés estético, mas não pelo ético, pelas relações humanas do período.

Em relação à colocação de alguns críticos de que a figura de Ícaro seria a que melhor representaria a obra de Sá-Carneiro, cabe uma reflexão. Como dissemos, essa personagem mitológica representa uma parte de sua obra em prosa, mas não seria suficiente para resumi-la. Se pensarmos que Ícaro era um buscador, e seu pai Dédalo, um criador, e que os mitos da busca e da criação são fundamentais em sua obra, poderemos arriscar uma imagem. A partir da concepção moderna de identidade que Sá-Carneiro utiliza, que a considera fragmentada, múltipla e muitas vezes incoerente, podemos apontar para não só uma personagem, mas uma espécie de junção entre as duas. Assim, a “personagem” que poderia representar grande parte de sua obra em prosa seria uma cuja identidade seria fragmentada e dispersa, com muitos traços de Ícaro, buscador e alguns de Dédalo, criador.

Sobre os mitos e arquétipos abordados nesta tese, o seu estudo parece comprovar uma afirmação comum dos críticos a respeito da obra de Mário de Sá-Carneiro: a de que ele é um artista de transição, de um momento simbolista e decadentista para outro ligado ao Modernismo. O mito de Eros e Thanatos, o de Salomé e o arquétipo da *femme fatale* parecem ter uma origem decadentista, na forma de tratar o amor como um sentimento que, ao invés de levar à redenção, conduzirá sempre à ruína, na forma de relacionamentos obsessivos, doentios e mórbidos. O arquétipo do fidalgo simbolista também tem características ligadas ao Simbolismo, uma vez que foi concebido a partir de uma obra da época. Já o mito da busca ligado à necessidade de inovações artísticas dialoga com o sentimento geral da época do Modernismo, com o surgimento de várias vanguardas estéticas. O mito da criação também teve uma abordagem bastante moderna, ligando-se com a estetização e a questão da identidade. Temos assim, comprovada pelo estudo dos mitos e arquétipos, mais uma vez ratificada a noção de que Sá-Carneiro é um artista de transição. Na visão de mundo de Sá-Carneiro há, portanto, traços decadentistas e traços modernos.

Referências Bibliográficas

1. Obras de Mário de Sá-Carneiro

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. Ed. Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

2. Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. “O dândi”. In: *Manual do dândi: a vida com estilo*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. “A modernidade”. In: *Revista tempo Brasileiro*. n. 26-7, Janeiro-Março, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1971.

_____. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERARDINELLI, Cleonice. *Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e João Roberto Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. “O nome e a natureza do Modernismo” In: *Modernismo: Guia geral*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

BULLOCK, Alan. “A dupla imagem”. In: *Modernismo: Guia geral*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: editora da UNICAMP, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de estudos filológicos, 1960.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ELIOT, T.S. *Obra completa*. Volume I – Poesia. Tradução e introdução de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

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

_____. "Thanatos, Eros e Ícaro. As leis profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)" / Maria Aliete Galhoz. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 117/118, Set. 1990, p. 47-53.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Edusp, 1989.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello & Irmão – editores, 1992.

_____. *Os problemas da Modernidade*. Lisboa: Presença, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 20005.

JUNG, Carl G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Trad. Dora Ferreira de Silva. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2005.

_____. *O homem e seus símbolos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1964.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (introdução à ciência da literatura). Coimbra: Armênio Amado editor, 1958.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: Formas das sombras*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

L'ISLE-ADAM, Villiers de. *Axël*. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MELETINKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

MORÃO, Paula. *Salomé e outros mitos*. Lisboa: Cosmos, 2001.

NERVAL, Gerard de. “Silvia”, in: *As filhas do fogo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

NEVES, João Alves das. *Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Íris, s/d.

PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo a simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra editora, 1975.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1973.

POUND, Ezra. *O abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, s/d.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2009.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOLL, Dieter. *Realidade e Idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Delfos, 1968.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos 1950*. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2010;