

OLGA MARIA S. JORGE DA SILVA FONSECA ESTEVES

**O EROTISMO COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA
NA OBRA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LITERATURA
E CULTURA PORTUGUESAS –
ÉPOCA MODERNA E CONTEMPORÂNEA**

**ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA
ANA NASCIMENTO PIEDADE**

UNIVERSIDADE ABERTA

LISBOA 2008

**Dissertação de Mestrado apresentada
à Universidade Aberta, para a
obtenção do grau de Mestre em
Língua e Cultura Portuguesas –
Épocas Moderna e Contemporânea.**

ÍNDICE

SIGLAS ADOPTADAS	4
INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I - ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-LITERÁRIO	8
CAPÍTULO II - EROTISMO E SEXUALIDADE	16
CAPÍTULO III - O EROTISMO NA OBRA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO	27
III. 1. A CAMINHO DO MODERNISMO	29
III. 2. O TORMENTO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA	41
III. 3. VOO PARA OUTRA DIMENSÃO	49
III. 4. OUTROS MUNDOS	53
III. 5. EM BUSCA DA PERFEIÇÃO	56
III.6. A ANGÚSTIA DO INSTANTE	61
III. 7. A PLENITUDE D 'EU'	64
III. 8. IRREMEDIÁVEL SOLIDÃO	74
III. 9. O VOO SOLITÁRIO	92
III. 10. NO REINO DE EROS	96
CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIA	119

SIGLAS ADOPTADAS

As citações das obras de Mário de Sá-Carneiro estão identificadas pelas siglas que se seguem, com a indicação da página respectiva:

C - *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

CF - *Céu em Fogo* – Oito Novelas, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

CL - *A Confissão de Lúcio* – Narrativa, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

I - *O Incesto*, in *Primeiros Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

PC - *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

O uso de « » será usado para identificar os contos e os poemas;

“ “ para citações de excertos da restante obra.

INTRODUÇÃO

A decisão pelo estudo da obra de Mário de Sá-Carneiro surgiu do interesse pela beleza singular e pela forma genial como este autor exprime o seu mundo imaginário.

Com Fernando Pessoa, entre outros, Sá-Carneiro participou na revista *Orpheu*, publicada em 1915, onde se anunciava uma revolução da cultura portuguesa, com a apresentação de uma nova concepção da arte, que permitia ao artista inventar um mundo outro, no qual a liberdade e a imaginação não tinham limites e onde a irrealidade era vivida como real “[...] Eu não tenho só tudo quanto existe – percebe? - eu tenho também tudo quanto não existe. (Aliás, apenas o que não existe é belo).”¹ Embora na obra de Mário de Sá-Carneiro seja tudo invenção, isto é, criação artística na realidade do mundo que recria, o poeta deixou que a ressonância da dor transparecesse aí sob a forma da angústia da perda de identidade e da unidade: “a dor de ser-quasi, dor sem fim...”², que conduzirá à sua impossibilidade de amar e à conseqüente solidão: “E não possuo mesmo quando enlaço”³. Estas manifestações do seu sofrimento são enfatizadas e como que sublimadas pela expressão de sensações de volúpia, criadoras de beleza num mundo subjectivo onde o ‘eu’ é o actor principal, na revelação do seu tormento.

Contribuiu também, para a opção do estudo deste autor, o trabalho desenvolvido na parte curricular do Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas, que proporcionou uma reflexão sobre o Modernismo, fundamentada na análise de textos ensaísticos, nomeadamente de Eduardo Lourenço, David Mourão Ferreira e na consulta de obras de Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz, Fernando Cabral Martins, Fernando Guimarães, Ana Nascimento Piedade, entre outras.

É propósito deste trabalho procurar perceber, através da análise dos textos de Mário de Sá-Carneiro, como é que o tema do erotismo, presente em quase toda a obra, é explorado como fonte de criação estética, ideia que surgiu através da leitura de uma das considerações tecidas pela americana milionária, uma das suas personagens: “Ah!

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p.105.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 2001, p. 38.

³ *Idem*, p.40.

mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia! ... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados”⁴. E, de facto, na sua escrita há “o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas”, como podemos constatar em vários excertos narrativos de *Céu em Fogo*, ou de *A Confissão de Lúcio* e em poemas de *Indícios de Oiro*, coexistindo na obra, ora beleza e ternura “Ai, como eu te queria toda de violetas/ E flébil de cetim...”⁵, ora violência arrepiante “Sibilam os reptis...Rojas-te de joelhos.../ Sangue te escorre já da boca profanada...”⁶

Mas o sofrimento parece explodir, nas luzes que brilham sem fim, nos cenários apresentados: “Pedrarias secretas se incrustavam nos copos, deslumbrantemente, em cintilações desvairadas, - brilhos remotos de densas pompas; cores infinitas... A lâmina cruel de aço, estrita e curta, muito acerada – [...]”⁷, ou “Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo”⁸.

Ao depararmo-nos com os quadros que ‘pinta’, somos confrontados com a novidade da expressão estético-literária de Sá-Carneiro. A sua obra é bela, mas por vezes esmagadora pela violência do mundo que apresenta, revelando marcada ruptura com a literatura convencional, porque é revolucionária no discurso literário, na concepção das personagens, na forma como apresenta a problemática da subjectividade, na transgressão de tabus éticos, na concretização de vivências pelo poder criador da palavra. A sua escrita apresenta essencialmente características do Modernismo, pela criação de um novo tipo de expressão poética “Erravam pelo ar naquela tarde loira eflúvios roxos d’alma e ânsias de não ser”⁹; pela intelectualização das emoções “a arte é que deve servir o pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer”¹⁰; pelo poder da arte vivida como realidade “Vida e arte, no artista confundem-se, indistinguem-se.”¹¹ e, com tal verosimilhança, que numa das *Cartas*

⁴ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 2004, pp. 20, 21.

⁵ PC, p. 89.

⁶ *Idem*, p. 85.

⁷ CF, p. 40.

⁸ PC, p. 68.

⁹ CF, p. 135.

¹⁰ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 87.

¹¹ *Idem*, p. 46.

escritas a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro explicita a sua bizarra forma de encarnação em certas personagens que cria:

Passei na vida literária, creio, uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente – pelo menos – e para dispor orquídeas em jarras misteriosas, em esquisitas talhas do Japão – gulosa de morangos e champanhe, fumando ópios, debochada – ardendo loucamente. E se assim é, se não me engano: eu fui o que quis: a minha obra representa zebroadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária ...¹²

A obra deste escritor é inconfundível pela excentricidade das imagens e pelo insólito do mundo recriado que nos transportam para a “realidade” interior do sujeito de enunciação, onde é simulado o vazio do mundo onde vagueia um eu incompleto, ou seja, um não-eu tateando a metade de si, para poder Ser.

Na abordagem dos temas ligados à solidão, ao amor, ao sonho e à morte, a obra mantém influências evidentes do Simbolismo, como o gosto pelo vago, pelo mistério, a presença do tédio e da desilusão, deixando transparecer um sentimento de pessimismo.

¹² C, pp. 126-127.

CAPÍTULO I - ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

Para compreender a obra de Mário de Sá-Carneiro é necessário recordar o tempo em que ela foi criada e portanto, recuar até ao princípio do séc. XX, para se entender como são representados os ideais estéticos e literários de uma época marcada por grande agitação social, devido às grandes transformações resultantes da industrialização iniciada no século XVIII em Inglaterra e que se expandiu depois à Bélgica, França, Alemanha e só mais tarde à América do Norte.

Durante o século XIX, os países industrializados colonizaram as nações subdesenvolvidas, tendo-se instituído novas estruturas na sociedade. A revolução estendeu-se a Portugal e em 1910, foi derrubada uma monarquia de oitocentos anos e proclamada a República, devido à extrema pobreza do País.

Entretanto, a situação literária portuguesa parecia ter estagnado depois de terem desaparecido Eça de Queirós, Antero de Quental, Cesário Verde e António Nobre.

Mas em 1890-1915, surgiu em França um novo movimento artístico como reacção contra o Realismo e o Naturalismo. Os principais mestres dessa estética foram Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, que influenciaram alguns artistas portugueses, como Eugénio de Castro, que em Paris contactou directamente com os poetas decadentistas. Esta experiência contribuiu para um novo conceito de literatura, o Simbolismo, sendo Camilo Pessanha o seu expoente máximo. Pretendia-se transmitir uma visão inovadora do mundo dirigida para a compreensão da realidade interior do “eu”, criar as correspondências entre o mundo visível e o mundo invisível, através da sugestão conseguida pelo uso de símbolos e da música. Estes poetas revelavam a preferência pelo vago, pelo nebuloso e pela paisagem sombria; a sua visão da existência era pessimista, porque tinham consciência da efemeridade da vida e, por essa razão, cultivavam temáticas relacionadas com o tédio e com a desilusão, deixando transparecer um sentimento de renúncia e a necessidade de refúgio no mundo interior.

Mário de Sá-Carneiro também expressou o drama da sua alma, traduzido num profundo sentimento de solidão e tristeza: «Vou vivendo como sempre, olhando muito para mim, sonhando “além” [...] E tudo isto é tão triste, tão triste...»¹³

¹³ C, p. 31.

A Europa era dominada, então, pela instabilidade que se reflectia na sociedade e nos valores que a orientavam e a arte mostra essa crise nas novas maneiras de pensar e de ver o mundo que entretanto se transformara. Em Paris, o Cubismo, criado por Pablo Picasso e Georges Braque, em 1907, caracteriza-se por pinturas fragmentadas e rejeita a representação realista tradicional. O Futurismo, liderado pelo italiano Filippo Marinetti, entre 1909 e 1912, era inovador na concepção da literatura, da pintura, da música e da política: “[...] a literatura até aqui tem apenas cantado o êxtase, a imobilidade pensativa, o sono; os “futuristas” querem cantar o salto, a bofetada, o murro, o passo ginástico, o movimento agressivo [...]”.

Mário de Sá-Carneiro, que em 1912 vivia em Paris e procurava acompanhar a renovação da literatura, refere-se ao Futurismo e ao Cubismo, nas cartas que escrevia a Fernando Pessoa, mostrando admiração por estes movimentos artísticos: “No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que *sem estar doido*, eu acredito no cubismo. [...] Picasso, de quem tenho visto imensos trabalhos [...] realizou maravilhas – admiráveis desenhos e águas fortes [...]”¹⁴

Em 1915, a literatura e as artes plásticas assumem uma mudança radical em Portugal, com a publicação da revista «Orpheu». Nesta participam Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Amadeu de Sousa-Cardoso, entre outros, que apresentam ao país uma ruptura total com as expressões artísticas anteriores.

Segundo Fernando Cabral Martins

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. É a “doença-de-Novo” entendida na sua máxima força: não suporta senão a originalidade, logo nenhuma semelhança se pode forjar entre a arte de dois artistas diferentes.¹⁵

Foi por aderir à ruptura estética introduzida pela geração de *Orpheu* que Mário de Sá-Carneiro publicou os seus textos considerados, então, absurdos e extravagantes. A intenção de escandalizar a burguesia da época era evidente em vários aspectos: a sua linguagem era inovadora, pelo que causava estranheza, criava associações lexicais que pareciam absurdas, empregava neologismos muitas vezes sarcásticos, como a

¹⁴ C, pp. 52, 53.

¹⁵ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, 1994, p. 141. Sublinhado nosso.

expressão “lepidópteros”, transgredia as regras da sintaxe para conseguir imprimir nova expressividade às frases. Esta prática, associada à estética interseccionista, levou a sociedade conservadora, que não compreendia a transformação que se estava a processar na arte, a ver este escritor como um jovem excêntrico com ambição de se tornar conhecido, mas que consideravam ser detentor de uma escrita paranóica. Como exemplo dessa produção que tanto escandalizou não só o público como os críticos literários, apresenta-se de seguida um excerto de um desses textos provocatórios publicados em *Orpheu 2*:

«Manucure»¹⁶

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Todo me incluo em Mim – piedosamente.
Entanto eis-me sozinho no Café:
De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
De volta, as mesas apenas – ingratas
E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
Boçal, quadrangular e livre-pensadora...
[...]

E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense,
Vou-me mais e mais enternecendo
Até chorar por Mim...
Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes,
Brumosos planos desviados
[...]

E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço
Por inúmeras intersecções de planos
Múltiplos, livres, resvalantes.

[...]

- Ó beleza futurista das mercadorias!
- Sarapilheiras dos fardos,
Como eu quisera togar-me de Ti!
- Madeira dos caixotes,
Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
E os pregos, as cordas, os aros... -
Mas, acima de tudo, como bailam faiscantes

¹⁶ PC, p. 51.

A meus olhos audazes de beleza,
As inscrições de todos esses fardos –
Negras, vermelhas, azuis ou verdes –
Gritos de actual e Comércio & Indústria
[...]

É evidente a novidade e compreensível o espanto causado por este tipo de escrita, se a compararmos com textos de autores consagrados naquela época, como entre outros, era o caso de Afonso Lopes Vieira:

«Pinhal de Rei»¹⁷

Catedral verde e sussurrante, aonde
A luz se ameiga e se esconde
E onde, ecoando a cantar,
Se alonga e se prolonga a longa voz do mar:
Ditoso o «Lavrador» que a seu contento
Por suas mãos semeou este jardim;
Ditoso o Poeta que lançou ao vento
Esta canção sem fim...

Ai flores, ai flores do Pinhal florido,
Que vedes no mar?
Ai flores, ai flores do Pinhal florido,
Rei Dom Dinis, bom poeta e mau marido,
Lá vêm as velidas bailar e cantar.

Encantado jardim da minha infância,
Aonde a minh'alma aprendeu
Música do Longe e o ritmo da distância,
Que tua voz marítima lhe deu;

[...]

A leitura deste texto estabelece imediatamente o contraste com a nova forma de Arte introduzida pelo movimento inovador de 1915 e citando Jacinto do Prado Coelho, a propósito de Afonso Lopes Vieira:

¹⁷ Amadeu Torres, Antologia Literária dos Séculos XVIII e XIX, Braga, Edições Humanitas, vol. 2, s.d., p. 838.

[...] se decidiu a buscar, no povo e nas suas tradições, na lição dos clássicos, na letra e no espírito dos Cancioneiros e do Romanceiro, fontes inexauríveis de energia. [...] – representam entre outras, no domínio poético, os passos dessa lírica indagação das raízes nacionais, dessa erudita e comovida atenção aos troncos seculares, dessa esperança em os ver de novo reverdecidos.¹⁸

Ora, o objectivo dos artistas de «Orpheu» era exactamente o oposto, isto é, procuravam cortar com essas amarras ao passado e criar uma arte completamente distinta, caracterizada pela subversão dos valores estéticos instituídos e desenvolvida na liberdade da imaginação criadora, que permitia a fuga ao mundo real substituído por um mundo outro, onde domina a subjectividade do sujeito criador na sua ânsia de atingir o Ideal.

Uma das temáticas desenvolvidas por Mário de Sá-Carneiro foi a do erotismo, como pretexto de expressão de arte numa perspectiva vanguardista.

A interpretação deste tema, na obra do autor referido, será conduzida pela noção de que:

Não é o pensamento que deve servir a arte – a arte é que deve servir o pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer – ser luz, além de espírito. Mesmo, na sua expressão máxima, a Arte é Pensamento. E quando por vezes é grande arte e não é pensamento; é-o no entanto porque suscita o pensamento - o arrepio que uma obra plástica de maravilha pode provocar naquele que a contempla.¹⁹

Quer isto dizer que se para o autor a emoção é inalienável da obra de arte, será a partir da sensação por ela provocada na sua alma que ele a interpreta, que ele a “sonha”. A salientar a importância da imaginação na produção da obra artística, juntam-se outras opiniões suas sobre literatura, expressas na sua correspondência com Fernando Pessoa:

Compreendo optimamente o seu estado de “suspenso”, de “boiar”, estado da alma que, de resto, noutro sentido (quero dizer: noutra inflexão) eu já tenho experimentado [...]. O certo é que quem pode escrever essas páginas se não sente *sabe* genialmente sentir [...]. Saber sentir e sentir, meu Amigo, afigura-

¹⁸ Jacinto do Prado Coelho, (dir.), *Dicionário de Literatura*, 4º vol., 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1983, p. 1172.

¹⁹ C, p. 87.

se-me qualquer coisa de muito próximo [...]. E o que eu, da minha vibratilidade lastimaria em você que tão genialmente admiro [...] era apenas, talvez, que não pudesse fremir, que não *soubesse imaginar fremir* com aquilo que a minha alma oscila acima de tudo mais em leonino.²⁰

O conceito de arte dos autores de *Orpheu*, por ser diferente a sua visão do mundo, leva-os a equacionar novas problemáticas, como a da dissolução do sujeito lírico “- Onde existo que não existo em mim?”²¹ e acreditando, tal como Fernando Pessoa, que “já não havia mundo. [...] Foi assim que eles despertaram - sobre um lençol de Ausência.”²², o que se irá reflectir na construção dos sentidos dos seus textos.

Na verdade, nas obras produzidas então, as temáticas espelham essa opção pela criação de uma outra vida num além-sonho, onde o sentido da mesma se ergue na procura da beleza, como nos é mostrado em alguns versos de «Partida»: “O que devemos é saltar na bruma», «Correr no azul à busca de beleza», «É subir, é subir além dos céus», «cingidos de quimera e d’irreal», «Viajar outros sentidos, outras vidas», «Asa longínqua a sacudir loucura», «Sombra, vertigem, ascensão – Altura!»

Devido a esse voo quimérico de ascensão a um céu, onde o sujeito poético pretende chegar, David Mourão Ferreira considerou poder explicar-se “*em parte*” a poesia de Sá-Carneiro pelo complexo de Ícaro²³, demonstrando estar presente nos poemas de *Dispersão* a referência à sua ascensão no espaço, assim como à sua queda, como se lê nos versos seguintes:

A grande ave dourada / Bateu asas para os céus, / Mas Fechou-as saciada / Ao ver que ganhava os céus”²⁴ ou : “Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era além. / Para atingir, faltou-me um golpe d’asa... “²⁵

Também o último poema de *Dispersão* atesta o mesmo mito: “Em raivas ideais, ascendo até ao fim: / Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso... / / Tombei... / E fico só esmagado sobre mim!...”²⁶

²⁰ *Idem*, p. 123.

²¹ PC, p.28.

²² Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto, 1974, p. 54.

²³ David Mourão Ferreira, «O Vão de Ícaro a Partir de Cesário», in *Colóquio Letras*, nº 117 /118, Set. - Dez., 1990.

²⁴ PC, p.34.

²⁵ *Idem*, p. 38.

²⁶ PC, p. 47.

Nessa procura quimérica de luz que revelasse beleza, o poeta apresenta a trajectória dramática do ‘eu’: “Parti. Mas logo regresssei à dor, / Pois tudo me ruiu... Tudo era igual: / [...] // Ecoando-me em silêncio, a noite escura / Baixou-me assim na queda sem remédio, / [...]”²⁷”

Estes versos são reveladores da imensa desilusão do poeta e reflectem novamente o seu drama existencial.

Segundo Eduardo Lourenço, a arte que a geração de *Orpheu* propunha escandalizou, porque deixara de ser inofensiva e tornara-se perigosa, ao despertar a inquietação que atormentava os espíritos que se desejava entorpecidos. Como exemplo, Mário de Sá-Carneiro diz em *Manucure*²⁸:

[...]
É lá, no grande Espelho de fantasmas
Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,
Se desmorona o meu presente,
E o meu futuro é já poeira...

Também Jacinto Prado Coelho defende que:

ao tentarmos compreender esse espírito de geração não devemos parar nos aspectos mais aparentes: a mistificação, a excentricidade; ou devemos procurar descobrir o sentido gravemente irónico que a própria simulação, o próprio jogo literário podiam ter, em Portugal como nos outros países. O momento era de crise aguda, de dissolução dum mundo de valores [...] Os artistas reagiam ao cepticismo total pela agressão, pelo sarcasmo, [...] pela sondagem, a um tempo lúcida e inquieta, das regiões virgens e indefinidas do inconsciente, ou pela entrega à vertigem das sensações, [...]. É no sentimento do real como ilusão que radica a atitude de troça do “mistificador” perante os outros e perante ele próprio. [...] o que procura obscuramente o mistificador é o aparecimento dum facto novo, anormal, arbitrário; só uma provocação feita directamente à vida poderá contentá-lo; [...] O Modernismo encerra, pois, um humanismo; assume até um tom pedagógico de expressão aforística, inculca o *deviens qui tu es* gidiano, incita à plenitude individual. E desponta nele, intuitiva e precursoramente, o Sobrerrealismo, sobretudo em Sá-Carneiro, a par da visão do mundo como coisa absurda e sem suporte.²⁹

²⁷ PC, p. 42.

²⁸ PC, p. 52.

²⁹ Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 2º vol., 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1983, p. 657.

Devido à temática deste trabalho, importa também referir a situação de desigualdade das mulheres na sociedade de finais do séc. XIX, época em que as mulheres ainda não tinham direito de voto. O movimento sufragista tinha-se iniciado em meados desse século nos Estados Unidos, porque as mulheres exigiam obter mais direitos, mas em Portugal o sufrágio universal só foi possível com a instauração da República.

Apesar das transformações políticas e sociais operadas, a Igreja manteve ainda forte influência na educação, pretendendo continuar a moldar as mentes e a orientar as directrizes relativas ao papel do sexo feminino na sociedade, que se encontrava num profundo atraso: “77, 4% das mulheres maiores de sete anos não sabiam ler nem escrever em 1911. Imersas em ignorância, as mulheres representavam presa fácil para padres fanáticos [...] uma força perigosa actuando nos bastidores, com sua influência sobre maridos e filhos, um veículo de resistência ao progresso.”³⁰

Contudo, a 1ª Guerra Mundial provocou rupturas com a mentalidade vigente e o sofrimento vivido pelo conflito, se por um lado originou grande inquietação e pessimismo, por outro criou também a fúria de desfrutar a vida através do prazer e da evasão.

Estes acontecimentos reflectiram-se igualmente no enfraquecimento da influência da Igreja sobre as famílias e na evolução da vida das mulheres que se foi emancipando e que urgia transformar, pelo evidente atraso que registavam.

³⁰ A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, 3º vol., Lisboa, Editorial Presença, 13ª ed. , 1998, p. 347.

CAPÍTULO II - EROTISMO E SEXUALIDADE

Na teoria platónica do amor presente em *O Banquete*³¹, Platão defende que o eros tem raiz exclusivamente humana, porque o amor é uma consequência do instinto de imortalidade dos homens. Segundo Aristófanes, outro filósofo presente que discursa sobre o amor, existiria nos primórdios um ser – o andrógino – composto pelos elementos “masculino e feminino - mas acrescentava-se mais um, que era composto ao mesmo tempo dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: *andrógino*.”³² Esses seres eram detentores de uma força extraordinária que preocupava os deuses. Por esta razão e com o intuito de os tornar mais fracos, os deuses separaram o andrógino em duas partes, surgindo assim os seres de sexo masculino e os seres de sexo feminino. Como consequência dessa divisão e por se manter a recordação do estado primitivo, nasceu o “amor que tende a recompor a antiga natureza, procurando dos dois fazer um só”³³.

É através deste impulso ou eros que se procura explicar a atracção que os seres humanos sentem uns pelos outros, dada a necessidade que têm de se complementarem.

Também n’*O Banquete*, Pausânias distingue dois impulsos eróticos: o carnal, conducente ao prazer sexual e o uraniano, ligado à espiritualidade. Através deste, o impulso erótico é despertado pela Beleza, enquanto ideia, independentemente do objecto físico a que está associada.

Ainda nesta obra de Platão e pelo discurso de uma sacerdotisa, Diotima de Mantinea, percebemos a natureza contraditória do amor, que ela explica pela relação que estabelece com as circunstâncias do nascimento de Eros, filho de uma mendiga, Penia, que seduzira Poros, o deus do engenho, quando este se encontrava embriagado durante a festa do nascimento de Afrodite. Eros, por um lado, era pobre e ignorante como a mãe, mas por outro lado era rico de sabedoria que herdara do pai. O facto de ter sido concebido no dia do nascimento de Afrodite foi decisivo para o seu culto à beleza.

³¹ Platão, «Banquete» in *Diálogos, Ménon – Banquete – Fedro*, vol. I, Rio de Janeiro, Brasil, Edições de Ouro, s/d.

³² *Idem*, p. 145.

³³ *Op. cit.*, p. 147.

Tornando mais clara a noção de amor, Diotima relaciona-a com o instinto de procriação, que está associada à beleza e à imortalidade: “É um desejo de procriação no belo.”³⁴ A inevitabilidade da morte só pode ser resolvida através da procriação e esta:

é a criação da beleza, segundo o corpo e segundo o espírito. [...] A união do homem e da mulher nada mais é do que a procriação e nesse acto há alguma coisa de divino. A procriação e o nascimento são coisas imortais num ser mortal! [...] Assim aquele que deseja procriar, quando se aproxima do que é belo, sente aumentar o desejo e o prazer.³⁵

Este mesmo conceito de amor é seguido por Denis Rougemont³⁶ e Georges Bataille³⁷, por defenderem que o erotismo está relacionado com um dos aspectos fundamentais da vida interior do ser humano, porque pressupõe um prazer idealizado, isto é, a sexualidade humana está ligada simultaneamente ao amor físico e à dimensão espiritual, o que o projecta para além do instinto primário: “ [...] Só os homens transformaram a actividade sexual em actividade erótica. Donde a diferença entre o erotismo e a actividade sexual, que torna aquele uma busca psicológica [...]”,³⁸ sendo o erotismo “a aprovação da vida até na própria morte”.³⁹

Segundo Bataille, a actividade sexual encarada na perspectiva da reprodução é a chave do erotismo, por estar relacionado com o desejo de possuir ‘o outro’, evitando a solidão. A reprodução resulta da intervenção de criaturas, como o Homem, que são seres descontínuos e por essa razão estão associados à morte.

Georges Bataille explica que há processos diferentes de reprodução: a reprodução assexuada, que corresponde à divisão de uma célula num determinado momento do seu crescimento. Entretanto, realiza-se a separação em dois núcleos que são dois novos seres, mas ao morrer o primeiro, perde-se a sua continuidade. No entanto, antes da divisão da célula houve continuidade numa determinada fase da sua reprodução e só depois da separação se desencadeou a morte do ser originário.

Na reprodução sexuada não é possível a contiguidade na morte. Este tipo de procriação conduz a uma espécie de interrupção da continuidade, que é restabelecida

³⁴ Platão, «Banquete», p. 169.

³⁵ *Idem*, p. 168.

³⁶ Denis Rougemont, *Les Mythes de L'Amour*, Gallimard, 1961.

³⁷ Georges Bataille, *O Erotismo*, Lisboa, Moraes Editores, 2ª ed., 1980.

³⁸ *Idem*, p. 13.

³⁹ *Idem, ibidem*.

com a união do espermatozóide e do óvulo, o que leva à formação de um novo ser a partir da morte dos seres separados. Esse ser, apesar de ser descontínuo, transporta em si a continuidade por resultar da fusão de dois seres diferentes. Os seres descontínuos morrem se estiverem isolados e por isso a reprodução está associada à ideia de morte que provoca a tristeza da continuidade perdida.

Ora, Georges Bataille considera que “essa nostalgia determina em todos os homens as três formas de erotismo [...]: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente o erotismo sagrado. [...] No erotismo, o essencial é a substituição do isolamento do ser, por um sentimento de continuidade profunda.”⁴⁰

No Ocidente, o erotismo sagrado relaciona-se com a procura e o amor de Deus, enquanto no Oriente, embora haja uma demanda semelhante, desaparece a noção de Deus, tal como no budismo.

Citando o mesmo autor:

O sagrado é a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo. Devido à morte violenta, a ruptura na descontinuidade do ser surge: o que subsiste e o que , no silêncio que se produz, experimentam os espíritos ansiosos é a *continuidade* do ser, à qual a vítima é restituída. [...]

O que a experiência mística revela é uma ausência de objecto. O objecto identifica-se com a descontinuidade e a experiência mística [...] introduz em nós o sentimento de continuidade. [...] O erotismo sagrado, presente na experiência mística, exige apenas que nada perturbe o sujeito da experiência.⁴¹

O erotismo dos corpos favorece a descontinuidade individual de forma egoísta.

O erotismo dos corações provém do erotismo dos corpos, mas a paixão que desencadeia pode ser mais intensa que o desejo dos corpos, por introduzir a perturbação e a desordem.

A essência da paixão é a troca da descontinuidade pela continuidade entre dois seres e essa continuidade é inseparável da angústia, que se procura ultrapassar, possuindo o ser amado. Se esta união impede a solidão e permite planejar uma nova vida, no entanto não evita o sofrimento, uma vez que surge o receio de uma separação dos dois apaixonados.

⁴⁰ Georges Bataille, *O Erotismo*, p. 17

⁴¹ *Idem*, pp. 22, 23.

Para aquele que ama, o seu amante é o “ser pleno, ilimitado, [...] é a continuidade do ser, entrevista como libertação a partir do ser amado.”⁴²

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem e difere da sexualidade animal precisamente porque inclui a vida interior.

A actividade sexual dos homens pode não ser erótica, o que acontece se a mesma for primária, não envolvendo a sua intimidade e sendo indiferente a parte espiritual do parceiro com quem se satisfaz o desejo físico. Esta situação é totalmente distinta do erotismo que faz parte da vida interior do ser humano. Por isso, na relação erótica, a selecção daquele que se deseja é subjectiva, podendo a escolha ser determinada por um dos aspectos relativos à personalidade do ser amado. O prazer dos sentidos, desencadeado pela activação de factores ligados ao intelecto, está associado à transgressão de preconceitos e de tabus.

O prazer sensual está ligado ao imaginário de cada indivíduo e por isso depende da sua fantasia, surge dos estados de alma e é livre. No entanto, a actividade sexual dos homens não é necessariamente erótica, mas é-o, se não for simplesmente rudimentar. O erotismo é vivido como experiência interior e é essa procura consciente de um objectivo – a volúpia - que o torna num estado mental mais complexo.⁴³

O prazer seria desprezível se não fosse este ultrapassar aberrante, que não está só reservado ao êxtase sexual e que os místicos de diversas religiões, e para começar os místicos cristãos, conheceram do mesmo modo. Um ser é-nos dado num ultrapassar *intolerável* do ser, não menos intolerável do que a morte. E uma vez que, na morte, ao mesmo tempo que ele nos é dado nos é retirado, devemos procurá-lo no *sentimento* da morte nesses momentos intoleráveis em que nos parece que morremos, porque o ser em nós, já só por excesso existe em nós, quando a plenitude do horror e a plenitude da alegria coincidem.⁴⁴

Também Julius Evola defende que o instinto sexual do Homem é um facto consciente, por procurar atingir a transcendência na união dos corpos através do “momento fulgurante da unidade”.⁴⁵

Evola considera que o mais importante é a atracção irresistível que surge entre duas pessoas de sexo diferente, com todo o mistério que isso implica. A união desses dois seres só é possível com a intervenção de factores psíquicos e por essa razão, é

⁴² *Idem*, p. 21.

⁴³ Georges Bataille, *As Lágrimas de Eros*, Uma Edição & Etc., Série K. MCMLXXXIV, cf. p. 18.

⁴⁴ Georges Bataille, *O Erotismo*, p. 239.

⁴⁵ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, Edições Afrodite, trad. Fernando Ribeiro de Mello, s.d. p. 28.

que, por exemplo, “o contacto de uma mão pode, por vezes, produzir uma excitação mais intensa do que a manipulação hábil das zonas eróticas”.⁴⁶ A imaginação desempenha um papel fundamental não só no amor em geral, como também no amor físico, podendo ser determinante quer na activação de qualquer desses processos, quer no impedimento da sua concretização.

A teoria psicanalítica da libido acredita que não é obrigatória a relação do desejo sexual com os processos fisiológicos, constituindo estes apenas uma parte, uma vez que a imaginação desencadeia a excitação física que se reflecte fisiologicamente.

Julius Evola explica a teoria magnética do amor como uma energia especial que nasce no mais profundo do ser de cada um e provoca um estado de vibração e de desejo próprios do eros humano. Esse magnetismo tem origem na sexualidade feminina e masculina que, segundo a cultura chinesa, das relações de dois indivíduos de sexos diferentes nasce um “fluido imaterial denominado ‘tsing’”. Deriva este fluido unicamente da polaridade do yin e do yang, princípios puros da sexualidade feminina e masculina.”⁴⁷ De acordo com Evola, são essas vibrações magnéticas que justificam a impossibilidade de se explicar as razões exactas do amor, surgindo este como “*fascínio*”.

Segundo o mesmo autor, a concepção do amor no Ocidente é semelhante, até ao período da Renascença, por ser também caracterizada como uma perturbação provocada através do olhar do amante, que transportava a imagem do ser percebido como amado para o seu sangue.

O magnetismo do amor continua rodeado de mistério por este depender não só de factores biológicos como também de causas metafísicas, o que não permite obter uma explicação lógica para esse impulso insuperável.

Evola, referindo-se à estrutura magnética do eros, afirma que, se não existir atracção entre duas pessoas, é impossível qualquer tentativa de relação amorosa entre elas, por não existir o “fluido”, que nasce da relação entre o yin e o yang. Se essa ligação se mantiver é baseada na estima, no hábito ou em factores sociais.

A sexualidade apresenta vários graus, existindo seres que não são completamente homens ou mulheres, porque possuem características masculinas e femininas em doses diferentes, “embora a força vital, o fluido do ser de um

⁴⁶ *Idem*, p. 36.

⁴⁷ *Idem*, p. 41.

determinado sexo (na medida em que este apesar de tudo, lhe pertence)”⁴⁸, seja preponderante.

Ainda segundo Evola, Platão esboçou a primeira lei da atracção sexual, partindo da imagem de “um objecto partido ao meio e que era usado antigamente como sinal de reconhecimento entre duas pessoas, quando a parte que uma delas exhibia se adaptava perfeitamente àquela que a outra conservava.”⁴⁹

Platão afirmava também que cada indivíduo procura instintivamente no outro as características que o complementam. A proporção de masculinidade e de feminilidade existente em cada um é que vai determinar a selecção do respectivo ser que o completam e por essa razão “pode afirmar-se que são elas que se amam e procuram unir-se em cada homem e em cada mulher. Daqui deriva a verdade da máxima de que todas as mulheres amam um só homem e todos os homens amam uma só mulher.”⁵⁰

Mas Evola explica que a sexualidade humana existe sobretudo interiormente e chama a atenção para o erro da civilização moderna ao sobrevalorizar a inteligência lógica em detrimento do espírito, levando a mulher a competir com o homem. No entanto, esta rivalidade não tem sentido porque eles não são comparáveis, pelo facto de as características inerentes a cada sexo se apresentarem de acordo com o ser masculino ou feminino. Por esta razão, só é possível avaliar-se um homem ou uma mulher com alguém do mesmo sexo, considerado como mais próximo do padrão da “*sua natureza*”.⁵¹

É assim defendida a noção de que a masculinidade e a feminilidade dependem essencialmente de factores espirituais, sendo os aspectos biológicos apenas uma parcela do ser, mas que no seu conjunto exercem grande influência na atracção sexual. “Com efeito, a virilidade espiritual é aquela que, mesmo de modo obscuro, excita e desperta a mulher absoluta.”⁵²

Julius Evola distingue no ser humano três níveis, que explicitados, facilitam a compreensão do que se passa nos diferentes aspectos da atracção sexual:

O primeiro nível corresponde ao indivíduo exterior, enquanto fruto de uma sociedade, caracterizado por grande instabilidade devido à imprecisão do ser que o

⁴⁸ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, p. 53.

⁴⁹ *Idem, ibidem*.

⁵⁰ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, p. 54.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 57.

⁵² Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, p. 58.

complementar; pertence a esta categoria, por exemplo, o tipo libertino, cujo intuito é satisfazer os seus impulsos sexuais. Este padrão é representado simbolicamente por D. Juan, que tendo consumado o seu desejo, substitui rapidamente o objecto da sua paixão e numa desilusão contínua, provocada pelo prazer efémero da sedução, não cessa de procurar a posse absoluta que não consegue alcançar.

O segundo nível é o do ser profundo, com características psíquicas e físicas próprias, distinguindo-se de qualquer outro e que pode desencadear a convicção de que só é possível amar-se um determinado ser completamente individualizado, porque só ele possui determinadas características. Pertencem a este grupo alguns casos de amantes com fim trágico, como o das personagens Tristão e Isolda, em que o desejo da morte está ligado à crença de um além onde os dois amantes encontrarão a união absoluta.

O terceiro nível, que corresponde ao ser mais profundo, é aquele onde se encontra a raiz da atracção sexual. Esta é motivada essencialmente pela necessidade de complementar “as qualidades puras masculina e feminina na união de um homem com uma mulher.”⁵³ Acontece, por exemplo, nas situações do “coup de foudre”, em que se liberta instantaneamente a força magnética responsável pelo reconhecimento mútuo e inconfundível.

De acordo com a tradição, Evola confirma que a atracção sexual no ser humano resulta preponderantemente do poder magnético que se desenvolve entre duas pessoas e da força mágica da sua imaginação, dependendo a selecção do indivíduo complementar do nível de sexualização de cada um.

Segundo o mesmo autor, o ser humano só pode ultrapassar os limites do “eu” para atingir o absoluto, quando conhece a força do amor “transcendente”. Entre os vários exemplos que são apresentados, aparece o de Fausto: “Um olhar teu, uma das tuas palavras fazem-me mais feliz, oh jovem, que o saber universal”⁵⁴.

Fazendo-se referência ao domínio psicológico, são considerados os efeitos positivos do amor e a influência do ser amado na criação de obras elevadas.

Porém, os resultados negativos duma paixão revelam que a transcendência alcançada pode destruir a personalidade e corromper os valores morais do sujeito em questão, desaparecendo o respeito por si próprio. Em casos-limite, ele poderá chegar à

⁵³ *Idem*, p. 61.

⁵⁴ Goethe, *Fausto*, Lisboa, Editorial Estampa, 3ª ed., 1999, p. 147.

loucura, ao suicídio, ou cometer assassinio por não lhe ser possível satisfazer o seu desejo, causando sofrimento tão profundo que a vida se torna num vazio. Schopenhauer explica estas situações pelo facto de considerar que o sofrimento causado pelo amor destruído se deve à característica da sua transcendência, uma vez que nestas situações, o que é posto em causa é a parte mais profunda do ser. Sendo assim, ele tem necessidade absoluta de confirmar o seu 'eu' mais profundo, o que só lhe é possível na posse do indivíduo em que se fixou. Este desejo é superior a qualquer sentimento de ódio ou de desprezo pelo ser amado, por ser fundado no magnetismo elementar.

Sobre o demonismo feminino, Evola lembra que na tradição de vários povos a mulher está associada à ideia de “sedução” e de demónio, sendo-lhe inerente a capacidade de subjugar e de:

captar e absorver o princípio da virilidade transcendente ou mágica: princípio que, em geral, deve relacionar-se com aquilo que se reflecte de masculino no elemento sobrenatural, anterior à Díade, aquilo que, na natureza, é superior à natureza e que poderia ter virtualmente o poder de ‘fazer subir a corrente para o alto’ e de quebrar o elo cósmico.⁵⁵

A propensão demoníaca feminina tanto pode assumir características infernais e neste caso impedem o acesso àquilo que está para além da vida, ou características “celestes”, no caso de a mulher ser fonte de vida.

Evola referindo-se ao “culto fálico”⁵⁶ na história das religiões, explica que este culto não deve ser entendido só no âmbito da fecundidade e da virilidade pandémica, porque a representação fálica também foi usada para exprimir a virilidade transcendente que está associada ao milagre da ressurreição da morte:

Osíris, na religião egípcia, “mostra o falo nas estátuas e em imagens variadas, para aludir à sua ressurreição e à dos seus fiéis.”⁵⁷

Relacionado com Osíris, surgiu o mito em que o Deus teria sido despedaçado e os pedaços que o compunham foram encontrados, permitindo a sua reconstrução, mas sem o falo, que se perdera. Este facto teve como consequência que o homem se

⁵⁵ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, p. 207.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 213.

⁵⁷ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, p. 214.

encontrasse “privado do falo, não da virilidade física, mas da transcendente, do poder criador e mágico divinos.”⁵⁸

Também o falo em erecção, representado tanto na arte funerária da Grécia como na de Roma, é relacionado com a imagem de Adamas, «daquele que não pode ser destruído» e o simbolismo da verticalidade representa a posição oposta à daquele que pode ser derrubado.

Ainda citando Denis Rougemont, há quatro estados que se podem distinguir, de acordo com a ordem do seu aparecimento, que se misturam e completam todo o homem que se sente realizado:

A visão intuitiva, na qual o amor é um acto do espírito. A visão é conhecimento activo e reconhecimento simultaneamente. Ela nasce e desenvolve-se, quando o sujeito se descobre em si, mas adivinha também a pessoa do outro. O próprio amor que o tornou sujeito tende a descobrir no outro a possibilidade de lhe corresponder.

O autor explica que aquele que não se ama a si próprio não sabe amar os outros, porque quem não sabe descobrir o amor por si, é incapaz de descobrir o amor por alguém. Quem se ama mal não pode senão amar mal e considerar que “o inferno são os outros”, por acreditar não ser aceite e por isso desejaria (inconscientemente) não ter existido.

A emoção ou o eros é a segunda forma de amor e vem da alma, ela é menos selectiva que o olhar intuitivo, mas é mais limitativa também, na medida em que exclui tudo o que não seja nem o objecto nem o sujeito da sua emoção, reduzindo-se a estes dois o seu universo de interesse. Uma certa percepção instantânea do segredo singular do outro é a condição necessária da emoção verdadeiramente perturbadora.

O prazer sexual, a terceira forma de amor, é a do amor físico, ainda que saibamos que o sexo está ligado como nenhuma outra função à vontade do intelecto, à alma e ao imaginário; e se assim não fosse, ele não passaria de um instinto animal, que não teria nada a ver com o amor. Relativamente ao facto de frequentemente se associar o amor ao sexo, Rougemont considera que se a sexualidade pode significar amor é porque no homem ela está para além do instinto e enquanto no animal, o desejo é determinado simplesmente pelo renovar da espécie, o prazer sensual ou erótico é uma força livre.

⁵⁸ *Idem*, p. 215.

Finalmente, a quarta forma é a da energia cósmica que só se atinge através do pensamento, através do mundo das sensações, logo que o espírito descobre a energia e o mistério da atracção universal.

Conforme Denis Rougemont “o pensamento fornece a prova do espírito, a sensação a prova do corpo, sendo a emoção a prova da alma”.⁵⁹

Ainda relativamente a esta problemática, Octavio Paz defende também a ideia de que o erotismo só existe no ser humano, porque só ele tem capacidade para transformar a sexualidade socializando-a e transfigurando-a pela imaginação. O erotismo é um sentimento social que aparece em todas as épocas, não se conhecendo nenhuma sociedade sem ritos e práticas eróticas.

Enquanto a voluptuosidade está relacionada com a invenção e pode ser vivida de várias maneiras, na mera actividade sexual tudo é repetitivo:

[...] inclusive nos prazeres chamados solitários, o desejo sexual inventa sempre um par imaginário ou muitos. Em todo o encontro erótico há uma personagem invisível e sempre activa: a imaginação, o desejo. No acto erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um só. Aqui aparece a primeira diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano: no segundo, um ou vários dos participantes pode ser um ente imaginário.⁶⁰

Para este autor, nem o amor nem o erotismo, que vivem da sexualidade, têm que estar ligados ao desejo de reprodução, havendo mesmo situações de recusa de procriar.

Relativamente à noção de amor, Octávio Paz compara-a também com a da amizade e apresenta as respectivas diferenças, que são essencialmente as seguintes: enquanto o amor irrompe subitamente de forma avassaladora e sem se perceber a razão dessa atracção física e espiritual por alguém que se torna insubstituível e se exige exclusividade no afecto numa ânsia de “completude”, a amizade não surge de um olhar, constrói-se lentamente da comunhão de ideias, de sentimentos e interesses, sendo uma relação tranquila e mais duradoura que o amor.

O amor é consciência da morte e tentativa de transformar esse momento numa eternidade, mas por não ser possível evitar o tempo, o amor está inevitavelmente condenado ao sofrimento.

⁵⁹ Denis de Rougemont, *Les Mythes de L'Amour*, pp.25-26.

⁶⁰ Octavio Paz, *A Chama Dulpa, Amor e Erotismo*, tradução de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 13.

Segundo Júlia Kristeva, pela reflexão neo-platónica, o erotismo interioriza-se e cria o espaço interior como reflexo de um alter-ego idealizado. Aparece, então, uma nova concepção do amor, centrado sobre si, embora aspirando o Outro ideal. Este será um amor dignificante, em que o sujeito surge como reflexo do Outro inacessível que ele ama e que o faz ser:

Un nouveau mythe, celui de Narcisse, cette érotique ascendante s'intériorise, comme elle assume les violences de la manie et crée l'espace intérieur en tant que réflexion d'un alterego, d'un Moi idéalisé. Ainsi, grâce à l'amour sera assuré le salut.⁶¹

[...] Eros est donc homossexuel, et il faut entendre homossexuel, par-delà l'amour pour les païdes, les garçons, comme un appétit pour une homologation, une identification des sexes, sous l'égide d'un idéal érigé [...] tout désir érotisé (masculin ou féminin) pour l'autre est une manie de jouir d'un semblable sous le mirage d'un supérieur.⁶²

Nous aimerons donc ce que nous n'avons pas : l'objet (d'amour) est l'objet manquant. Mais quel est cet objet? – C'est la beauté, ou plutôt, le pouvoir d'enfanter selon la beauté. L'amour est un *daimon* créateur [...]⁶³

E no desenvolvimento desta ideia, a autora conclui que a procriação espiritual conduzirá tanto o sábio como o apaixonado a uma elevação entusiasta em direcção à visão metafísica e como observa Ana Nascimento Piedade: “Mário de Sá-Carneiro, permitindo o pleno jogo da imaginação sobre as ideias, repetidamente coloca todo o seu manancial poético fora dos limites da experiência possível, que confere à sua escrita uma particular dimensão metafísica.”⁶⁴

⁶¹ Júlia Kristeva, *Histoires d'Amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983, p. 61.

⁶² *Op.cit.*, p. 63.

⁶³ Júlia Kristeva, *Histoires d'Amour*, p. 73.

⁶⁴ Ana Nascimento Piedade, *A Questão Estética em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Coleção Temas de Cultura Portuguesa nº 15, Universidade Aberta, 1994, p. 142.

CAPÍTULO III - O EROTISMO NA OBRA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Eduardo Lourenço considera que Sá-Carneiro:

é um poeta do “Corpo” – talvez a mais inexpugnável decadência – é um possesso da “luz”, do “som”, de um outro que não é apenas a outra face de si mesmo, de uma realidade caótica, incoerente onde o eu-Desejo se condensa exigindo posse, e nada possuindo [...]

Toda a poética de Sá-Carneiro é uma poética de “excesso”, mesmo na míngua, e isso o distingue de todos os poetas [...].⁶⁵

Segundo Georges Bataille, o prazer sensual está associado ao imaginário de cada indivíduo e por isso depende da sua fantasia, surge dos estados de alma e é livre. É neste conceito que se enquadra o erotismo que encontramos na obra de Mário de Sá-Carneiro, juntamente com as marcas de subversão que caracterizaram os artistas de Orpheu. A expressão artística do erotismo, criada pelo autor de *Indícios de Oiro*, será analisada na perspectiva de identificar e explicitar, nos textos estudados, os pilares essenciais em que assenta esta temática.

Com este objectivo será realizada uma análise dos textos de Mário de Sá-Carneiro, que assume como princípio metodológico de base a recusa de qualquer tipo de interpretação biográfica e psicanalítica, incidindo toda a interpretação nos próprios textos do escritor. Seguimos pois aqui as orientações de Fernando Pessoa que, numa carta a João Gaspar Simões, escrita em 11 de Dezembro de 1931, considera que se deve: “estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista [...]”⁶⁶ e tendo sempre presente que “Vida e arte, no artista confundem-se, indistinguem-se.”⁶⁷ ou “Amigo eu na vida andei sempre para ‘gozar’, para ser o principal personagem de mim próprio, o personagem principal da minha vida”⁶⁸, incidindo toda a interpretação nos próprios textos do escritor.

O corpus deste estudo circunscreve-se à análise da temática do erotismo nas narrativas *O Incesto*, *Céu em Fogo* e *A Confissão de Lúcio*, assim como em alguns

⁶⁵ Eduardo Lourenço, «Colóquio/Letras, nº117/118, Set. – Dez., 1990.

⁶⁶ Fernando Pessoa, *Obras Poéticas e em Prosa*, vol. II, Cartas Escolhidas, 1986, p. 302.

⁶⁷ C, p. 46.

⁶⁸ *Idem*, p.124.

poemas de *Dispersão* e de *Indícios de Ouro*, onde este tópico é desenvolvido de forma principal.

Sempre que se considere oportuno, podem ser referidos outros textos deste autor, embora sejam objecto de análise suplementar neste trabalho.

A escrita na obra de Sá-Carneiro é jogo literário, é produto da sua imaginação criadora e construção minuciosa, trabalho aturado, como deixa transparecer o autor numa carta de 1912 a Fernando Pessoa: “«O Homem dos Sonhos» está em meio. [...] Há lá uma frase nova. Diga-me o que pensa dela: “Decididamente na vida anda tudo aos pares, como os sexos. Diga-me: conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos?”⁶⁹ Também, numa outra carta, de 21 de Janeiro de 1913, aparece a seguinte consideração: “É curiosa esta função do cérebro-escritor. De tudo quanto em si descobre e pensa faz novelas ou poesias.”⁷⁰ Ainda na sua correspondência com Fernando Pessoa, em Maio de 1913:

Agradeço-lhe muito o que me diz sobre os versos. E depois de pensar, concordo que a «Dispersão» é a melhor das composições que lhe enviei. Quanto aos seus reparos: tem razão: tem razão sobre o *Passeio*, mudá-lo-ei para «Procurro» ou para o «Vagueio» que você sugere. Diga o que ache melhor levando em conta que nuns versos que vão junto há a expressão «vagueio-me».⁷¹

Esta noção da artificialidade da escrita irá também nortear toda a nossa interpretação dos textos, por revelar claramente o distanciamento entre o sujeito de enunciação e o “eu” do autor, o artista que realmente pensa e constrói a obra literária.

⁶⁹ C, p. 27.

⁷⁰ *Idem*, p. 34.

⁷¹ C, p. 89.

III. 1. A Caminho do Modernismo

Poderemos interpretar o erotismo excêntrico, presente na obra de Mário de Sá-Carneiro, como processo intelectualizado e intencional de marcar a criação de uma literatura de vanguarda, isto é, de apresentar uma arte nova e agressiva para despertar os espíritos entorpecidos de então?

O Incesto, texto ficcional de Mário de Sá-Carneiro escrito em 1912, apresenta, à semelhança da estética realista, uma visão crítica da sociedade contemporânea do autor, mas afasta-se dela pelas várias influências do Modernismo que revela na nova forma de olhar o mundo.

Embora não seja objecto deste estudo uma análise comparativa, a leitura deste conto torna inevitável a sua associação a alguns episódios do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, parecendo ser intenção do próprio poeta estabelecer essa relação pelas referências directas que faz à sua obra, como se lê no seguinte excerto: “Contudo nessa noite ficara em casa, muito engripado, muito aborrecido, lendo o último romance do seu amigo Eça.”⁷². Parece-nos interessante a evocação deste escritor por a entendermos como indicação do propósito revolucionário de Sá-Carneiro que, à semelhança de Eça de Queirós em oitocentos, pretendia também contribuir para uma radical transformação na literatura portuguesa. Estas alusões ao autor d’*Os Maias* são desde logo salientadas pelo nome Monforte atribuído ao protagonista d’*O Incesto* e pela exposição de uma outra situação que evoca o suicídio de Pedro da Maia no romance citado: “É certo que num minuto há tempo de sobra para desfechar o revólver... Ora Luís Monforte não desfechou o revólver nesse minuto. Resistiu.”⁷³, enquanto que no texto de Eça, o herói “não raciocinou”⁷⁴ e por isso: “[...] um tiro atroou a casa. [...] e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça

⁷² Mário de Sá-Carneiro, *O Incesto*, in *Primeiros Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.95.

⁷³ *Idem*, p.97.

⁷⁴ *Idem, ibidem*.

de sangue que se ensopava no tapete, Afonso encontrou seu filho morto, apertando uma pistola na mão.”⁷⁵

Observam-se ainda nestas duas narrativas os seguintes aspectos em comum: o tema do adultério, o incesto iniciado primeiro de forma inconsciente e depois assumido pela força imperiosa do desejo, a problemática da educação tradicional, as características de algumas personagens femininas, nomeadamente de Maria Monforte e de Júlia Gama, como também o suicídio das figuras masculinas: Pedro da Maia e Luís de Monforte.

Explicitemos algumas dessas semelhanças:

No romance de Eça de Queirós, Maria Monforte deixa um bilhete a Pedro da Maia a informá-lo da sua fuga com um amante, incumbindo-o da educação do filho. Também n’*O Incesto*, Júlia escreve a Luís de Monforte para lhe comunicar a sua decisão de o abandonar por amar outro homem, deixando-lhe a filha.

Desesperado pela angústia de perder a sua amada, Pedro suicida-se e o filho, Carlos da Maia, é criado com grande esmero pelo avô, contudo acabará por ter uma ligação incestuosa com a irmã, que só conheceu em adulto e casualmente. A ignorância dos seus laços de sangue permitiu o desenvolvimento de uma intensa paixão carnal entre ambos, que se manteve mesmo depois de Carlos ter conhecimento da verdadeira identidade da sua amante.

No conto de Sá-Carneiro, a fuga de Júlia provocou também um grande sofrimento em Monforte que passou a viver o tormento da solidão interior, debatendo-se com visões terríveis que o massacravam por figurarem-lhe o incesto com Leonor, depois da sua morte, o que em vez de o horrorizar, lhe intensificara o desejo de a possuir: “Mas afinal era a sua filha que ele abraçava todas as noites... [...] Era na carne esplêndida e sagrada da própria filha, que ele saciava os seus desejos brutais de macho com cio!...”⁷⁶ e recordava-se que:

Ao ver pela primeira vez essa desconhecida, essa outra Leonor, [...] o que ele sentira fora pelo contrário uma ânsia infinita, um desejo violento, feroz, de ver estendido, atravessado sobre o seu, o corpo ideal daquela jovem toda nua [...] Ora essa carne, a carne que o tinha atraído, modelava-se exactamente como a carne da filha. *Por consequência, ele só desejara Magda pelo que nela havia de Leonor.*⁷⁷

⁷⁵ Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 7ª ed., p. 52.

⁷⁶ *Idem, ibidem.*

⁷⁷ I, p. 151.

O comportamento das personagens n' *Os Maias* e n' *O Incesto* revela a crítica à burguesia contemporânea de cada um dos autores, porque tanto Carlos da Maia como Luís de Monforte manifestam claramente falta de carácter moral.

Existem ainda outras analogias nestas duas obras, como a beleza de Maria Monforte: “[...] e estes tons de seara madura batida do sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor de uma Ceres”⁷⁸ e de Júlia Gama: “Duma beleza misteriosa – cabeleira de fogo, olhos de infinito – esboçava-se-lhe nos lábios sempre húmidos o sorriso enigmático da Joconda. Do seu corpo flexível de estátua grega[...]”.

Ambas são apresentadas como belas mulheres loiras de corpo escultural, sedutoras, impetuosas na paixão, volúveis nas suas relações e as duas abandonam os próprios filhos.

No que se refere à problemática da educação, tecem-se fortes críticas à educação tradicional portuguesa, que n' *Os Maias* é representada pelas personagens de Pedro e de Eusebiozinho, dois fracassados na vida, em consequência da sua educação obscurantista, orientada por conceitos religiosos e afastada da realidade. Pedro fora educado por um padre de mentalidade tacanha, tivera uma educação mimada, tendo aprendido sobretudo a cartilha e as declinações latinas. Tristonho e tímido, ficava fechado em casa em vez de brincar ao ar livre com outras crianças, pelo que se tornara “pequenino e nervoso [...] desenvolvera-se lentamente, sem curiosidades, indiferente a brinquedos, a animais, a flores, a livros.”⁷⁹ Pelo contrário Carlos da Maia, que crescera no contacto directo com a Natureza, brincara livremente como qualquer rapaz da sua idade e aprendera as línguas vivas, tornara-se um homem robusto, saudável, culto, alegre e com grande êxito na sociedade, pela educação rígida, segundo a cultura inglesa, que lhe tinha sido proporcionada: “Não tinha a criança cinco anos já dormia num quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs, zás, para dentro de uma tina de água fria, às vezes a gear lá fora... [...] Deixava-o correr, cair, trepar às árvores, molhar-se, apanhar soalheiras, como um filho de caseiro.”⁸⁰ No entanto, devido a diversos factores, acabaria também por fracassar profissionalmente e moralmente.

⁷⁸ *Os Maias*, p. 26.

⁷⁹ Eça de Queirós, *Os Maias*, p. 20.

⁸⁰ *Idem*, p.57.

N’*O Incesto*, Luís de Monforte, do mesmo modo que Afonso da Maia, manifesta também o seu repúdio pela educação conservadora em Portugal, afirmando sarcasticamente:

Eis como nasce a hipocrisia, essa hipocrisia que constitui na realidade o fundo da alma feminina. [...] Cegas elas próprias educarão mais tarde as filhas. E os homens clamam no seu orgulho de machos:

- A mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa.

[...] Pobres raparigas da minha idade, criaturas de graça, cheias de vida, sadias, robustas, de lábios frescos e rosados, de seios erguidos, de corpos flexíveis; em nome dos *bons-princípios*, esvaziaram-vos os cérebros, trocaram-vos as almas!...⁸¹

Recusando este tipo de educação e tal como acontecera com Carlos da Maia, a sua filha seria erudita, orientada pela leitura de todos os “belos livros”, desde que fossem boa literatura, teria uma vida saudável ao ar livre, o que a tornou “aos dezoito anos uma linda rapariga de fisionomia bem franca, de corpo bem musculado, exuberante de alegria e de saúde. Não tinha falsos pudores nem súbitos abaixamentos de olhos. As suas palavras eram sinceras e espontâneas.”⁸²

No entanto Leonor não pôde ser feliz, por não ter podido amar. O conhecimento do amor físico parecia ter-lhe sido interdito pelo ‘destino’, talvez por essa relação física ser incompatível com a excepcionalidade do seu ser, marcado por traços de pureza e de superioridade intelectual. Como se não pertencesse ao mesmo mundo onde coexistia com outras personagens terrenas, não poderia envolver-se com as mesmas e morre: “Corria o mês de Setembro. [...] sob um raio de luar que os aureolava, o dramaturgo viu num embevecimento os lábios aproximarem-se... unirem-se...morderem-se...”⁸³, “O enlace de Carlos e de Leonor realizar-se-ia na primavera seguinte”⁸⁴, mas acabou por adoecer gravemente: “e pouco tempo depois: “[...] a pobre noiva gentil expirava docemente numa tarde linda de primavera, numa tarde de rosas e de sol...”⁸⁵.

⁸¹ I, pp. 103, 104.

⁸² *Op. cit.*, p.104-105.

⁸³ *Idem*, p. 115.

⁸⁴ I, pp. 114-115.

⁸⁵ *Idem*, p. 128.

Apesar de se constatarem algumas semelhanças nas obras mencionadas, são também evidentes as diferenças na construção das narrativas destes dois autores:

Se *Os Maias* retratam com acutilante ironia os costumes e os vícios da sociedade portuguesa da segunda metade do séc. XIX e no conto de Mário de Sá-Carneiro surge igualmente esse olhar crítico, como já foi referido anteriormente, o discurso usado é claramente distinto no estilo, porque os referidos escritores tinham:

uma visão própria do mundo e haver(em) conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior. As palavras são, pois, mais alguma coisa que o veículo de comunicação através do qual o artista nos transmite a sua mensagem. Por trás delas implícita, misteriosamente presente, está a sua visão total da realidade, a sua atitude vital, a sua concepção subjectiva do universo [...] a sua maneira de ‘sentir’ o mundo, e de pensá-lo, poderíamos dizer⁸⁶

De facto, n’*O Incesto* a visão subjectiva do mundo testemunha a importância da fantasia na concepção da obra literária, porque o universo aí retratado é *sui generis* e bizarro, parecendo “muito mais o desenrolar fantástico dum sonho do que o decorrer monótono dos episódios duma existência real”⁸⁷. O narrador propõe-se desde o início contar “as grandes alegrias e as grandes amarguras dos tempos da sua juventude que lhe surgiam vagamente como num sonho”⁸⁸ e vai afinando o universo dos acontecimentos à medida que o sofrimento do protagonista aumenta, acabando por concentrá-los no interior do próprio ‘eu’, sendo o drama desse ‘eu’ o centro de toda a narrativa.

Assim, o conto começa com a referência ao seu estatuto de dramaturgo e ao retumbante êxito da estreia de *Doida*, que tinha por actriz principal Júlia Gama, personagem decisiva tanto para o sucesso da peça como para o pesadelo em que se tornaria a sua vida. Depois de terem vivido felizes durante quatro anos, o sofrimento provocado pela fuga da amada foi superado por Luís de Monforte ter decidido dedicar o seu amor à filha e à criação literária: “O prazer de criar avantajava-se a todos. [...] Luís de Monforte escrevia. Enquanto trabalhava esquecia, isto é: descansava. Vinha a manhã rompendo e ele incessantemente [...] continuava escrevendo [...] Porém de súbito, como se acordasse dum sono hipnótico, estremecia, e voltava a si, voltava a

⁸⁶ Ernesto Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, pp. 52-53.

⁸⁷ I, p. 91.

⁸⁸ *Idem, ibidem.*

sofrer.”⁸⁹ Mas a sua angústia era suavizada pelo triunfo das peças que continuava a escrever, embora recordasse ainda o seu romance com Júlia e “Recordar uma coisa deliciosa é sempre delicioso – mesmo que já não a possuamos – por isto só: *porque a possuímos um dia.*”⁹⁰

Por esta razão evidencia-se o interesse do papel desempenhado pela memória, onde é usada como meio de recuperar o tempo passado do herói da narrativa, servindo também para introduzir momentos que se vão tornando progressivamente eróticos. Assim por exemplo, o recurso à memória é apresentado a propósito do grande sofrimento do protagonista que, decorridos dois anos da morte de Leonor, teve necessidade de voltar a viajar por todos os locais por onde tinha andado com a filha, para a poder relembrar mais vivamente.

Essa viagem foi pretexto para recordar também:

A sua visita a Paris ainda adolescente, com dezasseis anos e de como então imaginara as volúpias que lhe despertavam as belas mulheres decotadas e maquilhadas que encontrava nos teatros; os seus passeios nocturnos com Júlia por Paris, depois da representação de «Doida»; os passeios com a filha que lhe despertaram uma profunda saudade, levando-o a comprar duas travessas semelhantes às que usava no seu cabelo louro. Estas travessas do cabelo funcionam como mola que vai despoletar o início do drama infernal do dramaturgo, por serem pretexto para desencadear uma série de sensações com as quais se constrói o erotismo nesta narrativa. Assim, no hotel, olhou-as com veneração, mas de repente elas pareceram exalar o perfume das “suas tranças de fogo, as suas tranças leoninas, as suas longas tranças desprendidas...”⁹¹.

Destaca-se a importância das sensações olfactivas que iniciam a transfiguração da imagem imaculada de Leonor, que começa a ser percebida com indícios de sensualidade e a sua imagem começa a ser interseccionada pela figura da mãe. A sensação provocada pelo perfume no artista é tão intensa que desencadeia várias sensações visuais e as suas madeixas surgem com grande sensualidade: “por defronte dos seus olhos, ainda a refulgir, serpentearam, ondearam, verdadeiramente ondearam, num esplendor de apoteose...”⁹².

⁸⁹ I, p. 99.

⁹⁰ *Idem*, p. 102.

⁹¹ *Idem*, p. 137.

⁹² I, p. 138.

As visões de Luís Monforte foram-se agravando progressivamente, sendo-nos reproduzidas artisticamente através de várias sensações visuais, tácteis e olfactivas. Por exemplo, numa noite o dramaturgo ao tentar lembrar-se de Leonor era a figura de Júlia que se sobrepunha, como se estivesse olhando um quadro pictórico de fundo negro onde sobressaía a imagem feminina loira e desnudada, deitada sobre pétalas macias de rosas que mimavam o belo corpo: «imagem esquecida da grande amante loira, que se lhe aguarelou nas trevas, toda nua sobre um leito de rosas»⁹³.

Também uma noite, no intervalo de um espectáculo, consentiu a uma dançarina de seios descobertos que se sentasse à sua mesa, por ter tido a ilusão da companhia de Leonor.

O artista partiu posteriormente para a Suíça, instalando-se no mesmo sanatório onde estivera a filha. Aí conheceu Magda Ussing, casando-se com ela seis meses depois, por ser muito parecida com Leonor, como afirma: “fora a saudade infinita por Leonor, só ela, que o tinha feito esposar a dinamarquesa. Tal facto, porém, significava que Luís não se decidira a esquecer a sua dor – a prova é que a materializara para sempre.”⁹⁴ Magda tinha a aparência de Leonor, que por sua vez reflectia a imagem sensual de Júlia. Na verdade, era sempre a imagem de Júlia que o perseguia nas suas recordações e no desejo de a ter de novo, o protagonista encontra o seu espelho em Leonor “A filha recordava-lhe a mãe”⁹⁵ e posteriormente em Magda. Por isso desejava possuí-las, porque era a actriz quem o dramaturgo procurava e de maneira tão obsessiva que Monforte absorveu da amada que o traíra a mesma violência da paixão: “No leito vasto de pau-santo, profundo como um túmulo, muitas vezes tivera medo, medo da grande serpente amorosa que o mordida, que o feria nas carícias brutais da sua boca escaldante, nas convulsões despedaçadoras de todo o seu corpo nu!...”⁹⁶ sendo igual a paixão que o invadia quando tinha o corpo de Magda, como se regista no seguinte passo: “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...”⁹⁷. Mas também como observa o próprio artista, de nada servem os corpos semelhantes “em face da diferença de duas almas”⁹⁸ e

⁹³ *Idem*, p. 139.

⁹⁴ *Idem*, p. 143.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 100.

⁹⁶ *I*, p. 96.

⁹⁷ *I*, p. 150.

⁹⁸ *Idem*, p. 156.

por essa razão, um profundo sentimento de incompletude levou-o a procurar refúgio na filha que era “a personificação viva do seu amor”⁹⁹ por Júlia.

O discurso narrativo surge, assim, do recurso à memória de um tempo feliz vivido pelo narrador autodiegético que, posteriormente, privado da amada e confrontado com a morte da filha “a personificação viva do seu amor – portanto da sua glória”¹⁰⁰, se refugia na sua solidão interior e imerge num mundo imaginário de perversão onde o desejo sexual se sobrepõe à lucidez, desenrolando-se então imagens de um sensualismo repugnante com as personagens de Júlia e de Leonor a surgirem interseccionadas, como se lê a seguir: “Agora tinha visões abomináveis. Uma noite, fechado no gabinete de trabalho, tentando em vão escrever uma página, vira de repente diante dos seus olhos a mãe e a filha – a grande amante fulva e a virgem lírial – todas descompostas, a rolar-se pelo tapete; misturando os membros, possuindo-se em deboches infernais.”¹⁰¹

Como defende Óscar Lopes: “A dialéctica libidinal opera através do *transfert* que salta do objecto do desejo para um outro sujeito que sirva de mediador, ou de rival, na orientação desse desejo”¹⁰² e por isso Monforte ama Leonor e Magda que servem de “mediadoras” do seu amor por Júlia.

No entanto, a actriz era dificilmente substituível, porque segundo Georges Bataille, em *As lágrimas de Eros*, a selecção daquele que se deseja pode ser determinada por um dos aspectos relativos à personalidade do amado e neste caso, o dramaturgo tinha amado Júlia pela sua beleza, pelo seu talento de actriz e pelo mistério que a envolvia e a tornava enigmática, sendo diferente de todas.

O sofrimento provocado pelo desaparecimento da mulher amada e a consequente dor de “não possuir”, fez despertar na mente do protagonista um mundo irreal, depravado, produto da sua imaginação mórbida onde o obsceno é vivenciado até ao limite, no desdobramento da imagem de Júlia na de Leonor, depois da sua morte. Ainda conforme Bataille, o prazer dos sentidos depende do intelecto e da imaginação de cada indivíduo e para Monforte, a morte de Leonor foi-se tornando obsessiva até se transformar em alucinação terrível que o fazia imaginar o prazer erótico desencadeado pela imagem do corpo da filha. Também Julius Evola, em a

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁰ I, p. 94.

¹⁰¹ *Idem*, p. 155.

¹⁰² Óscar Lopes, «A Busca de Sentido», *Questões da Literatura Portuguesa*, Lisboa, ed. Caminho, 1996, p.166.

Metafísica do Sexo afirma que os resultados negativos duma paixão revelam que a transcendência alcançada pode destruir a personalidade e corromper os valores morais do sujeito em questão, desaparecendo o respeito por si próprio. Em casos-limite, ele poderá chegar à loucura, ao suicídio, ou cometer assassinio por não lhe ser possível satisfazer o seu desejo, causando sofrimento tão profundo que a vida se torna num vazio.

De facto, o dramaturgo depara-se com o facto de que “Tinha-se consumado há muito o incesto [...] ainda em vida da pobre noiva, da virgem lirial [...]”¹⁰³, pois lembrava-se da “estranha sensação que uma noite experimentara ao descobrir no crepe da China verde da blusa de Leonor, o bico dum seio vagabundo apontando audacioso. [...] é que no íntimo ele desejara esmagar com os seus lábios a ponta rósea desse seio...”¹⁰⁴.

O desejo sexual é apresentado numa gradação crescente que testemunha a depravação que se vai alastrando na mente do artista, que sentia estar a caminhar para a loucura: “Agora tinha visões abomináveis [...] Por fim, surgira uma Leonor perdida de bêbada, rindo devassamente, friccionando as pontas dos seios nus, levantando as saias, oferecendo-lhe o sexo [...] Até que por último, vencido, descerrara a boca e beijara-o, sugara-o, mordera-o, num delírio bestial... Quando a alucinação hedionda terminou [...]”¹⁰⁵.

Observa-se também já neste conto que a paixão do escritor se torna exacerbada depois do desaparecimento do ‘objecto’ do seu desejo, isto é, intensifica-se quando o mesmo é evocado pela memória, o que se verificou tanto com Júlia como com Leonor. Ao lado de Magda, cuja alma ignorava por completo e a quem estava ligado só pelo desejo físico dada a sua parecença com a filha, o dramaturgo sentiu-se irremediavelmente perdido, porque ela era simultaneamente a personificação do seu crime monstruoso, acreditando que “ele só desejara Magda pelo que nela havia de Leonor.”¹⁰⁶.

A frustração amorosa do sujeito de enunciação é consequência da perda de uma mulher específica e insubstituível, representada por Júlia Gama, porque o seu amor devia-se simultaneamente à sua paixão pela arte : Fora com a estreia da peça *Doida* que

¹⁰³ I, p. 153.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 152.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 155.

¹⁰⁶ I, p. 151.

“o sonho principiou [...] tinha sido o triunfo total e definitivo dessa noite de glória – de toda a sua vida, porque essa noite valera toda a sua vida.”¹⁰⁷

Além disso, a atriz era uma figura muito bela, escultural, com grande talento de atriz, muito sensual, diabolicamente atraente. O mistério que lhe é inerente deve-se aos seus “olhos de infinito, [...] sorriso enigmático, [...] falava pouco”¹⁰⁸.

Depois da fuga de Júlia, o sofrimento do dramaturgo evidencia um retrato diferente dessa mulher que primeiro ele amara como: “[...] um corpo divino, branco e dourado, resplandecente, que palpitava muita vez, louco de prazer entre os seus braços.”¹⁰⁹, “perversa e linda”¹¹⁰, “soberba mulher e soberbo talento [...] Duma beleza misteriosa – cabeleira de fogo, olhos de infinito – esboçava-se-lhe nos lábios sempre húmidos o sorriso enigmático da Jocunda. Do seu corpo flexível de estátua grega admiravelmente musculada [...] Atraía e afugentava ao mesmo tempo essa mistura singular de inferno e céu;”¹¹¹ “A Júlia falava pouco. Ria muito numa alegria nervosa e aguda, mas falava pouco.”¹¹².

No entanto, posteriormente, o sofrimento de Luís Monforte comprova-lhe como o seu “amor era carnal e devorador e a revolta do dramaturgo mostrava-lhe, então, a amada como lobo a uivar “alta noite” e como “cadela aluada atrás doutro cão... atrás duma matilha inteira! ...”¹¹³.

Estas considerações do protagonista coincidem com o conceito negativo em relação à educação tradicional das mulheres: “- A mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa”¹¹⁴, sendo apresentada neste conto também com forte carga pejorativa pela animalização dos seus comportamentos sexuais.

Esta representação da imagem degradada do sujeito feminino surge também nos Contos de Almada Negreiros, como por exemplo, em *A Engomadeira*: “[...] saíam do quarto dela magotes de varinas que vinham afogeadas. [...] uma tarde em que eu

¹⁰⁷ *Idem*, pp. 93, 94.

¹⁰⁸ I, pp. 92, 93.

¹⁰⁹ *Op. Cit.*, p. 102.

¹¹⁰ *Idem*, p.91.

¹¹¹ *Idem*, p. 92.

¹¹² *Op. cit.*, p. 93.

¹¹³ *Idem, ibidem.*

¹¹⁴ I, p. 104.

entrava no quarto dela esbarrei cum anão sebento que ia a sair. [...] As contas da farmácia só tinham ampolas de morfina”¹¹⁵ e acrescenta mais adiante, sarcasticamente:

De repente o senhor Barbosa entrava no «café» e sua Exma. Esposa virando-se para mim disse-me apressadamente como se fosse o final de uma conversa que tivesse forçosamente de ser acabada: Então apareça hoje à meia-noite em ponto que o Barbosa está nas comissões de vigilância. [...] e ela na cama quadrada a fingir que dormitava numa gracinha travesa de camisa curta plas virilhas e peúgas de rapaz muito justas no cor-de-rosa duro.¹¹⁶

Mário de Sá-Carneiro apresenta marcas específicas de uma literatura inovadora, como se verifica na violência da sua escrita. Monforte ao perder Leonor, duplo de Júlia e que se tornara quase o seu ídolo, viu extinguir-se a fonte que lhe iluminava o espírito. Por isso o dramaturgo, privado da sua capacidade criadora, tornou-se brutal e terreno, o que se traduz nas expressões: “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!... Era na sua carne, na carne esplêndida e sagrada da própria filha, que ele saciava os seus desejos brutais de macho com cio!...”¹¹⁷.

Também como marca de vanguarda artística, Sá-Carneiro recorre à intersecção de planos de imagens, como acontecia a Luís de Monforte que ao querer lembrar-se de Leonor era a figura de Júlia que se sobrepunha, aquela «imagem esquecida da grande amante loira, que se lhe aguarelou nas trevas, toda nua sobre um leito de rosas»¹¹⁸. Regista-se igualmente a intersecção de planos temporais e espaciais, através dos quais o narrador tenta agarrar o tempo que o arrasta para o abismo: “Todas as noites, depois de ter jantado vagamente, Monforte seguia pelos grandes *boulevards* [...] Na sua frente materializavam-se mil aparições gentis da filha, sentia pesar o braço dela no seu braço e ouvia, na realidade ouvia, as suas perguntas, as suas observações.”¹¹⁹

Na verdade, a solidão surge como uma das vertentes principais do drama existencial patente na obra de Mário de Sá-Carneiro, encontrando-se já nesta narrativa indícios dessa tortura que termina no suicídio: “De súbito, um grande choque, um

¹¹⁵ Almada Negreiros, *Obras Completas, Contos e Novelas*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, p. 73.

¹¹⁶ *Idem*, p. 77, 78.

¹¹⁷ I, p. 151.

¹¹⁸ *Idem*, p. 139.

¹¹⁹ I, p. 138.

ruído estridente, despedaçador, ecoando repercutido pelas paredes do poço. De novo o silêncio. [...] Mas a profundidade e as trevas aliviam os corpos fatigados. O artista sublime descansava.”¹²⁰.

Neste conto de 1912 já se regista não só a angústia da incompletude do ‘eu’, como também indícios do voo de Ícaro, pois aí o protagonista manifesta idêntica ânsia das alturas, por ser esse o espaço propício ao artista para conhecer a sua “Glória”. Subindo cada vez mais alto, “quasi” junto do céu mas sem o conseguir alcançar e já muito afastado da terra, o ‘eu’ assustado, sentiu-se perdido a pairar entre esses lugares; então, desesperado precipitou-se na queda:

[...] e a torre maravilhosa tocava quasi o céu. Quisera subir às cumeadas...
[...] Do alto da sua torre, do alto da cúpula de aço refulgente, debruçava-se para ver o seu triunfo. E via a Glória. Mas de súbito houvera um bater de asas negras. Ao mesmo tempo, as nuvens áureas, turbilhonando, cegaram-lhe a vista: se olhava para a terra, o solitário do azul não via a terra; se olhava para o céu, não via o céu... Debruçou-se mais. Batiam sempre as grandes asas negras. Louco de pavor, quis fugir... Precipitou-se... foi-se abismando no espaço... em vez da luz, as trevas impenetráveis; em vez das alturas, a profundidade.¹²¹

¹²⁰I, pp. 160, 161.

¹²¹ *Idem*, p. 161.

III. 2. O Tormento da Criação Artística

Em «A Grande Sombra»¹²², na novela que inicia *Céu em Fogo*, é desde logo anunciada a importância que a imaginação assume na escrita da obra, alertando-se para a artificialidade do mundo recriado.

Esta narrativa é apresentada com o registo de datas no início de cada capítulo, como se se tratasse de um diário. Assim, na parte I, datada de “dezembro 1905”, o protagonista refere o poder da sua fantasia desde a infância «É que então, se sofria, a minha febre era já a cores – voluptuosidade arraiada também. [...] as grandes casas às escuras onde nunca entrara e que, no entanto, bem conhecia de as percorrer iluminadas». Salienta-se também a importância que o mistério assume “Desde criança adivinhei que a única forma de volver rutilante uma vida [...] seria lograr referi-la ao mistério, incluí-la nele...”¹²³ e assim, cria todo um mundo de devaneio, recorrendo a espaços propícios ao desenvolvimento onírico: um sótão onde sempre recusara entrar, para não quebrar o encanto do que nele fantasiava e assim, o uivar do vento pelas frestas, o ranger das vigas que escutava faziam-no sentir fantasmas arrastando correntes, esqueletos crepitando, até o transformar num mundo bizarro com bosques, rios e pontes, montanhas, oceanos, povoações e seus habitantes. As florestas, pelo colorido, são descritas como se fossem constituídas por Árvores de Natal, “seriam de água as montanhas; os rios de pedras preciosas, e, sobre eles, em arcos de luar, grandes pontes de estrelas.” Esse país era habitado por anões picarescos, pássaros sem cabeça, coelhos com asas, peixes de juba e uma grande formiga multicolor era o seu rei. Os fidalgos da sua corte eram ratos dourados com asas de prata.

É o domínio absoluto da imaginação sobre o real, concebendo-se o espaço fantástico onde o inverosímil se funde com a realidade, lembrando o mundo grotesco pintado no *Juízo Final* pelo flamengo Hieronymus Bosch, ou por Paula Rego em *Fausto*.¹²⁴

A apresentação interseccionada de dois espaços temporais surge também com a evocação doutro momento do tempo de infância. O sujeito de enunciação conta que uma manhã, ao acordar, recordava-se de ter estado, “não sabia aonde, mas nessa

¹²² CF, p.17.

¹²³ *Idem*, p. 12.

¹²⁴ John Mc Ewen, «Fausto» in *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992, p. 121.

noite”, tal como nos contos de fadas, ao colo de uma bela rainha que soltou as suas longas tranças de ouro, para que ele deslizasse entre elas os seus dedos “febris a refrescá-los...”¹²⁵. Lembrava-se quase das suas feições, da sua boca de pérolas e dos “gestos-flores”¹²⁶. Nunca mais a pudera esquecer, porque descobrira que sabia sonhar, rodeado de beleza e esplendor, dominado já pela volúpia de afagar os longos cabelos loiros com dedos febris.¹²⁷

Esta descrição remete-nos para o retrato da mulher petrarquista, tipo angelical, também cantada por Camões e à qual é dedicado o amor espiritualizado “Ondados fios de ouro reluzente / [...] / Honesto riso, que entre a mor fineza / De pérolas e corais nasce e parece [...]”¹²⁸, associando estas duas figuras, por evocarem uma certa pureza, na sensualidade implícita na beleza dos cabelos, do sorriso e dos gestos delicados, que contrastam com a emoção febril que inunda o protagonista ao acariciar-lhe os cabelos.

Mas, na parte II, com a data de “janeiro 1906”, o narrador já apresenta indícios de que essa sensualidade discreta do passado se irá alterar: “Na minha atracção de Mistério freme densamente qualquer coisa de sexual... Se tanto o sonho e o visiono, o ergo em anseio perdido – é numa sensualidade esguia, dimanante e delgada: em crispado”¹²⁹, ou seja, a imaginação e o recurso à memória têm o poder de desencadear emoções que se tornam sensações “de Segredo”¹³⁰. E assim vai lembrando todos os seus encontros casuais, que transfigura em “beleza – beleza enclavinhada numa ideia subtil de medo a sacudir-me... Pois quem eram, ah! Quem seriam todos esses estranhos que, enfim, têm desempenhado, têm dialogado a minha vida?...”¹³¹

A voluptuosidade desencadeada pela imagem feminina vai tomando contornos cada vez mais carnis “tudo quanto me impressiona se volveu sexualizado – e em sexo apenas o oscilo, o desejo e o soffro...”¹³²

No relato de “Maio 1906”, a fantasia deste narrador, que na história apresentada é um escritor “Embora toda a minha Arte se fixe em Mistério, [...],

¹²⁵ C F, p.17.

¹²⁶ *Idem, ibidem.*

¹²⁷ O sublinhado é nosso.

¹²⁸ Luís de Camões, *Lírica*, Lisboa, Círculo de Leitores, 5ª ed., 1981, p. 181.

¹²⁹ CF, p. 19.

¹³⁰ *Idem, ibidem.*

¹³¹ CF, p. 20.

¹³² *Idem, ibidem.*

deixado sombra – sombra diademada, nos meus livros [...]”,¹³³ transporta-o para “grandes cafés d’Europa, mais frisantemente, os meus olhos detêm-se naquela linda mulher de luxo que, aborrecida em face do seu cálice, espera – à tarde - [...] Insensivelmente vou compondo a sua vida...”¹³⁴. A imaginação do artista transfigura numa outra mulher que corresponda à que ele lê no seu perfil “encontro desfechos apropriados a cada beleza – detalhes que só podem ser vividos por certos olhos, certas mãos, certos sorrisos...”¹³⁵, tal como precursoramente Cesário Verde criara: “Subitamente, - que visão de artista! – Se eu transformasse os simples vegetais, [...] / E eu recompunha, por anatomia, / Um novo corpo orgânico, aos bocados. Achava os tons e as formas.”¹³⁶. E assim, a realidade observada pelo sujeito poético é metamorfoseada pela sua fantasia, passando a coexistirem duas imagens: a presenciada e simultaneamente a idealizada, numa intersecção de planos.

No entanto, em «A Grande Sombra», apesar de se registar também um processo de interseccionismo, o imaginário é muito mais complexo, há um modo diferente de representação: o narrador previne “Viajo, viajo erradamente... Assim me modifico, em fantasia pelo menos – me subtilizo em laivos de Mistério...”¹³⁷, passando a ser um outro Eu, que a seguir faz a incursão pelos “grandes cafés d’Europa”, onde a sua imaginação encontrará pretextos para novas criações. Há como que uma outra voz na procura do “Mistério”, nessa deambulação imaginária, surgindo um narrador autodiegético que simultaneamente conta e cria a história que vai relatando: “Mais feliz do que se fosse o seu amante [...] porque então conhecê-la-ia toda: não poderia criar uma vida à sombra daqueles olhos, uma vida de acordo com esses gestos [...] Por isso viajo alheamento, me perco à busca...”¹³⁸.

A descrição da estrangeira, que vê nos espaços cosmopolitas, contrasta com a da “rainha de brocado” com longas tranças de ouro, introduzindo um outro tipo de mulher, frequentadora de cafés, associada ao vício e ao tédio: “em face do cálice, espera – à tarde – por um amante, sem dúvida...”¹³⁹.

¹³³ *Op. cit.*, p. 17.

¹³⁴ CF, pp. 23-24.

¹³⁵ *Idem*, p. 24.

¹³⁶ Joel Serrão, «Num Bairro Moderno», in *Obra Completa de Cesário Verde*, p. 117.

¹³⁷ CF, p.23.

¹³⁸ *Idem*, p. 24.

¹³⁹ *Idem, ibidem*.

A imagem da mulher sofisticada vai-se acentuando progressivamente e num “bairro aristocrático de não sei de que capital, alta noite, um automóvel de milionários [...] uma mulher sumptuosa de zibelinas e rendas...”¹⁴⁰.

“*Janeiro 1907*”, o sujeito de enunciação diz sentir-se uma linda rapariga loira de seios nus, sendo esta uma metáfora da sua alegria “À minha volta tudo ecoa glória... e se encontro um amigo, tomo-lhe o braço – a rir, a rir infantilmente...”¹⁴¹.

Posteriormente, o narrador menciona também a grande tristeza que o invade, representando-a pela imagem do seu corpo envolvido por um revestimento oco de lata, encerrando um “líquido verde, oleoso e turvo, enjoativo, fechado nesse depósito”, metáfora da sua alma. Essa angústia é traduzida por uma série de “losangos de zinco, salpicados de diversas cores – particularmente dum vermelho sujo – amolgados e torcidos.” A expressividade da dor é desenhada em ângulos agudos e cortantes “de zinco”, sendo também uma dor estridente. O sofrimento é sublinhado pelos adjectivos “amolgados e torcidos” pela cor do sangue, mas o adjectivo que caracteriza o vermelho é “sujo” em vez de escuro, marcando mais o seu repúdio pela vida “a náusea estagnada pela minha existência”¹⁴².

“*Fevereiro de 1909*”, quando finalmente o ‘eu’ consegue alcançar o “Milagre” da iluminação “Enfim! Enfim! O triunfo – a Ouro o triunfo!”¹⁴³ imagina o fantástico baile de máscaras em Nice. Começa por apresentar o ambiente tumultuoso e colorido da festa, referindo a perturbação sensorial que o mesmo lhe provoca “Em ruídos dissonantes, zebavam-se mil cores à minha volta [...] E abandonei-me ao tumulto – ao confetti e às serpentinas... Os meus sentidos entanto vibravam em confusa dispersão” e surgiu a Princesa velada que lhe tomou o braço, sendo descrita com grande sensualidade “Alta, escultural, inigualável [...] Encerrava-lhe o tronco um corpete de brocado de ouro, por onde assomava em pernicioso audácia o bico petulante dum seio moreno. Cingia-lhe as pernas, quase nuas, um ‘maillot’ violeta imponderável.”¹⁴⁴

É usada a tripla adjectivação para referir a sua beleza: “Alta, escultural, inigualável”. Salienta-se a expressividade dos verbos “encerrar” e “cingir” que sublinham como as peças de roupa eram justas ao corpo, salientando as suas formas;

¹⁴⁰CF, p. 24.

¹⁴¹*Idem*, p. 27.

¹⁴²CF, p. 28.

¹⁴³*Idem*, p. 38

¹⁴⁴CF, p. 39.

“assomar” remete para a ideia de espreitar, que revela uma atitude de provocação astuciosa, diferente do acto de mostrar claramente. Ainda o adjetivo “perniciosa”, colocado antes do nome “audácia”, revela o efeito inquietante que essa visão teve sobre o sujeito que, através da personificação, caracteriza de “petulante” o bico de um seio, o que reforça a ideia da sua perturbação.

Também contribui para a beleza desta personagem, o luxo exótico que lhe está associado: corpete de brocado de ouro, gorro de cetim escarlate, uma pluma multicolor de ave nos cabelos e um cinto negro de coiro lavrado, donde pendia um punhal numa bainha de prata, que era uma jóia de família.

O mistério que a Princesa transporta é-lhe conferido pelo “loup” de seda que lhe esconde os olhos e uma parte do rosto, pela roupa que veste “dos pajens dalgum país distante e azul de conto de fadas”, pela “pluma desconhecida, de ave mágica” nos cabelos, pelo cinto “misterioso” na cintura, que sustenta um punhal com uma “lenda medonha, espessa... de maldição eterna...”¹⁴⁵

A figura misteriosa é descrita como fascinante, mas “sem” rosto, a atracção que exerce sobre o narrador é conseguida só através da revelação do corpo e da excentricidade que a caracteriza. Para além dos metais preciosos e dos tecidos requintados, ela usa a cor “escarlate”, símbolo de amor ardente. O corpete de onde sobressai o bico do seio é de ouro. Porém, o “violeta” remete para a ideia de tristeza e o “negro” é o prenúncio de morte. O verde da mascarilha é a esperança “ de um enlevo delicioso”¹⁴⁶ associada à fantasia do sujeito, cujos sentidos se iam “toldando” progressivamente.

No entanto, é ao beber champanhe que o narrador autodiegético diz ir recuperando alguma lucidez, mas esta será relativa ao mundo que sonha, aumentando-lhe o poder de visionar aquilo que narra. Entretanto, o seu olhar fixa-se, enfeitiçado, no punhal. E num processo de interseccionismo, ele vê que “Pedrarias secretas se incrustavam nos copos, deslumbrantemente, em cintilações desvairadas, - brilhos remotos de densas pompas; cores infinitas...A Lâmina cruel de aço, estreita e curta, muito acerada [...]”¹⁴⁷ A cor cintilante das pedrarias é viva e estridente, como reflexo também das suas emoções. Esta jóia, que a Desconhecida põe nas mãos do companheiro, aterroriza-o: “Foi como se me partissem os dedos com um martelo de

¹⁴⁵ CF, p. 40.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 12.

¹⁴⁷ CF, p. 40.

gelo”¹⁴⁸, enquanto ela ria, divertida. Ao saírem, a bela Princesa, como uma serpente, envolveu amorosamente o seu corpo no do protagonista, acentuando o seu poder encantatório com um gesto que revelou também a “ponta maquilada do outro seio.”¹⁴⁹ É de notar a arte de sedução, porque o que desponta no brocado de ouro é só a ponta maquilhada do seio, definindo simultaneamente a intenção premeditada de aliciar. O efeito sobre o ‘eu’ é de “um estranho calafrio [...]”¹⁵⁰, mas também se sentia possuído de uma intensa emoção que o transportava para “fora do espaço”. O fascínio exercido pela Princesa assemelha-se ao enfeitiçamento de Fausto por Margarida, por acção de Mefistófeles, na peça *Fausto*, de Goethe “ Criou no meu peito um fogo vivo que me atrai para todas as imagens da beleza. Assim me sinto transportado do desejo ao prazer e, em pleno prazer, anseio pelo desejo.”¹⁵¹

Em silêncio, aterrava-o a angústia de que o mistério findasse, mas apesar de “arrepios violeta”¹⁵², deixou-se transportar na noite escura para um mundo onírico. As sensações de calafrio são de cor violeta, ou seja, é usada a hipálage para indiciar os sentimentos de medo e tristeza do ‘eu’, que são confirmados logo a seguir: “dessa difusão entorpecedora, muito do fundo, resumava um pavor oculto em insinuações magentas”.¹⁵³

Tudo o que os envolvia era misterioso: um automóvel deixou-os em frente de um portão fechado que dava acesso a um jardim de um grande edifício também fechado, cujos portões ela abria com chaves brilhantes. Como se fosse um conto de fadas, o ‘eu’ é levado para outro espaço mágico, luxuoso e exótico: “uma atmosfera azul [...] macia de perfumes, toda de seda. Cortinados roçagantes – tapetes profundos, de luas roxas. Móveis orientais, indecisos – e, ao meio, um leito baixo de pelúcias, insondável, secreto.”¹⁵⁴ O seu interior era requintado, confortável e extravagante, iluminado por luzes matizadas e serpenteantes, sendo percebido como um ambiente de “morfina”, pela sensação inebriante que emanava.

A voluptuosidade acentua-se com o comportamento da desconhecida: “E, em face de um grande espelho, logo também se despojou do seu costume. Ficou toda nua.

¹⁴⁸ CF, p. 40.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁵¹ Goethe, *Fausto*, Lisboa, Editorial Estampa, 3ª ed., 1999, p. 158.

¹⁵² CF, p.42.

¹⁵³ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 43.

No rosto sempre a máscara verde...”. É de salientar a importância do grande espelho que reflecte o corpo que subitamente ficou despido, duplicando essa imagem da mulher perante o sujeito e a expressividade da sua surpresa conseguida através de uma frase muito sintética: “Ficou toda nua.”¹⁵⁵. O efeito sensual acha-se não só no súbito acto de desnudamento, mas principalmente por se encontrar em frente de um grande espelho, mantendo a máscara verde, que lhe esconde o rosto. O enigma não foi quebrado e as luzes, ao iluminarem aquele corpo de “estátua”, ondularam mais aceleradamente. O uso da metáfora, corpo de estátua, não só refere a sua perfeição, como antecipa desde já a ideia de que essa imagem perdurará no seu espírito. O mistério da mulher desconhecida mantinha-se e o seu desejo de a possuir aumentou, presentindo-se o acelerar das pulsações do sujeito de enunciação com o acelerar do ritmo ondulante das luzes.

Também o punhal, deixado sobre o mármore do fogão, cintilava ainda mais o seu brilho colorido, enfeitiçando-o: “Deste modo, uma impressão de feitiços minuto a minuto se me vincava, alucinadora e coleante... [...] Zurziram planos engolfados a meus ouvidos, aromas silvaram a transtornar-se em músicas de dissonância, [...]. As crepitações dos brilhos ofuscantes invadiam, sim, a minha Alma “¹⁵⁶. As sinestésias traduzem a vibração do intenso desejo do ‘eu’: os projectos surgem como ondas que se ouvem, sugerindo o ímpeto da emoção que o invade. Os aromas silvaram, ou seja, a perturbação é caótica e a confusão é traduzida em sensações visuais que se misturam com as auditivas e olfactivas ”inundando-o” em simultâneo.

Mas era imperioso impedir o fim do Mistério, era urgente “fixar “o momento de tamanha beleza eternizando o “corpo de estátua” e para isso tomou a decisão de se apoderar daquele instante, enterrando o punhal no peito da mulher que lhe tornara possível o conhecimento do êxtase.

Todavia, faltava garantir a continuidade do enigma e “num ímpeto, de olhos cerrados, por baixo do ‘loup’ de seda verde, lacerei furiosamente o rosto dessa mulher que nunca vira: para ninguém mais a poder ver – *nem eu mesmo!*”, portanto, ele próprio assegura a impossibilidade de alguma vez poder identificar a cara da mulher que o fascinara. Porém, depois do crime, a ponta do punhal mantinha-se limpa, só os caracteres gravados na lâmina se tinham tornado vermelhos, da cor do sangue, mas

¹⁵⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁶ CF, p. 44.

permanecendo indecifráveis ou talvez, passando a registar doravante a sua paixão. As pedrarias do seu cabo começaram a reflectir uma luz serena, isto é, reflectiram a paz do seu espírito depois de ter possuído a beleza da misteriosa princesa.

Será possível, assim, interpretar o vermelho dos caracteres indecifráveis da lâmina como o sofrimento e a paixão que envolvem a penetração no mistério da inspiração artística. Neste caso, as pedrarias do punhal passaram a reflectir a serenidade do escritor por a ter alcançado ao apoderar-se da princesa velada, sendo esta, pela sua beleza, metáfora da arte. O sujeito de enunciação não lhe podia ver o rosto, os olhos, porque é neles que reside o mistério inerente ao acto de criação.

“*Fevereiro 1909*”: Triunfo!...”¹⁵⁷ Aquela beleza seria sua para sempre e decorrido algum tempo, em 3 de Fevereiro de 1911, o ‘eu’ afirma: “acordei (foi certo) em outro mundo, nasci outra vida [...] Dissolveram-se-me no sangue a Beleza e o Mistério.”¹⁵⁸ E o Triunfo fez com que nascesse um outro sujeito caracterizado pelo Mistério “e assim me libertei, me individuei a Esfinges...”¹⁵⁹

A fruição da desconhecida - personificação da beleza - permitiu o acesso a um novo mundo, desdobrado em “Sombra”, por ter irrompido em si o artista capaz de perpetuar o momento do sonho vivido, através da escrita.

O registo das datas nesta novela, por indicar os vários dias em que a história se vai construindo, testemunha o trabalho árduo do artista na luta que trava consigo mesmo na construção da obra de arte.

¹⁵⁷ CF, p. 47.

¹⁵⁸ *Idem*, pp. 48-49.

¹⁵⁹ *Idem*, pp. 48.

III. 3. Voo para outra Dimensão

O conto *Mistério* é iniciado com a expressão do intenso sofrimento do artista na sua luta pela realização da obra literária.

A sucessão de sensações visuais, tácteis e auditivas traduzem o estado de angústia do protagonista: “A sua dor era tão grande que pondo a mão na sua frente sentia todo o seu esqueleto.” O seu mal-estar é acentuado pelo forte ruído metálico do “ómnibus” que o transportava, pelo tilintar das vidraças faiscantes atravessadas por intensa luminosidade, parecendo-lhe estas sensações o reflexo da sua alma despedaçada .

Ao olhar à sua volta, o panorama que observa apresenta-se vertiginoso, continuamente diferente devido ao movimento do veículo que lhe mostrava a intersecção dos espaços exterior e interior: “Ao dobrar as esquinas, os grandes prédios e as árvores atravessavam-no resvalando em semicírculo, e os candelabros ziguezagueantes vergavam-se enclavinhadamente, penetrando em rodopio pelas janelas.”¹⁶⁰

O movimento surge como pretexto para o escritor ultrapassar o espaço e o tempo, o aqui e o agora, sendo-lhe possível libertar a imaginação, separando-a da sua “existência parada de alma e corpo [...] *A sua vida era como se não existisse.*”¹⁶¹

Assumindo-se como “Um criador” expressa a consciência que tem da imortalidade da obra de arte e por essa razão a única alternativa ao seu aniquilamento será vencer o tempo através da criação artística: “*Ainda se, ao menos, o não suicidar-se lhe evitasse a morte...*”¹⁶² e descreve a tristeza da sua alma solitária, o seu tormento vivido interiormente: “era preciso viver para as suas obras.”¹⁶³

No entanto tinha que vencer o tédio do quotidiano e a incompreensão que o fazia deparar-se com a “barreira da solidão [...] essa barreira entrepunha-se entre todos os homens – os perpétuos isolados”¹⁶⁴, por não encontrarem a alma em que se pudessem reconhecer.

¹⁶⁰ CF, p. 79.

¹⁶¹ *Idem*, p. 80.

¹⁶² CF, p. 83.

¹⁶³ *Idem*, p. 84.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 85.

A fantasia é determinante na construção do texto e o protagonista “esvaído num entusiasmo azul, à sede de ventura, pôs-se a entre-sonhar”¹⁶⁵ a companheira ideal, aquela com quem pudesse identificar a sua alma. A sua amada aparece construída a partir de um mundo imaginário e como nos contos de fadas, ele localiza-a de novo “nos jardins maravilhosos dum grande palácio real acastelado e histórico”.¹⁶⁶ O seu retrato começa a ser esboçado, como se pintasse um quadro com pinceladas largas: de perfil “encantador”, com mãos brancas, boca húmida e “tranças louras”¹⁶⁷, usando jóias e véus, tal como as princesas. A sua expressão era tímida e meiga, “o seu rubor, os seus beijos e sorrisos”¹⁶⁸. No entanto, os seus dedos são descritos como garras: “os seus dedos agrestes de unhas polidas, vermelhas”¹⁶⁹ e se primeiro a companheira visionada surge com alguns traços associados à pureza e à inocência, também transporta consigo sinais de agressividade e de sensualidade, pelo uso dos adjectivos que lhe caracterizam os dedos e as unhas.

Porém, como que desperto de súbito, teve a noção de que todas as suas vivências eram fruto da imaginação: “Pois como lhe havia de suceder alguma coisa, se tudo imaginava? [...] Sonhos não se realizam. Ora ele sonhava tudo...”¹⁷⁰, pela repugnância que lhe causavam as coisas físicas. A sua vida limitava-se ao irreal, o que o distinguia da “gente média, a gente feliz...”

A importância da fantasia do protagonista é sublinhada na referência à época feliz da infância “É que na infância, não possuímos ainda o sentido da impossibilidade; tanto podemos cavalgar um leão como uma abelha...”¹⁷¹

Mas a angústia do artista aumentava progressivamente na procura incessante da inspiração que lhe permitisse escrever, até que subitamente, ao percorrer solitário as ruas, encontrou um estrangeiro que o reconheceu e o cumprimentou entusiasticamente. As suas almas eram idênticas: “delirava em grandes ideais – e em grandes torpores, grandes náuseas”¹⁷² e consideravam a ideia da loucura como um triunfo. A obsessão do artista mantinha-se: “ Endoidecer! – ah, se conseguisse

¹⁶⁵ CF, p. 87.

¹⁶⁶ *Idem, Ibidem.*

¹⁶⁷ *Idem, p. 84.*

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p.88.

¹⁶⁹ *Idem, Ibidem.*

¹⁷⁰ *Idem, Ibidem.*

¹⁷¹ CF, p. 89.

¹⁷² *Idem, p. 91.*

semelhante triunfo...” e a sua imaginação logo fantasiou “o assunto para uma das suas complicadas novelas.”¹⁷³

Convidado para casa do seu amigo estrangeiro, o artista conhece a sua irmã mais velha e a sua imaginação torna o retrato feminino mais pormenorizado “Mas logo depois, pouco a pouco, irrealmente, de enlevo em enlevo, fora descobrindo [...] a velada subtil!”¹⁷⁴. O protagonista estabelece então o contraste entre o seu “corpinho lindo e fútil” e a alma “que nunca esperara encontrar”¹⁷⁵. O seu retrato foi-se completando com “mãos sadias”, “carne sensível”, “corpo gentil”, “carne velada em rubor, ondeante de rosas”, o que lhe proporcionou um brio imenso de ter para si “não só um corpo – como outrora, nos abraços desiludidos – mas também uma alma.”¹⁷⁶. Todavia, o artista ainda não estava totalmente realizado porque faltava chegar “ao além, que ele entrevia definitivo de Oriente, e musical, ecoando timbres esguios de aromas ritmizados”¹⁷⁷, havendo uma alusão à mulher sedutora à imagem da figura de Salomé e ao amor carnal que ela representa.

A velada subtil era a “doce companheira” que “em silêncio adivinhava os segredos da sua alma”, a alma do artista que é referida como “um globo de ouro, tilintante de luzes”¹⁷⁸ e fulgurante de alegria “*por haver alguém que o conhecia*”¹⁷⁹ e por “agora” se poder conhecer também. Por essa razão, tudo se tornou “horizonte em seu futuro.”¹⁸⁰

Porém, quando é mencionada a possibilidade da união física, há uma sensação de frio e de aprisionamento que invade o artista: “mãos frias que lhe enastravam os dedos”¹⁸¹ e o corpo da amada é percebido como “agreste”, como se a relação sexual extinguisse a iluminação do seu espírito por ser dominado pela paixão carnal. Talvez por essa razão a “velada subtil” tenha sido concebida com “dedos agrestes de unhas polidas, vermelhas”, como indício da relação física que os uniu “na mesma

¹⁷³ CF, p.92.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 94.

¹⁷⁵ *Idem, Ibidem*.

¹⁷⁶ CF, p. 95.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p., 96.

¹⁸⁰ CF, p. 97.

¹⁸¹ *Idem, ibidem*.

sombra”¹⁸² e que se os arrastou para uma dimensão física, terrena, também lhes permitiu atingir o momento do “além da felicidade” culminado na morte.

É de sublinhar que esta faculdade de ultrapassar os limites do ser, permitindo a sua libertação para o infinito, só foi possível porque as suas almas se tinham encontrado e a união dos seus corpos tornou-se então mágica.

A loucura do poeta que vivia próximo é a metáfora do próprio artista também “náufrago do irreal” que, num processo de desdobramento, cria a sua visão poética do clímax amoroso: “Depois, num delírio, contara que vira sair por essa janela uma chama, uma grande e estranha chama ou antes uma forma luminosa que, num espasmo arqueado, numa ondulação difusa, ascendera, voara perdida...”¹⁸³. A expressividade desta descrição faz visualizar a intensidade da chama do amor vivido, que permitiu o conhecimento do amor absoluto, celebrado com a fuga das almas gémeas cuja união se transformou numa “forma luminosa que num espasmo arqueado” “ascendera” num ápice para o cosmos.

Esta definição do amor está presente numa das cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa:

Quanto a mim, em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. [...]. Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! – eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam.”¹⁸⁴

¹⁸² *Idem*, p. 98.

¹⁸³ *Idem*, p. 99.

¹⁸⁴ C, pp. 33-34.

III. 4. Outros Mundos

«O Homem dos Sonhos» ilustra de forma evidente os princípios da estética do Modernismo, não só pela importância atribuída ao sonho, como ainda pelas características interseccionistas entre sonho e realidade, apresentadas na narrativa. Com efeito, como escreveu Fernando Pessoa, enquanto seu principal poeta-teorizador:

Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é a arte do sonho [...] Desde que a arte moderna se tornara a arte *peçoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fosse para uma interiorização cada vez maior – para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho.¹⁸⁵

Fernando Cabral Martins considera mesmo esta novela como

uma alegoria da própria criação literária. Mas é mais do que isso, pois o sonho envolve um desdobramento entre o sonhador e o protagonista do seu sonho, e pode revelar zonas de estranheza, de enigma, que habitam o sonhador mesmo quando acordado e sob a luz da razão. E, neste sentido, é também uma alegoria do “eu-quase”, do “eu-labirinto”, da cisão do Eu e da proliferação de duplos que hão-de caracterizar a poesia e a prosa de Sá-Carneiro – e de Pessoa.¹⁸⁶

De facto, o protagonista deste conto afirma : “Ah! O ideal... o ideal... Vou sonhá-lo esta noite... Porque é sonhando que eu vivo tudo.”¹⁸⁷

Na sua correspondência com Fernando Pessoa, o autor de *Céu em Fogo*, expõe esse mesmo objectivo e mostra como a realidade se cruza com o mundo fantástico:

Lembra-se do «Homem dos Sonhos», o meu conto? Pois hoje Paris, à noite – é a cidade que ele viajava em sonhos: ela própria: na treva impenetrável toda a vida¹⁸⁸ e a cidade do homem dos sonhos “Era uma capital imensa... Os boulevards rasgavam-se extensíssimos, *sempre ascendendo*, [...] *E todo aquele silêncio se reunia em música*. Ah! Que estranho calafrio de medo me varou, delicioso e novo, o corpo dispersado! Em face dos meus olhos abria-se

¹⁸⁵ Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Edições Ática, 2ª ed., 1994, pp.156, 157.

¹⁸⁶ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 143.

¹⁸⁷ CF, p.105.

¹⁸⁸ C, pp. 75, 76.

uma vida misteriosa, enfim, porque a luz não iluminava!... Espectáculo soberbo e pavoroso! Eu via a treva!... Eu via a treva!...¹⁸⁹

O desejo de fuga à rotina entediante da vida tem como alternativa a visão de outros mundos, mas terrivelmente medonhos, pelo que os sonhos do protagonista se constituem em verdadeiros pesadelos, representados por grande riqueza descritiva, abundante em sinestésias. É então descrito um cenário surrealista, representativo de um espaço habitado por almas penadas: “Era uma capital imensa... Os boulevards rasgavam-se extensíssimos, *sempre ascendendo*, ladeado por grandes árvores; a multidão [...] girando silenciosa”¹⁹⁰. Neste universo, marcado não só pelo silêncio como pela ausência de luz, as trevas deixam vislumbrar “no recanto de uma rua perdida dois amantes a morderem-se nas bocas”¹⁹¹ e mais adiante, “uma cena de sangue”¹⁹²; o silêncio só é cortado por “um clangor soturno”¹⁹³ ou por gritos lancinantes. Contrastando com esta visão, é apresentada simultaneamente naqueles arredores a paisagem do Paraíso: “E pelos arrabaldes, os vinhedos carregados de frutos, os trigais maduros, as searas e os pomares que o vento balanceava...”. É a representação interseccionada de dois mundos antagónicos que nos evocam a história bíblica da expulsão do Homem do Paraíso. No primeiro quadro, pela atmosfera opressiva e angustiante, está subjacente a ideia de morte, em oposição à paisagem colorida da natureza, onde pulsa alegremente a vida.

Em «O Homem dos Sonhos» a noção negativa do acto sexual persiste, pelo que é retratada de forma sarcástica a bestialidade de “um mundo perfeito onde os sexos não são só dois”¹⁹⁴, povoado por corpos que se possuíam “numa cadeia de espasmos contínuos”:¹⁹⁵ Salienta-se a importância da palavra “corpos” que nos faz perceber monstros rastejantes num submundo, o que gera a impressão de horror pela apresentação de um cenário grotesco, onde não há espaço para a dimensão espiritual. A visão animalesca neste excerto exprime o sofrimento contorcido do sujeito que a enuncia, lembrando a alma dilacerada do protagonista de *Metamorfose*, em 1925: “Gregor rastejou um pouco mais e colocou a cabeça o mais perto possível

¹⁸⁹ CF, p. 106.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 106.

¹⁹¹ *Idem, Ibidem*.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 106.

¹⁹³ *Idem, Ibidem*.

¹⁹⁴ CF, p. 106.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*.

da porta, a fim de que os seus olhares se encontrassem. Será que ele não passava de um animal, embora a música o emocionasse tanto?”¹⁹⁶

Ao inventar outras voluptuosidades, todas as referências à ideia de amor carnal são apresentadas como se existisse um duelo entre os dois amantes e tal como o louva-a-deus devora o parceiro após a consumação sexual, também na posse do corpo da mulher há expressões de grande violência:

[...] a posse dum corpo esplêndido, todo nu, é um prazer quase extra-humano, quase de sonho. Ah! o mistério fulvo dos seios esmagados, a escorrer em beijos, e as suas pontas loiras que nos roçam a carne em êxtases de mármore... as pernas nervosas, aceradas, [...] os lábios que foram esculpido para ferir de amor... os dentes que rangem e grifam [...] o sangue corra até... Por fim os dois sexos [...] se devorarão.¹⁹⁷

Esta descrição agressiva da relação sexual revela o desejo de domínio da beleza feminina e por isso é baseada na paixão física e desprovida da elevação espiritual caracterizadora do amor. O que o sujeito de enunciação pretende é apoderar-se de uma coisa: de “uma coisa maravilhosa – [...] um corpo esplêndido [...]”.¹⁹⁸

Como alternativa à monotonia da fruição do corpo, o homem dos sonhos concebe um outro tipo de prazer conseguido apenas através do voyeurismo. A descrição desta forma de possuir continua a ser devastadora “os nossos olhos, só os nossos olhos, é que lhe sugam a boca e lhe trincam os seios...”¹⁹⁹.

No seu discurso, são usadas várias expressões ligadas à visão: “possuir com a vista”, “os nossos olhos”, “os olhos de longe, vendo”, “o nosso corpo inteiro vê”, “Possuímos um corpo de mulher só com a vista”, “a vista se nos amplia”²⁰⁰. É pela visão que se constrói o discurso erótico, onde a contemplação desencadeia uma forte emoção sensual: “Um rio escaldante se nos precipita pelas veias, os nossos nervos tremem todos como as cordas duma lira, os cabelos sentem, dilatam-se-nos os músculos...”²⁰¹ traduzindo-se o desejo aceso pela metáfora do rio escaldante que inunda o voyeur e desencadeando tal emoção que os seus nervos vibram e todo o seu corpo sente. Todo esse prazer conseguido pelo olhar, que se delicia com a beleza

¹⁹⁶ Kafka, *Metamorfose*, trad. Brenno Silveira, Rio de Janeiro, Biblioteca Universal Popular S. A., 1965, p. 106.

¹⁹⁷ CF, p.108.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹⁹ CF, p.108.

²⁰⁰ Os sublinhados são nossos.

²⁰¹ *Op. cit.*, p.108.

observada, irá permitir à imaginação do protagonista que este culmine num “espasmo ilimitado” sem nunca tocar fisicamente e consiga, assim, amar “imaterialmente”. É desta forma que, segundo Georges Bataille, o prazer sensual está associado ao imaginário de cada indivíduo e por isso depende da sua fantasia.

Porém, nem o poder ilimitado de criar tudo o que desejava, como processo de fuga à insuportável rotina do quotidiano enfadonho, impede a tristeza e por isso, a euforia do Homem dos Sonhos que transparece nas expressões: “Ah! O ideal... o ideal... Vou sonhá-lo esta noite... Porque é sonhando que eu vivo tudo” contrasta com o tom decepcionado das suas frases alguns dias depois: “- Já conheço o ideal. No fim de contas é menos belo do que imaginava...”²⁰².

III. 5. Em Busca da Perfeição

Peter Zagoriansky é, em «Asas»²⁰³, um singular artista russo de vanguarda que o narrador descreve quase como um místico: “extraordinária personagem, [...], rosto litúrgico, olhos de inquietação [...], solitária e extática, [...] a olhar o céu, abismada, num enlevo profundo, [...] aspecto aureolado.”²⁰⁴ A sua descrição física corresponde à imagem de um visionário que procura desvendar para além da realidade e é de facto esse o objectivo do artista: procurar encontrar a perfeição na arte, compreendendo “o Ar ... o espaço, que nunca é imóvel [...]”²⁰⁵.

Na sua arte que pretende abstracta, o espaço que “vibra sempre, coleia sempre [...] é uma beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada e imersa...”²⁰⁶ é o lugar onde se interseccionam ideias que pretende transmitir com “Perfeição”.

Zagoriansky regozija-se de encontrar alguém – o narrador - que pudesse entender a sua arte etérea, livre da força da gravidade da Terra: “onde sugestionaria toda a beleza insuspeita do Ar. Do Ar [...] o Grande Insidioso que tudo contorna e prolonga, esparze vibratilmente...”²⁰⁷. O artista russo apresenta, então, o seu conceito

²⁰² CF, p.109.

²⁰³ *Idem*, p. 113.

²⁰⁴ *Idem*, p. 115.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 118.

²⁰⁶ CF, p. 118.

²⁰⁷ *Idem*, p. 117.

de arte caracterizada pela noção do vago, do irreal e explica a razão do seu fascínio por Notre-Dame, que considera representar o seu ideal de arte, como ele próprio afirma: “Que maravilhosas intersecções de planos... Planos múltiplos e livres, desdobrados, que se enclavinham, se transmudam, soçobram, turbilhonam!... [...]”²⁰⁸, destacando o movimento vertiginoso e a sua ascensão no “ar onde tudo rodopia, amolda e alastra, anela, diverge insondavelmente...”²⁰⁹ e Zagoriansky acrescenta “*Eu quero uma Arte que interseccione ideias como estes planos!* [...] uma Arte a três dimensões... no espaço... no espaço... [...]”²¹⁰. O artista associa a noção de uma arte gasosa: “moldes incorpóreos de ar”²¹¹ a diversas sensações que são desencadeadas por agentes materiais, nomeadamente pelo movimento e ruído das máquinas, sendo estas factores fundamentais de uma arte nova “é uma beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada e imersa...”²¹², acrescentando mais adiante: “E nas grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os volantes... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos...”²¹³. Esta sua concepção de arte evoca os ideais futuristas e o sensacionismo da «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. [...] / [...] / Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes, / Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando, [...]”²¹⁴.

Na verdade, Mário de Sá-Carneiro exprime a sua profunda admiração pela «Ode Triunfal», escrevendo a Fernando Pessoa, a 20 de Junho de 1914: “É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra [...] você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. [...] O lê-la, creia, meu querido Amigo, foi um dos maiores prazeres da minha vida – pois fica sendo uma das peças literárias que mais sinto, amo e admiro.”²¹⁵. Já em 1913, Sá-Carneiro previa escrever «Asas», como se comprova na sua carta datada de 21 de Janeiro de 1913, de qual se retira o seguinte excerto:

²⁰⁸ CF, pp.117, 118.

²⁰⁹ *Idem*, p.117.

²¹⁰ *Idem*, p. 118.

²¹¹ CF, p.117.

²¹² *Idem*, p. 118.

²¹³ *Op.cit.*, p. 119.

²¹⁴ Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, p. 878.

²¹⁵ C, pp. 108, 109.

É a organização de um pequeno livro que me parece deveras interessante e original [...] Agora oiça o plano do livro e a sua descrição. [...] Compor-se-á de 7 pedaços de prosa [...]. «Asas» - É a história do artista que busca a perfeição e a ultrapassa sem a conseguir atingir (além-perfeição). [...] querendo simbolizar a perfeição que se não pode atingir porque ao atingi-la evola-se, bate asas.²¹⁶

Mas numa carta posterior, datada de 6 de Outubro de 1914, Sá-Carneiro diz: “Escreverei só mais um conto pequeno, para ele: «Asas» [...] e assim terminarei o volume. Ficará com 8 contos [...]”.

Desta forma se conclui que «Asas» e a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, escrita em Junho de 1914, são obras produzidas no mesmo ano, vislumbrando-se alguma influência de Fernando Pessoa sobre o autor de *Céu em Fogo*, não só nas referências já mencionadas, como mesmo a nível do uso de vocativos, exclamações e interjeições, apesar de todas as muitas diferenças dos dois textos.

Retomando a arte de Zagoriansky, o protagonista explica a sua visão de artista de vanguarda, exemplificando os processos de interseccionismo num “corpo nu, magnífico, estendido sobre colchas da Índia, em um atelier de luxo...”²¹⁷ e demonstra os processos de desconstrução desse corpo até chegar à fase final em que se apresenta como “beleza purificada” e abstracta: “Abrem os seios gomos de ar crispados, as pernas derrotam colunatas – agitam os braços múltiplas grinaldas; os lábios palpitam incrustações de beijos... Tudo se abate de Beleza! E o corpo é já um montão de ruínas, de destroços de ar, se desdobram, se convulsionam... *Todo o ar vive esse corpo nu!*”²¹⁸

O artista continua a expor a sua teoria sobre arte, referindo a importância do movimento na dispersão da luz e do som, exemplificando com o bailado de uma dançarina num teatro. Os movimentos da sua dança dispersam a luz que se vai projectando nos rostos e nas mãos dos espectadores, envolvendo-os no mesmo cenário.

²¹⁶ C, pp.35, 36.

²¹⁷ CF, p. 118.

²¹⁸ *Idem*, p. 119.

Zagoriansky explicita mais:

Não escrevo só com ideias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e ideias [...] 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 [...] . A minha Obra [...] É mais alguma coisa: ao mesmo tempo uma realização musical, cromática – pictural, se prefere – e até, a mais volátil, *uma realização em aromas.*²¹⁹

«Além» é exemplo dessa linguagem poética construída essencialmente de termos abstractos:

A apresentação do primeiro parágrafo do texto revela grande expressividade na forma colorida como descreve o espírito sonhador do narrador e a sua ânsia de evasão no infinito: “Erravam pelo ar [...] eflúvios roxos d’Alma e ânsias de não-ser”. Esta fuga no devaneio é facilitada pela atmosfera que o rodeia naquela tarde luminosa, “loira”.

O ar fresco e perfumado do crepúsculo é traduzido pela imagem pomposa das mãos “santas de rainha, loucas de esmeraldas”, que remete para o carácter onírico do ambiente e simultaneamente para a efusão da imaginação brilhante do ‘eu’ narrador, que se vai afastando cada vez mais da realidade, embora não consiga fugir dela totalmente, devido à miragem constante das “casas brancas”.

A imaginação criadora vai crescendo e as reticências que intercalam as frases são significativas desse processo evolutivo, onde o artista procura a beleza imaterial.

No seu devaneio, o sujeito de enunciação vislumbra de forma vaga, num quarto, uma linda mulher ruiva deitada nua, com olhos misteriosos, braços desinquietos e lábios vermelhos.

A emoção do artista é também marcada por uma linha de reticências, fazendo de seguida referência ao jardim: “os girassóis não olhavam para o Sol...”.

Depois de nova pausa emotiva, o narrador, sendo ele próprio uma metáfora do girassol, curvou-se todo sobre o corpo fascinante e a paixão que o invadiu transportou-o para uma dimensão irreal, próximo do sublime.

A linguagem usada neste excerto é essencialmente poética pela beleza das sinestésias. Há a imagem do amante rendido à beleza do corpo feminino que perde a

²¹⁹ CF, pp. 126, 127.

noção da realidade e do tempo, percebendo-se o silêncio solene do momento: “a hora esmaeceu”, “O ar tornou-se mais irreal”. Ele foi, então, transportado para um espaço mágico representado através de sensações visuais: “Houve um cortejo de estrelas...” e a sua alma resplandecia - era “um disco d’ouro”.

A figura feminina continua a ser referida, mas de forma progressivamente agressiva, à medida que o desejo sexual aumenta: “louca”, os seus seios surgem como ameaçadoras pontas de lança, preparadas para ferir o ‘eu’. Ansioso por beijá-la, sofria antecipadamente a saudade que ia ter desses beijos, mas de repente, todo o encanto se desfez.

Então, a enorme dor do sujeito lírico, que é bruscamente despertado para a realidade, é traduzida por “ângulos agudos, zombando estridentemente [...] Gumes brutais, turbilhões silvantes, linhas quebradas destruidoras”²²⁰

A sua visão de sonho desmoronara-se: toda a beleza dela fora engolida por uma gaiola de losangos que, remoinhando metalicamente sobre o seu corpo como um monstro insaciável, lhe dissipou a cor, o aroma e o som. A forma de narrar este acontecimento dá-nos a percepção da descida ensurdecadora e medonha de um extra-terrestre sobre a vítima, sendo esse monstro a representação do desmoronamento do sonho.

Na fantasia do ‘eu’ a pulsão sexual tinha sido desencadeada pela beleza ideal, porque “apenas o que não existe é belo”²²¹ e com o findar do devaneio surgiu a beleza estilhaçada.

Este excerto tem marcadamente características da arte cubista: linhas interseccionadas, ângulos, planos que se cruzam, sons sibilantes e metálicos...

A fuga do sujeito de enunciação “anoitecido em Alma” é impossível, porque via a realidade cada vez mais nítida: “*E muito ao longe, muito ao longe, as casas brancas...*”, depois “*Ao longe sempre as casas brancas*”, “*As casas brancas não perdoam! As casas brancas não perdoam!...*” e finalmente: “*Só as ruínas das casas brancas, eram ruínas das casas brancas!*”

A obsessão de Zagoriansky por uma arte completamente inovadora e etérea transforma-o numa figura bizarra de artista de vanguarda que procura obstinadamente uma arte diferente da convencional, mas a sua loucura leva-o à destruição da própria

²²⁰ CF, p. 137.

²²¹ *Idem*, p. 105.

obra, por acreditar que ao alcançar a perfeição, os seus versos se libertariam para o espaço “por voos mágicos!...”²²².

III.6. A Angústia do Instante

Em o «Fixador de Instantes»²²³, o sujeito revela a sua preocupação relativamente à fugacidade do tempo que não permite fixar a beleza, considerando que o “artista de génio” é o único que consegue tornar esse momento perdurável através da sua arte: “Não ressuscito. Petrifico”²²⁴. Um dos momentos da vida que fixara passara-se com uma estrangeira loura, que mal tinha conhecido. Ela lera versos seus e a sua voz, lendo-os sem compreender a linguagem, tornara-os dourados. Por isso seria inesquecível essa vivência, perpetuando-a nas pétalas de uma rosa deixada por ela dentro de um sobrescrito. A rosa, símbolo do amor, seria a representação lírica da voz de “encantamento” recitando os seus versos e os seus versos “dourados”, associados à boca “dourada” que os declamou, deixam transparecer a imagem de uma deusa recitando palavras sublimes, ou de uma sibila proferindo a vontade dos deuses através de mensagens a desvendar.

Ao fixar o passado, era-lhe possível regressar a ele, como acontecera com as “cartas da dançarina nua”.²²⁵ A evocação da nudez da bailarina enuncia o propósito de marcar o erotismo associado a esta personagem. Ele recorda a sensação perturbante ao observá-la no palco “a resvalar longínqua e fulva” e o modo como a vê corresponde a uma imagem felina deslizando, figura exótica envolta em mistério no seu modo de andar, em lascívia adivinhada na sua voz de oiro, “oiro esbraseado por um sol desconhecido, longínquo e disperso...”, fascinante no perfume do corpo que lhe intensificava a sedução pois “aromas capitosos a ilhas misteriosas pintavam-lhe a carne [...] em requintes perversos de esfinge saudosa a luar e a morte...”²²⁶, tornando-se diabolicamente atraente: “Toda ela enfim se esculpia de chama, e era oscilação, sonoridade e pasmo, estrebuchando [...] “.

²²² CF, p. 132.

²²³ CF, p. 185.

²²⁴ *Idem*, p. 189.

²²⁵ *Op. cit.*, p.192.

²²⁶ *Idem*, p. 193.

Na sua dança é apresentada como uma divindade demoníaca dançando em rodopio, toda nua. Os véus tinham caído sacudidos pelos espasmos do seu corpo, as pernas vibravam, o ventre tornava-se proeminente e o mistério mantinha-se na ponta dos seus seios. Soltou as tranças negras e o desejo que despertava tornou-a perigosa, fazendo com que o artista a sentisse como “perversão e loucura a grande viciosa” na sua dança alucinante, parecendo-lhe morta no final do bailado, com o corpo arqueado e os seios nus entumecidos e arroxeados “heráldicos de crime”. O crime é associado aos seios, pelo facto do artista os considerar a parte mais erótica do seu corpo, pois era neles, nas suas pontas que “prosseguiam o seu mistério”²²⁷.

A imaginação do protagonista continua a desenvolver quadros possíveis do seu enfeitiçamento perante a sedução da “grande fera!... [...] Em frente de mim, no leito de esplendor, enrodilhava-se-me a grande cobra, votivamente oferecida”²²⁸. Ela é a imagem da serpente encantadora de cujo magnetismo não consegue libertar-se, despertando nele a necessidade absoluta de fixar os momentos inextinguíveis vividos, no ambiente sensual que os envolvia, onde se misturavam «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’ouro...as folhas de amaranto...»²²⁹ levando-o a perder-se no seu corpo: “E sob as ruínas, esmagava-me eu sem nunca mais me poder ressurgir [...] Fui todo asas partidas.”²³⁰ Mas surgiu depois a ideia genial: “cravei-lhe no peito um estilete áureo...”²³¹. A morte da dançarina foi consumada para se apoderar da sua beleza, como explicita a seguir: “E perdê-la fora o maior sacrilégio. Infame aquele que, tendo vivido tão admirável sonho, o deixasse esvaír.”²³² É de salientar a importância do ouro da lâmina, como revelação da imortalidade da beleza.

Seguiu-se um último adeus: “Trinqueei-lhe as pontas dos seios mortos”. Esta cruel despedida sugere uma punição sobre a zona do corpo que, por ser a mais perturbadora, venceu o artista pela sedução, embora lhe tenha proporcionado também o instante supremo que quis eternizar “*Foi para te rezar que te dourei de morte.*”²³³

²²⁷ *Idem, ibidem.*

²²⁸ CF, p. 195.

²²⁹ *Idem, p. 196.*

²³⁰ *Idem, ibidem.*

²³¹ CF, p. 196.

²³² *Idem, p. 197.*

²³³ *Idem, ibidem.*

Relacionado com o campo semântico de corpo, no excerto em que é referida a bailarina, contaram-se as seguintes ocorrências:

Corpo, carne, estátua – 15 ocorrências (pp. 193, 194, 195, 196, 197, 198.)

Pernas – 1 ocorrência (p. 193)

Ventre – 1 ocorrência (p. 193)

Seios – 4 ocorrências (pp. 193, 197)

Cabelos, tranças – 3 ocorrências (pp. 196, 197)

Boca – 1 (p. 195)

Conclui-se desta observação que há predomínio do vocábulo “corpo”, referido também como “estátua”, ou seja, o corpo da bailarina está relacionado com a noção de arte, de algo que deve ser eternizado pela beleza extraordinária que o artista pôde observar e pretende fixar com o seu “estilete” de ouro, metáfora da caneta do escritor.

A evocação do bailado é de tal forma viva que nos transporta para o lugar de espectador, que assiste à representação. A visualização do espetáculo é conseguida pelo uso de várias expressões de movimento: “redemoinhava sempre. Espasmo a espasmo, [...] os véus tinham soçobrado. As pernas vibravam [...] o ventre frutificava... [...] as tranças tinham-se desprendido [...] ao arquear-se [...] os próprios seios lhe golfaram [...]”²³⁴.

O fascínio da bailarina “Em frente de mim, no leito de esplendor, enrodilhava-se-me a grande cobra” é acentuado pelo ambiente de luxúria em que está inserida: envolta em luzes, aromas, tecidos requintados e macios. Para reforçar a ideia dessa atmosfera há também alusão a bebidas espirituosas servidas em loiça de cristal: “a cor do ar, o seu perfume revoltado, o seu timbre leonino ... e as sedas, as peles, as rendas... as taças de cristal...”²³⁵.

A beleza feminina, associada ao espaço mágico que a rodeia, proporciona ao artista momentos supremos que tem de fixar.

²³⁴ C.F. , p. 193.

²³⁵ *Idem*, p. 196.

III. 7. A Plenitude d 'Eu'

No conto «Ressurreição»²³⁶, o artista Inácio Gouveia exprime a sua desilusão pela relação física que tanto imaginara outrora, sentindo-a mesmo com repugnância “A Náusea Maior – pelo menos o vômito negro sucedendo ao espasmo dourado [...] Ah! o horror dos sexos [...] Infâmia sem nome!”. Este sentimento é justificado com a auto-caracterização “como resistir a tudo isto uma alma sensível?”²³⁷ sendo o acto sexual visto como uma aberração. O “triunfo inigualável” seria conseguido “astralmente, de corpos longínquos, purificados, incertos e livres!...”²³⁸, ou seja, a posse teria que ser no plano do imaginário, do sonho.

Para o artista, o amor vivia-se pela criação de histórias inventadas a partir da observação da beleza de uma mulher: “Mas de súbito, entre as intérpretes da revista idiota, os seus olhos fixaram-se numa dançarina meia nua – esplêndida, duma beleza enclavinhada [...] “²³⁹despertando, imediatamente, no seu espírito a construção de um romance sobre a mesma. A bailarina lembrou-lhe o corpo mítico de Salomé, salientando na sua descrição os seios, caracterizados por três adjetivos “oscilantes, pequenos e esguios” e a sua carne era também “luminosa, mordourada a trigueiro”. A minúcia com que descreve a cor da pele enfatiza a beleza do corpo adornado por esmeraldas. A cor roxa está também presente nos lábios, os cabelos são negros e o seu olhar é de espanto, o que atribui indícios trágicos à dançarina.

Com efeito, o enredo da história criada consistia no envio, à actriz, de um volume da sua última obra, juntando-lhe uma carta em que exprimia a sua gratidão pela “visão estética sublime que o seu corpo lhe proporcionara”²⁴⁰. Significa isto que fora a sua beleza que o sensibilizara, sendo esse livro o testemunho da sua admiração e simultaneamente o mediador da relação misteriosa que se estabeleceria entre ambos. Ela, devido à sua extraordinária beleza, poderia tocar com os seus dedos esguios as palavras que ele escrevera, tacteando-as, como se o acariciasse a ele. O escritor, ao contemplá-la no teatro, comprazia-se ao idealizar o prazer que lhe proporcionaria passear ao lado de mulher tão bela, assim como possuí-la. Descreve esse sonho quase

²³⁶ CF, p. 199.

²³⁷ *Idem*, p. 211.

²³⁸ *Idem, ibidem*.

²³⁹ CF, p. 212.

²⁴⁰ *Idem*, p. 213.

como real, apresentando-o através de sensações visuais conseguidas pela expressividade do verbo “estiraçar-se”, seguido do advérbio “imperialmente”, pelo qual se percebe a plenitude do seu prazer. O intenso desejo de a ter, desperta-lhe sentimentos ferozes “havia de a morder, de a ferir – sim, de a ferir!... com os seus beijos, arroxeadamente...”²⁴¹ Este advérbio de modo caracteriza a efusão dos seus beijos, os lábios dele fundindo-se na cor dos lábios roxos da dançarina.

De tal forma é importante a idealização, que o romancista recusa o encontro entre ambos, por ter consciência de que desapareceria o encanto e tudo passaria a ser banal, quebrado o mistério. Escreveu-lhe para a informar da decisão de terminar a relação. Efectivamente, Inácio Gouveia sabia que não lhe era suficiente apenas a fruição do corpo da bailarina. Para satisfazer os seus desejos de artista teria de encarnar também a sua dança, a sua arte, o seu esplendor sobre o palco “se ao mesmo tempo vencesse possuir os passos da bailarina [...] e os seus gestos, os seus sorrisos, o carmim dos seus lábios, os seus véus, as suas lantejoulas, as suas jóias falsas, as luzes que a iluminavam [...]”²⁴², ou seja, ele teria que se tornar naquele corpo possuído pela dança, porque não era a mulher por si só que o impressionava, mas essencialmente o esplendor da arte emanada no espectáculo. Ele ambicionava tornar-se na própria dançarina, pelo que se enuncia o desejo de desdobraimento do próprio ‘eu’, centrando nele toda a representação.

Ora, Inácio Gouveia tinha repugnância pelos factos reais, pelo que era imprescindível viver “as coisas do amor”²⁴³ como volúpia desfrutada de forma fantasiada, possuindo corpos irreais doutros sexos e por isso considerava o prazer proporcionado pelo onanismo superior a todos. Pelo contrário, o contacto físico dos corpos parecia-lhe desprezível com “seios mortos, coxas gangrenando [...]”²⁴⁴.

A sua imaginação extravagante e megalómana tinha-lhe ainda tornado possível encarnar uma capital europeia, possuí-la no seu sangue. Desejava um dia conseguir alcançar um prazer orgástico “*sem tocar o corpo possuído*”²⁴⁵, apoderando-se de toda a sua beleza espiritualizada “estilizada em Alma”²⁴⁶.

²⁴¹ CF, p. 214.

²⁴² *Idem*, p. 216.

²⁴³ *Op. cit.*, p. 212.

²⁴⁴ *Idem*, p. 216.

²⁴⁵ CF, p. 220.

²⁴⁶ *Idem*, *ibidem*.

De facto, o papel da imaginação e a preocupação com a beleza são preponderantes para Inácio Gouveia que conheceu uma atriz, Paulette, numa das habituais reuniões no luxuoso atelier do pintor Manuel Lopes, iniciando um romance onde assume particular destaque a sensualidade das mãos. A atriz e ele tinham apoiado as mãos sobre o rebordo da mesa do jantar e da sua aproximação progressiva, surgiu um cenário de grande sensualidade. As expressões “de súbito” e “perto dos seus... junto dos seus...sobre os seus...”²⁴⁷ conferem uma gradação à volúpia que é atribuída ao movimento dos dedos, sendo a emoção traduzida pelas reticências que marcam a ansiedade das duas personagens, até ao momento em que os dedos dele foram apertados “levemente”. Este advérbio de modo revela alguma cerimónia naquela primeira abordagem amorosa, secreta e que se torna quase num jogo de sedução, quando ele depois, “num momento propício”, também procurou tocar os dedos da atriz que, aumentando a provocação, os escondeu, para logo de seguida apoiar, como se estivesse distraída, o braço nu sobre a mão dele “falando sempre descuidosa com os outros...” A ternura desse gesto levou-o a recordar momentos passados anteriormente com Paulette que nunca tinha valorizado, mas que justificavam este seu interesse por ela como, por exemplo, o olhar triste fixando o seu rosto, perguntas inesperadas, sorrisos especiais e, ultimamente, a demonstração de alegria por voltar a encontrá-lo. Também se lembrava do carinho com que ela lhe tinha tirado uma linha preta do seu casaco e como entrelaçara um dedo seu no dele, corando depois e largando-lhe a mão.

Procurando perceber o significado da repetição de alguns lexemas, procedemos ao registo das ocorrências dos seguintes vocábulos:

Dedos – 7 ocorrências (p. 227), (p. 228), (p. 229), 1 (p. 230), (p.233), (p. 235).

Mãos – 7 ocorrências (p. 227), (p. 228), (p. 229), (p. 230), (p.231), (p.233).

Braço nu – 2 ocorrências (p. 227), (p.233).

Olhos – 5 ocorrências (p. 228), (p. 229), (p. 230).

Rosto – 3 ocorrências (p. 228), (p. 229).

Sorrisos – 2 ocorrências (p. 228), (p. 235).

Dentes – 1 (p. 229)

Perfil agreste – 1 (p. 235)

²⁴⁷ CF, p. 227.

Esta análise permite concluir que neste episódio é atribuída sensualidade principalmente às mãos e aos dedos, seguida dos olhos, por ser através deles que se estabelece a relação de atracção entre as duas personagens.

Apesar de Paulette ser caracterizada como uma pessoa vulgar e humilde, com expressão esquiva, fisicamente ter dentes agudos, mãos sombrias e afiladas, perfil agreste, pele trigueira, expressão esquiva, ela era, no entanto, muito carinhosa, preferindo-o a outros “belos rapazes”²⁴⁸, o que o tornava muito grato.

Num gesto de agradecimento, Inácio Gouveia enviou também a Paulette, tal como fizera com a bailarina de Montmartre, um ramo de rosas, iniciando-se um novo jogo de sedução durante todo o espectáculo dessa noite, através do olhar. Depois, de mãos dadas, Inácio Gouveia acompanhou-a a casa. Na noite seguinte, os seus dedos entrelaçaram-se com mais força. É notória a sensualidade atribuída ao olhar e aos dedos como forma de comunicação e como meio de expressão de desejo. O broche de platina com uma esmeralda, que o artista lhe ofereceu à saída do ensaio, é a jóia representativa da satisfação do escritor por se saber amado, como se fosse um troféu alcançado.

Outras volúpias vão surgindo na obra, constatando-se que Inácio Gouveia remete os actos libidinosos para serem assumidos por outro, como se os vivesse imaterialmente. É o que acontece com o actor Étienne Dalembert que passou a exercer sobre o romancista maior fascínio do que aquele que sentira em relação a Paulette, quando soube do seu romance com a actriz, o que “lhe fez lembrar até, literariamente sem dúvida, um desejo subtil de o beijar na boca...”²⁴⁹. Há a manifestação de um certo sentimento de humilhação em Inácio Gouveia, por não a ter beijado como certamente o teria feito o seu rival. Isso terá desencadeado nele o impulso de beijar os lábios que se tinham unido aos da actriz, num processo de mediação. Há também nele alguma perversão, por “desejar que Étienne possuísse a rapariguinha, já, nessa mesma hora, ali, na sua frente...”²⁵⁰, como se manifestasse o seu próprio desejo sexual.

O seu interesse pelo actor aumentava progressivamente “Por pequenas coisas [...] ia sabendo que Dalembert não era de forma alguma um amoroso feliz”²⁵¹, e “a sua ânsia focava-se só em provocar uma palavra que o pudesse informar dos amores

²⁴⁸ *Idem*, p. 229.

²⁴⁹ *Idem*, p. 238.

²⁵⁰ CF, p. 238.

²⁵¹ *Idem*, *ibidem*.

do outro [...]”²⁵². O escritor revela grande satisfação ao aperceber-se que Dalember escrevia no sobrescrito a Paulette com a mesma caneta de oiro que ele tinha usado no bilhete que acompanhava as rosas que lhe enviara. Desta forma, a actriz teria a presença dele através do bico da sua caneta, ou seja, a tinta desta funcionava como se ele se interpusesse entre Étienne e Paulette, mediando esta relação e tornando-a triangular.

À medida que aumentava a sua simpatia pelo actor, maior era o seu desejo de que ele continuasse o romance com Paulette, mantendo também ele, embora indirectamente, a sua ligação amorosa por ver no amigo a sua própria projecção, o que lhe permitia prosseguir o romance com a actriz de forma imaginária, portanto sem contactos físicos. Mas entretanto soube que Étienne tinha uma nova amante, uma “dançarina da Ópera-Cómica”²⁵³.

Passando algumas semanas em Lisboa, aí conviveu entusiasticamente com alguns amigos, como Fernando Passos, sentindo-se “águia real entre rochedos a luz, para os limites granates?”²⁵⁴ A sua condição de artista elevava-o a uma outra dimensão, entre o céu e a terra, próximo da “luz”, onde estaria só, numa atitude contemplativa. Invadia-o o arrependimento de se ter deixado arrastar por paixões banais “Louco que fora em ter por vezes saudades da planície – e de descer a ela, de se misturar com os anões [...] Era-Se Deus.”²⁵⁵

E é lembrando o leitor dessa condição demiúrgica do artista que Mário de Sá-Carneiro continua a tecer a sua novela. Na artificialidade da sua sinceridade de escritor, confessa ter voltado a ter saudades de Paulette, parecendo-lhe que só então se apercebera dos “seus gestos, da sombra ágil dos seus lábios, as suas madeixas, o oscilar ténue dos seios – aqueles dedos garridos, morenos, habilidosos, sensuais...”²⁵⁶ O protagonista continua a enfatizar a sensualidade dos dedos da actriz, caracterizados com múltipla adjectivação, que remete não só para a descrição física “garridos, morenos”, como também para a caracterização psicológica, transpondo para os dedos qualidades inerentes à rapariga “habilidosos, sensuais”. Volta a referir as mãos, através dos gestos, imprimindo movimento ao retrato que recorda de Paulette, pois até a sua boca é representada como a “sombra ágil dos seus lábios”. As saudades trazem-

²⁵² *Op. cit.*, p.239.

²⁵³ *Idem*, p. 240.

²⁵⁴ CF, p. 241.

²⁵⁵ *Idem*, p. 242.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 243.

lhe também à memória as suas madeixas e o “oscilar ténue dos seios”, completando o quadro com estas zonas eróticas do corpo. As saudades vivem da memória, da ausência física que é idealizada e só assim desejada.

Num passeio pelo Chiado, Inácio Gouveia, conversando com o dramaturgo Vitorino Bragança sobre prazeres sexuais, esclarece as suas ideias sobre o desejo, defendendo que o eros é suscitado pela imaginação. Concordaram ambos que para um corpo nu se tornar irresistível e proporcionar volúpias transcendentais “precisamos altear primeiro sensualidades ruivas, criadas todas pelo nosso espírito, pela nossa fantasia [...] penetrar-nos em esguias sofreguidões”²⁵⁷. Por se considerarem gente de “Alma”, era o poder imaginativo que lhes permitia alcançar outras voluptuosidades diferentes das da generalidade das pessoas e eram só os prazeres fantasiados que proporcionavam o clímax do prazer.

O dramaturgo conta, por exemplo, os sonhos sobre dançarinas nuas que o acompanhavam desde a infância, descrevendo de forma simbólica o desejo da consumação sexual. Conta que se imaginava num trono real também todo nu, mandando-as lançarem-se ao fogo. Os verbos “arremessar”, “corriam”, “friccionando” conferem vivacidade à apresentação deste quadro de grande cromatismo, onde predominam as cores fortes: o ouro associado ao trono real, o vermelho ligado ao fogo, a presença da luz cintilante nas chamas crepitantes. Esta luminosidade contrasta com o roxo presente na cor triste que caracteriza a humilhação das dançarinas. As escravas são descritas como vítimas imoladas pelas chamas, mas que até ao momento da consumação da morte, vão proporcionando ao seu senhor um espectáculo erótico “elas corriam para as chamas, friccionando os sexos”. Para além das sensações visuais e tácteis, ressaltam ainda as auditivas representadas pelos verbos arder e ranger que sublinham o sofrimento e resignação das bailarinas que “não tinham um grito, uma queixa...”²⁵⁸

Por outro lado, Inácio Gouveia refere também que, no seu imaginário infantil, em vez da excitação do fogo, sempre sonhara com volúpias ligadas à água” beijos de água, carícias de espuma, seios de jaspe assomando à tona do mar, corpos nus em praias desertas - princesas banhando-se sem véus, esquivas, por lagos de cristal...” Neste caso, é apresentado um ambiente doce, tranquilo, sensual, onde tudo é harmonia

²⁵⁷ *Idem*, p. 246.

²⁵⁸ CF, p. 247.

e em vez de escravas aparecem princesas desnudadas brincando na água, encantadoras, “esquivas”, sendo conotadas com pureza, porque a água é de “cristal”. A voluptuosidade é evidenciada por sensações tácteis “beijos” e “carícias” que, associadas ao lexema água, acrescentam à beleza da imagem o prazer do contacto do corpo com o mar. A sensualidade da descrição é sublinhada pelos “seios de jasper” que aparecem à superfície da água, estabelecendo-se o contraste do líquido com a firmeza dos seios, implícita na metáfora “seios de jasper”. A imagem dos corpos nus em praias desertas está ligada à noção de liberdade e de plenitude no envolvimento com a Natureza, havendo nessas praias princesas brincando e banhando os corpos nus em águas cristalinas, lembrando as ninfas na “Ilha dos Amores”, em *Os Lusíadas*. Nos sonhos do romancista predominam o azul da água, o branco da espuma e das areias, o colorido do jasper e o brilho do cristal, predominando as sensações visuais.

É evidente a grande beleza poética nas imagens pejadas de erotismo que são apresentadas nestes relatos, também verificada na intervenção seguinte do dramaturgo, acerca das raparigas do teatro. O que desejava nelas era a sua “maquilagem [sic] - e os seus laços, as suas lantejoulas, os seus vestidos multicolores”²⁵⁹. Efectivamente, o que o atrai são os adornos brilhantes e coloridos do corpo, por isso, ao possuir uma mulher, é da sua beleza que se apodera e é essa beleza que desencadeia a pulsão erótica. O olhar é o mediador entre a fruição estética e o desejo de posse. É visível, assim, que os seus prazeres eróticos são intelectualizados: “Os nossos espasmos, regula-os sempre a nossa fantasia. Por mim, esvaio-me apenas no momento que escolhi...”²⁶⁰. A sua fantasia ao incorporar a beleza de outros corpos, permite-lhe possui-los narcisicamente, como explica a seguir: “Desdobramo-nos: e, noutros corpos doutros sexos, somos em verdade nós próprios que nos possuímos ainda!...”²⁶¹.

Do mesmo modo, o narrador apresenta alguns dos processos de construção da obra literária, atribuindo particular relevância ao recurso à memória “Só agora, em nitidez perfeita, começava estranhamente a sentir, por “evocação”²⁶², todos os estados de alma que se tinham sucedido nele após a historieta”. O facto de viver os

²⁵⁹ *Idem, ibidem.*

²⁶⁰ CF, p. 247.

²⁶¹ *Idem, ibidem.*

²⁶² CF, p.249.

acontecimentos através da recordação deles, dá-lhe a liberdade de os transformar pelo recurso à imaginação:

Depois, recomeçou lembrando, em dúvidas, como a actrizinha se lhe escapara... e ei-lo de novo a construir razões psicológicas da fuga... Arquitectava-as agora iludindo-se voluntariamente, aproveitando apenas os indícios que convinham à interpretação que escolhera.[...] fazer com que as coisas, embora na realidade não tivessem sucedido como ele as dispusera – a partir desse instante comesçassem efectivamente a ter acontecido como ele resolvera...²⁶³

Continuando a usar a memória e a imaginação como fonte da criação literária, o sujeito de enunciação revela que “essa noite, vagueando solitário a percorrer a sua angústia, o seu espírito mais uma vez divergira a edificar uma história medonha”²⁶⁴ onde o protagonista era um escultor excêntrico, fanático no amor místico por Cristo, mas que se transformara em paixão carnal, desencadeando “tortura infernal, [...] na rubra impossibilidade de a satisfazer carnalmente”.²⁶⁵ As aliteraões do /r/ e do /a/ nesta frase fazem ouvir o clamor do sofrimento da personagem, enfatizado pela presença da cor “rubra”. Com a ânsia de apaziguar o seu tormento, decidira moldar com as suas próprias mãos uma estátua colossal de Cristo, em mármore, para a possuir sexualmente. Essa obra de arte surgiria da sua alma, de crescentes angústias culminadas em exaustão e loucura, que o levariam à auto-mutilação na urgência de a encerrar em si, revelando simultaneamente o tormento inerente ao processo de construção da obra artística e sublinhando o seu carácter de singularidade, enquanto criação interior.

Evola referindo-se ao “culto fálico”²⁶⁶ na história das religiões, explica que este culto não deve ser entendido só no âmbito da fecundidade e da virilidade pandémica, porque a representação fálica também foi usada para exprimir a virilidade transcendente que está associada ao milagre da ressurreição da morte. Assim, Osíris, na religião egípcia, “mostra o falo nas estátuas e em imagens variadas, para aludir à sua ressurreição e à dos seus fiéis.”²⁶⁷

²⁶³ CF, p. 250. Sublinhado nosso.

²⁶⁴ *Idem, ibidem.*

²⁶⁵ CF, p. 251.

²⁶⁶ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, p. 213.

²⁶⁷ *Idem*, p. 214.

Ora, a estátua criada por Inácio representa a paixão do artista que, de súbito, num processo de intersecção de planos, lhe apresentou “estridentemente”²⁶⁸ a imagem de Étienne Dalembert. O advérbio de modo “estridentemente” testemunha o alarme inquietante retinindo no íntimo do protagonista.

De acordo com o título deste conto, «Ressurreição», a estátua erguida por Inácio poderá ser um indício da paixão reacendida e mesmo intensificada, depois da morte de Paulette.

Efectivamente, o artista recordava as ternuras da actriz quase de forma sagrada “em misticismo cendrado”,²⁶⁹ quando começou a narrar os seus encontros diários com Étienne Dalembert, ou seja, há como que uma transposição de personagens, na medida em que uma evoca a outra. As ternuras de Paulette conduzem a imaginação do artista à imagem de Étienne, contando como se sentia contrariado se este não comparecia no Americano, onde conversavam habitualmente. Recorda também como se tinha surpreendido a analisar a sua atitude e a de Étienne quando conversavam, sem nunca se olharem frontalmente “*como se tivessem medo do seu silêncio*”²⁷⁰, começando por antecipar os dados da relação amorosa entre ambos. Depois da conversa durante o jantar com Horácio de Viveiros e Dalembert, Inácio confirmou a coincidência do seu modo de sentir com o do actor, relativamente a Paulette e isso provocou momentos de silêncio mais prolongados, porque as suas almas se entendiam. Essas afinidades não só os aproximou, como os tornou quase o espelho mútuo da maneira de sentir de cada um e narcisicamente, Inácio Gouveia amava o actor, amando-se, por reflexo, a si próprio²⁷¹. A intimidade aumentou e a notícia da morte de Paulette desencadeou, no romancista e em Étienne, uma forte pulsão homossexual:

[...] o romancista vivera os dias imediatos numa longa excitação sexual, neoadamente –como nunca se lhe frisando o seu enternecimento por Étienne, em desejos quase decisivos de o beijar [...] Do mesmo modo não fora natural a atitude do actor [...] uma agitação febril lhe avermelhara as faces, provocando-lhe súbitas contracções nervosas. Tremia-lhe a voz, e não ousava encarar o seu amigo frente a frente...²⁷²

²⁶⁸ *Idem, ibidem.*

²⁶⁹ *Idem*, p. 256.

²⁷⁰ CF, p. 257.

²⁷¹ *Idem*, p. 260.

²⁷² CF, pp. 261, 262.

O convívio de ambos mantinha-se de estados de alma comuns sentidos no silêncio de palavras que não precisavam de dizer e essa cumplicidade estendeu-se à união dos corpos, abraçados na urgência de alcançar a comunhão absoluta “ Num instante *pela primeira vez total*, possuía! *possuía* enfim exclusivamente – e em Íris: limpo de Ser, num êxtase de Auréola... lá longe... no espaço...muito longe... sideralmente, a leonino...”²⁷³ .

De facto, Paulette funcionou como elemento revelador do amor de Inácio pelo seu próprio ego “ Mas não havia dúvida... ele fora alguma coisa na vida da rapariguinha, entretanto (Ai, quem sabe até se ela o chorara...ao deixá-lo perder...arrepentida...).²⁷⁴ Ele recorda a actriz pelas ternuras que ela lhe dedicava, mas considerava-a “uma criaturinha tão obscura... tão pequena... tão pouca coisa [...]”.²⁷⁵ Inexplicavelmente, Étienne amara-a também e é através da recordação da personagem desta rapariga que Inácio descobre no actor o reflexo da sua alma, ele é o seu espelho “*Apesar de silenciosos, cada um saberia muito bem, saberia de mais, o que se passava na alma do outro*”.²⁷⁶

A forma idêntica de sentir destas duas personagens aumentava a sua aproximação “A ponto que hoje, se pensava na rapariguinha, logo de súbito lhe ocorria a lembrança do actor...”²⁷⁷

É feita nova referência à atriz, mas agora frisando a sua sensualidade “Paulette mostrava os bicos dos seios – e trazia, premeditadamente, em todos os papéis, meias que chegavam só até aos joelhos, para se lhe verem sempre as coxas nuas...”²⁷⁸ Esta apresentação metonímica do corpo da actriz antecipa no texto a informação acerca da excitação sexual de Inácio relativamente ao amigo. Posteriormente, com a notícia da morte da actriz, emerge a pulsão homossexual dos dois amantes de Paulette: “...Até que um dia, sem saberem como, os seus corpos nus, masculinos, se entrelaçaram... E então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado”²⁷⁹ permitindo-lhes aceder ao “Além-Ressurreição! Ultra-Realidade só a Alma!”.²⁸⁰

²⁷³ *Idem*, p. 264.

²⁷⁴ CF, p. 256.

²⁷⁵ *Idem*, p. 255.

²⁷⁶ CF, p. 259.

²⁷⁷ *Idem*, p. 260.

²⁷⁸ *Idem, ibidem*.

²⁷⁹ CF, p. 263.

²⁸⁰ *Idem*, p. 263.

Paulette, apresentada como atriz, funciona neste conto como personagem – máscara do amor, atrás da qual se escondem outras máscaras – a de Inácio e a de Dalember. Ela polariza a atenção de Inácio e depois torna-se amante de Étienne. Estes dois ficam amigos tendo sido Paulette o elemento de união, no entanto, ela deixa de ter importância nas suas vidas, a não ser como disfarce dos sentimentos que eles não ousavam assumir “ Mas, esta excitação o romancista não a sabia destrinçar das suas ternuras por Étienne. Dentro dele estes dois sentimentos, em realidade, confundiam-se, *eram da mesma ordem* – adivinhava sem querer dar atenção.”²⁸¹ A pretexto de Paulette, os dois amigos mantêm um jogo de encenação até à morte desta, que corresponde ao cair das máscaras. Paulette, ao desaparecer, dera lugar à consumação apoteótica do amor de Inácio Gouveia que encontra o seu ‘alter-ego’ em Étienne Dalember.

III. 8. Irremediável Solidão

Também neste romance é apresentada a expressão dramática do ‘eu’ na procura do ‘outro’ em que se reconhece.

No prólogo de *A Confissão de Lúcio*, o narrador, personagem autodiegética, apresenta esta obra como testemunho da sua inocência relativamente à morte de Ricardo Loureiro, pela qual cumpriu dez anos de prisão.

A narrativa situa os acontecimentos em 1895, quando Lúcio Vaz estudava Direito em Paris e se relacionava com artistas, nomeadamente com o escultor Gervásio Vila-Nova, que retrata, ironicamente, como “um grande, um genial artista”²⁸², mas mais adiante acrescenta: “Pois Gervásio partia do princípio que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade [...] que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser”²⁸³.

Através deste escultor Lúcio Vaz, que se tornara escritor, conheceu uma americana muito rica e excêntrica que, pela sua extraordinária beleza, o impressionou causando-lhe o medo que se sente perante alguém “que praticou uma acção enorme e

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 260.

²⁸² CL, p. 17.

²⁸³ *Idem*, p. 22.

monstruosa”.²⁸⁴ Esta consideração do narrador funciona como prolepse dos acontecimentos trágicos que se irão desenvolver, pois foi através dela que teve oportunidade de conhecer o poeta Ricardo de Loureiro.

Mas ainda na tarde em que conheceu a estrangeira e alguns dos seus amigos, o tema da conversa foi sobre a voluptuosidade na arte, o que proporcionou à americana as seguintes reflexões:

- Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. [...] Fremeir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze? [...] Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria [...] Ah! Mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia! ... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados ...²⁸⁵

Destaca-se a importância desta personagem, porque ela enuncia algumas das características da concepção de arte de Mário de Sá-Carneiro, que na sua escrita fulgurante idealiza também a “estranha voluptuosidade do fogo, a [...] perversidade esguia da água, os [...] requintes viciosos da luz”²⁸⁶ que são descritos como “*desejos espiritualizados em beleza*”,²⁸⁷ lembrando a arte barroca pela exuberância da cor e do brilho.

No entanto, Lúcio Vaz aproxima o retrato dessa figura feminina da de Gervásio e caracteriza-a negativamente ao considerar que são “duas feras de amor, singulares, perturbadoras, evocando mordoramente perfumes esfíngicos, luas amarelas, crepúsculos de roxidão. Beleza, perversidade, vício e doença...”²⁸⁸ Tanto assim que logo a seguir recorda a americana, como se estivesse a visualizar a situação: ela traz “umas estranhas sandálias, nos pés nus... *nos pés nus de unhas douradas...*”²⁸⁹ recordando-nos a figura diabólica da Dama Pé-de-Cabra: “Só quando, à noite, no seu castelo, pôde considerar miudamente as formas nuas da airosa dama,

²⁸⁴ *Op. cit.*, p. 18.

²⁸⁵ CL, pp. 20-21.

²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 21.

²⁸⁷ *Idem, ibidem.*

²⁸⁸ CL, p. 22.

²⁸⁹ *Idem, ibidem.*

notou que tinha os pés forçados como os de cabra.”²⁹⁰ o que nos transporta para o mundo imaginário de bruxas e de Mefistófeles.

Apesar do sentimento de ódio que lhe inspiravam os pretensos “artistas”, cuja arte valia apenas pela exuberância da sua personalidade, o protagonista expressa ironicamente o desejo de poder ser como eles “[...] como eu no fundo abominava essa gente – *os artistas*. Isto é, os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes; [...] Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior, [...] Mas, [...] se os odiava, era só afinal por os invejar e não poder nem saber ser como eles...”²⁹¹

Estas considerações de Lúcio sublinham a profunda diferença entre a sua produção artística e a dos outros, porque entende que é precisamente pela globalidade dos conteúdos conceptuais e formais que a obra assume valor artístico e não “pelo que ela tem de falso e de exterior”.

Lúcio Vaz embora não apreciasse os convívios mundanos aceitou o convite para a “soirée” no palácio da americana. Acompanhado por Gervásio, o romancista conheceu o poeta Ricardo de Loureiro, autor de “Brasas”. Este impressionou-o vivamente, não só pelo aspecto franco que adivinhava nos seus olhos brilhantes e negros, como também por descobrir nele afinidades com a sua alma.

Chegados ao palácio, Lúcio ficou ofuscado pela exuberância das luzes, das sedas vermelhas de uma grande sala cujo tecto era uma cúpula resplandecente apoiada em colunas coloridas, parecendo-lhe estar num faustoso teatro com piscina, onde cintilava água cristalina. Soavam valsas.

Este episódio funciona como elo de ligação entre a realidade e o mundo da fantasia, ao mesmo tempo que representa os ideais da estética literária do autor, enunciados no seguinte excerto:

Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardónicos cascalhando através de tudo. Foi esta mira da minha obra.²⁹²

²⁹⁰ Alexandre Herculano, «Dama Pé-de-Cabra» in *Lendas e Narrativas*, Tomo II, Amadora, Livraria Bertrand, 1970, p. 38.

²⁹¹ CL, p. 24.

²⁹² C, p. 200.

A americana surgiu, então, deslumbrante numa invulgar túnica tecida de diferentes fios metálicos de cores fulgurantes “esbraseadas”, deixando transparecer a sua pele nua e “o bico dum seio despontava numa agudeza áurea”.²⁹³ Os cabelos ruivos, presos despreocupadamente, estavam enfeitados com pedrarias que brilhavam como constelações e pulseiras de esmeraldas, imitando serpentes, decoravam-lhe os braços. Ela era a personificação do desejo carnal e do seu corpo “emanava um aroma denso a crime”.²⁹⁴

Esta descrição sensual da americana e do ambiente que a envolve é semelhante à da “Princesa velada”:

“Em ruídos dissonantes, zebavam-se mil cores à minha volta [...] E abandonei-me ao tumulto – ao confetti e às serpentinas... Os meus sentidos entanto vibravam em confusa dispersão” e surgiu a Princesa velada que lhe tomou o braço, sendo descrita com grande sensualidade “Alta, escultural, inigualável [...] Encerrava-lhe o tronco um corpete de brocado de ouro, por onde assomava em perniciososa audácia o bico petulante dum seio moreno.”²⁹⁵

O ambiente da festa também é exótico e a excentricidade foi progressiva com a chegada contínua de convidados bizarros com vestes arrojadas de cerimónia, que conversaram e dançaram animadamente até à meia-noite, hora da ceia.

A bela milionária comunicou-lhes que, a seguir, começaria o espectáculo onde iria demonstrar que a voluptuosidade era uma arte: a “orgia da carne espiritualizada em ouro!”²⁹⁶

O salão ficou então inundado de um perfume forte e inebriante, sentia-se uma brisa estridente e perturbadora, mas o mais surpreendente era a iluminação que provocava um ambiente mágico. A luz, “d’além-Inferno”²⁹⁷, era projectada em ondas coloridas e o efeito que provocava era o de um outro fluido que estimulava as sensações tácteis, olfactivas e auditivas que excitavam os sentidos, atordoando.

Quando se iniciou a representação, a luz tornou-se intensamente branca e no palco estavam três bailarinas de tranças soltas com blusas vermelhas que lhes deixavam os seios livres. Entre as blusas e as cinturas, donde desciam gazes

²⁹³ CL, p. 27.

²⁹⁴ *Idem*, p. 28.

²⁹⁵ CF, p. 39.

²⁹⁶ CL, p. 28.

²⁹⁷ *Idem*, p. 30.

transparentes, tinham desenhado na carne um cinto com flores. De pernas nuas, elas começaram as danças rodopiando, pulando, misturando-se e “mordendo-se nas bocas”²⁹⁸.

A visão destas raparigas desperta no narrador desejos carnis ferozes, como quando viu a primeira dançarina que, apesar de ser radiosa, de pele morena, cabelos pretos, pernas que “apetecia trincar” e evocava a saudade “de um grande lago azul de água cristalina aonde, uma noite de luar, elas se mergulhassem descalças e amorosas”²⁹⁹.

Embora as bailarinas sejam diferentes, elas são apresentadas com características comuns que se vão tornando progressivamente negativas. Efectivamente, a segunda dançarina que era magra, com seios proeminentes e cabelo louro escuro, também possuía pernas que “despertavam desejos brutais de as morder, escalavradas de músculos, de durezas - masculinamente”.³⁰⁰ Relativamente a esta, são mostrados indícios não só de doença, pela utilização do adjectivo “escalavradas”, como também de alguma ambiguidade quanto à sua feminilidade. Quanto à terceira rapariga, considerada a mais perturbadora, ela é gélida, com pele muito branca e macerada, magra, parecendo doente, “nas suas pernas de morte – devastadas.”³⁰¹ O ritmo deste fragmento, assim como o conteúdo semântico no que se refere à caracterização negativa da mulher, remete-nos inevitavelmente para a mesma visão de Cesário Verde, na descrição da actriz “com seus pezinhos rápidos, de cabra!”³⁰²

A descrição do clímax da volúpia é transmitida através do acelerar do movimento da dança que termina com a união carnal dos corpos das bailarinas “agonizando num arqueamento de vício.”³⁰³

O narrador refere outras dançarinas nuas que representaram idênticas cenas lascivas, considerando sublime a excitação provocada, porque todos aqueles sensualismos se transpunham para a alma.

No entanto, mais forte e violenta foi a emoção despertada pela última dança: a atmosfera tornou-se mais agressiva em luminosidade, de repente os espectadores

²⁹⁸ *Idem, Ibidem.*

²⁹⁹ CL, p. 30.

³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 31.

³⁰¹ *Idem, ibidem.*

³⁰² Joel Serrão, *Cesário Verde, «Cristalizações»* in *Obra Completa*, Lisboa, Livros Horizonte, 7ª ed., 1999, p. 125.

³⁰³ CL, p. 31.

ficaram perante um templo asiático e ao som de uma música impregnada de mistério e sensualidade, começou a dançar a bailarina “fulva”, com os cabelos soltos. Descalça, dos seus pés dimanavam estrelas e nas mãos brilhavam jóias extraordinárias. Vestia túnica branca com riscas amarelas.

Tal como Salomé enfeitiçou Herodes: “Ah, é magnífico, é magnífico! Vês que dançou para mim, a tua filha? Aproxima-te, para que eu possa dar-te a paga. [...] Dar-te-ei tudo o que quiseres.”³⁰⁴ também a dançarina “fulva” deslumbrou Lúcio Vaz, que a descreveu maravilhado como a imagem da serpente encantatória: “o marulhar da carne ondeando; o álcool dos seus lábios”³⁰⁵, a magia dos seus gestos iam-se-lhe tornando menos nítidos, pelo entorpecimento que a sua dança provocava nos sentidos.

A voluptuosidade do bailado acentuou-se com o descair da túnica, que ia destapando o cintilante corpo da actriz, expondo os bicos dos seios e o sexo, que tal como os lábios “estavam dourados – num ouro pálido, doentio.”³⁰⁶

Destaca-se a importância do espaço onde ela dança: “Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa, o fogo ateara-se”³⁰⁷. A referência à ara, remete-nos para a ideia das vítimas imoladas em honra dos deuses na Antiguidade e tal como as bailarinas anteriores, esta também revela indícios da presença ameaçadora da morte: os seus passos eram “silenciosos, húmidos, frios”³⁰⁸; a metáfora da boca permite visualizar o fogo infernal e as partes mais sedutoras do seu corpo eram de “ouro pálido, doentio”, que o próprio fogo se recusava purificar: “[...] o fogo repelia-a... “.

Astuciosamente “de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo”³⁰⁹, caracterizado metaforicamente como “flor de carne”³¹⁰, mas de uma flor venenosa, porque é antecedida pelo adjectivo “terrível” e seguida pela expressão “estrebuchar agonias magentas”³¹¹, reforçando a ideia de destruição que lhe está inerente.

A imagem diabólica é a seguir retomada de forma mais intensa, porque a bailarina consegue possuir o próprio “fogo bêbado que a cingia”³¹² e aparece

³⁰⁴ Oscar Wilde, *Salomé*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2001, p. 79.

³⁰⁵ CL, p. 32.

³⁰⁶ *Op. cit.*, p. 32.

³⁰⁷ *Idem, ibidem.*

³⁰⁸ CL, p. 32.

³⁰⁹ *Op. cit.*, p. 33.

³¹⁰ *Idem, ibidem.*

³¹¹ CL, p. 33.

³¹² *Idem, ibidem.*

novamente saltando entre as labaredas “esbraseada e feroz”³¹³. Finalmente, ao mergulhar na água azul da piscina, o contacto do seu corpo com a água transformou-a nas labaredas vermelhas, como se tivesse transformado aquele espaço no próprio inferno. Mas depois o fogo apagou-se e o seu corpo morto ficou a flutuar sobre as águas que se tornaram calmas e douradas. É evidente o apaziguamento da paixão pela “água azul”³¹⁴, que ao apagar o fogo “em oiro”³¹⁵ se tornou ela própria em “águas douradas”³¹⁶. Desta fusão entre o fogo da paixão e a pureza da água resulta a harmonia do espírito, a tranquilidade e o sentimento do esplendor da vida: “a orgia de carne espiritualizada em ouro”³¹⁷, o espectáculo sobre a “voluptuosidade-arte”³¹⁸ oferecido pela americana.

Assim termina a festa fantástica durante a qual os convidados, subitamente, se sentiram alienados do mundo real e finalmente:”As portas abriram-se e nós mesmos, perdidos, sem chapéus – encontrámo-nos na rua, afogueados, perplexos... O ar fresco da noite, vergastando-nos, fez-nos despertar; e como se chegássemos dum sonho que os três houvéssemos sonhado “³¹⁹

A sexualidade associada ao bailado e os sinais de morte apercebidos em todas as bailarinas contribuem para a possibilidade de se entender a dança como um ritual de beleza que antecede a morte e que mais uma vez permite estabelecer o paralelo com o mito de Salomé. Esta associação resulta do jogo sedutor dos véus, do ambiente exótico em que decorre o espectáculo, da descrição sublime do bailado e da bailarina enquanto “símbolo da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido, tudo se desenrolando no espaço imenso, nocturno e ensombrado, de uma alma doente”³²⁰. Também o sujeito lírico vê na mulher sedutora a ameaça de destruição do sexo masculino, como punição do prazer proporcionado pelo desejo carnal, estando implícito que prazer e sofrimento são, assim, indissociáveis.

³¹³ CL, p. 33.

³¹⁴ *Idem, ibidem.*

³¹⁵ CL, p. 33.

³¹⁶ *Idem, ibidem.*

³¹⁷ CL, p. 28.

³¹⁸ *Idem, ibidem.*

³¹⁹ *Idem, p. 33.*

³²⁰ Paula Morão, *Salomé e Outros Mitos*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 40.

No entanto, o estado emocional desencadeado por aquela dança foi tão forte, que todos ficaram atónitos e com a sensação de estar a despertar de um sonho, sem conseguirem falar sobre essa “noite admirável”.³²¹

Foi esse o assunto da conversa entre Lúcio Vaz e Ricardo de Loureiro no dia seguinte, por terem iniciado a sua amizade naquela festa: ”num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado...”³²²

A sua aproximação devia-se ao reconhecimento mútuo das suas almas e decorrido um mês, eles tinham-se tornado inseparáveis. Entre eles não havia segredos. Ricardo revelara-lhe o seu mundo interior: “as minhas conversas com Ricardo – pormenor interessante – foram logo desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais.” Confessara-lhe que a sua angústia era uma constante, pois já nem o recurso ao sonho era suficiente para ultrapassar o tédio da vida. Afirmara também o seu desespero por tudo ser sempre igual, já não conseguindo desejar nada, porque tanto o aborrecia o que possuía, como o que não tinha, restando-lhe apenas a amargura de poder “*gastar tempo*”.³²³

A náusea do quotidiano, a fuga do mundo real através da imaginação e a afirmação do vazio do mundo são atitudes próprias dos artistas do Modernismo, estética onde se enquadra esta personagem, evocando-nos alguns versos de Fernando Pessoa:

Contemplo o que não vejo. / É tarde, é quase escuro, / E quanto em mim desejo / Está parado ante o muro. // Por cima o céu é grande; / Sinto árvores além; / Embora o vento abrande, Há folhas em vaivém.// Tudo é do outro lado, / No que há e no que penso. / Nem há ramo agitado / Que o céu não seja imenso. / Confunde-se o que existe / Com o que durmo e sou. / Não sinto, não sou triste, / Mas triste é o que estou.³²⁴

Também a expressão de tédio mencionada por Ricardo de Loureiro está presente nos seguintes versos de Pessoa: “ Náusea. Vontade de nada. / Existir por não morrer. / [...]”³²⁵

³²¹ CL, p. 34.

³²² *Idem, ibidem.*

³²³ CL, p. 37.

³²⁴ Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, vol. I, Porto, Lello & Irmão, Editores, 1986, p. 364.

³²⁵ *Idem*, p. 382.

Dissera-lhe ainda, o que reforça a sua caracterização de poeta de vanguarda naquela época, que nunca conseguira imaginar-se na vida e que de facto se sentia estranho nela, não lhe sendo possível integrar-se.

Não concluía o curso universitário fugindo para Paris, não conseguira ainda ganhar dinheiro pelo seu trabalho e apesar de conhecer muita gente, sentia-se um estranho socialmente. Atormentava-o a capacidade que tinha de prever os acontecimentos, pois isso influenciava-o até na decisão de criar ou não as suas obras, o que mostra a importância atribuída à imaginação.

Todas estas conversas iam permitindo um maior conhecimento entre os dois artistas e Lúcio ficou a saber que para o poeta, em arte, tudo era artificialidade. As próprias emoções eram intelectualizadas e fruto da imaginação do artista.

Ricardo, uma noite no teatro, durante o espectáculo e a propósitos de as dançarinas serem todas tão semelhantes no seu aspecto, voltou a referir o pavor que lhe provocava a monotonia da rotina, a banalidade das pessoas que, ao tornarem-se todas iguais, não permitiam imaginar-lhes uma história e um passado de acordo com uma personalidade específica.

O poeta atribuiu o seu sofrimento à alma atormentada pelo seu espírito criador, não podendo descansar:

Sim, a minha alma quer dormir e, minuto a minuto, a vêm despertar jorros de luz, estrepitosas vozearias: grandes ânsias, ideias abrasadas, tumultos de aspirações - áureos sonhos, cinzentas realidades ... Sofreria menos se ela nunca pudesse adormecer. [...] e de novo acorda perdida numa agonia estonteada ...³²⁶

A sua angústia era tal que sentia fisicamente as dores espirituais e quanto mais sofria, mais desassossego lhe provocava o pensamento, o que o fazia desejar ser como as suas pernas, que não sofriam por não terem alma.

Apesar de Lúcio e Ricardo serem muito diferentes, o romancista compreendia-o muito bem e achava-o “ uma criatura superior – genial, perturbante.”³²⁷

Acentua-se progressivamente a intimidade entre os dois artistas e durante um passeio, numa tarde de Domingo, nos Campos Elísios, Ricardo tece considerações sobre a vida simples e sadia do homem comum, em contraste com as suas vidas,

³²⁶ CL, p. 42.

³²⁷ *Op. cit.* p. 43.

atormentadas pela iluminação interior e pelo fogo da criação artística, pois eles eram “etéreos sonhadores de beleza, roçados de Além, unguídos de Vago... “³²⁸ o que volta a afirmá-los como artistas do Modernismo, imbuídos do espírito paúlco preconizado por Fernando Pessoa.

O estatuto da diferença entre o poeta e os outros manifesta-se também no que respeita ao amor. Ele afirma não saber ter afectos e o modo como ama traduz-se pela ternura. Era-lhe impossível gostar de uma mulher só por si, ele só a amaria pela sua “*gentileza*”, pelo reflexo das emoções suscitadas no seu espírito, porque ele só desejava “possuir vozes, gestos, sorrisos, aromas e cores!...”,³²⁹ ou seja ele vive concentrado no seu mundo interior, na busca de beleza que irá traduzir em literatura, pelo que todas as impressões causadas no contacto com os outros se tornam intelectualizadas, condenando-o a um ser solitário.

A busca incessante do belo, faz ainda Ricardo desejar ardentemente ser mulher: “para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençol de linho...”³³⁰

Mas o que o distingue sobretudo dos outros é a sua incapacidade de ser amigo de alguém, porque para ele a amizade traduz-se em ternura e em desejo de beijar, de acariciar e de possuir. Ora, ele não podia ter amigos do mesmo sexo como todas as pessoas, o que lhe provocava enorme sofrimento e, identificando a sua alma com a de Lúcio com quem estabelecera grande intimidade, não poderia, no entanto, ser seu amigo: “*Logo eu só poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo*”,³³¹ o que apresenta já a possibilidade de dispersão da personagem, que se irá verificar posteriormente.

Lúcio ficou tão perturbado com essa revelação que nunca mais a esqueceu, como se tivesse pressentido a importância da mesma no desenrolar futuro das suas vidas.

São frequentes estas referências de Ricardo quanto ao desejo de transformar-se no belo corpo de uma mulher ou à possibilidade de mudança de sexo, funcionando como indícios do seu desdobramento posterior na personagem Marta.

³²⁸ CL, p. 49.

³²⁹ *Idem*, p. 50.

³³⁰ CL, p. 53.

³³¹ *Idem*, p.55

Com a ida de Ricardo para Lisboa, estiveram separados durante um ano e Lúcio quando o voltou a encontrar, achou-o muito diferente fisicamente. As suas feições e os seus gestos tinham-se tornado mais suaves, a sua voz mais dócil e a cor dos seus cabelos tornara-se menos intensa. Casara-se com Marta que Lúcio conheceu quando os visitou em Lisboa. Ela era linda, alta, muito loura, escultural, a pele “mordorada”,³³² de olhos de infinito, azuis, nostálgicos, com gestos sublimes, os seus passos eram suaves, mas rápidos, o rosto era muito belo e tinha mãos esguias e pálidas. Delicada, suave e carinhosa, caracterizava-a também uma tristeza indefinida. Era muito inteligente, culta e as suas opiniões coincidiam geralmente com as de Ricardo.

Lúcio passava frequentemente os serões em casa deles, onde conheceu outros artistas.

Decorridos alguns meses e já no Verão, Ricardo continuava a trabalhar intensamente na obra que estava a escrever. Recolhia-se no seu gabinete depois do jantar, passando Lúcio a conviver mais com Marta, embora ignorasse todo o seu passado e como tinha conhecido o poeta. Tentou que eles lhe falassem sobre o assunto, mas em vão.

Novamente no Inverno, voltaram os serões em casa de Ricardo onde um dos seus amigos tocou uma peça que compusera para piano. Quando começou a tocar, Lúcio fixou os olhos em Marta que se tinha sentado ao fundo da sala, o que lhe permitia ver simultaneamente o pianista. Reparou então no gradual desvanecimento da figura de Marta à medida que a música se ia tornando mais bela, acabando por se ausentar completamente da cadeira onde estava sentada. Este desaparecimento progressivo de Marta corresponde ao enlevo gradual provocado pela música na alma de Ricardo que, ao entregar-se àqueles momentos sublimes da música, deixa fugir a sua outra identidade.

Entretanto, Ricardo elogiou vivamente a música, mostrando-se muito impressionado com as sensações perturbadoras que ela lhe provocara e ao calar-se, Marta voltou a aparecer no mesmo lugar. Lúcio sentia-se perturbado com aquela visão fantástica, como se tivesse sofrido uma alucinação, que procurou justificar com a emoção suscitada pela música.

³³² *Op. cit.* p. 60.

A partir dessa noite, esclarecer quem era Marta tornou-se uma obsessão que quase o enlouquecia, por chegar a duvidar da própria existência da mulher do amigo. Ninguém o elucidava das suas dúvidas, conseguiu saber apenas por Sérgio Warginsky que havia dois anos tinha encontrado Marta e Ricardo numa viagem de Paris para Lisboa.

O desvendar o mistério sobre a identidade de Marta deixou de ter importância para o romancista, porque esse segredo que a envolvia era a chave do seu interesse por ela, portanto, manter o mistério em volta de Marta tornou-se essencial para Lúcio, mas descobriu horrorizado que a amava: “O mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério... // ...Eu amava essa mulher! Eu queria-a!...”³³³

Resolveu afastar-se e durante uma semana fechou-se em casa, mas o poeta obrigou-o a regressar aos habituais convívios, levando-o a jantar em sua casa. Ficou sentado ao lado de Marta que achou linda nessa noite, descrevendo o seu aspecto sensual: vestia uma blusa preta de crepe da China, muito decotada, a saia era muito justa, deixando adivinhar o contorno das suas pernas perfeitas. Usava sapatos muito abertos com meias de fios metálicos, entrecruzados em largos losangos.

Com o regresso de Lúcio, inicia-se a sua relação apaixonada com Marta. As carícias partem geralmente dela, sendo descritas com grande voluptuosidade: “ela pegou nos meus dedos e com eles acariciou as pontas dos seios – a acará-las para que enfolassem agrestemente o tecido ruivo do quimono de seda.”³³⁴; “ora ela me estendia os pés descalços para que lhos roesse – me soltava os cabelos; me dava a trincar o seu sexo maquilado, o seu ventre obscuro de tatuagens roxas...”³³⁵; “... E em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...”³³⁶

A sensualidade dominante neste excerto incide sobretudo na referência aos dedos do sujeito de enunciação que acariciam determinadas partes do corpo feminino, coincidindo, como em descrições anteriores, com as pontas dos seios; os seus beijos são nos dentes, referidos também a roerem os pés descalços da mulher e depois, mais violentamente, a trincar-lhe o sexo maquilado, mostrando o ventre decorado com tatuagens roxas.

³³³ CL, p. 73.

³³⁴ *Idem*, p. 75.

³³⁵ CL, p. 76.

³³⁶ *Idem*, *ibidem*.

A intensidade da paixão que se apodera do narrador é revelada pela utilização de termos progressivamente impetuosos: “acariciou”, “roesse”, “trincar”, suscitando imagens torturantes. É de registar também a sensualidade implícita na referência ao tecido de seda ruivo que cobre os seios de Marta, não só pela sua textura delicada, como também pela cor quente.

Nessa mesma tarde, Ricardo terminara o seu livro e à noite comentou com Lúcio a surpresa de, ao olhar para o espelho do guarda-vestidos no seu quarto, não conseguira ver reflectida a sua imagem. Ele olhava-se ao espelho e era como se não existisse, ele tinha desaparecido.

Relacionando este acontecimento com o facto de Marta ser o outro ‘eu’ de Ricardo, explica-se o desaparecimento da imagem do poeta a partir do momento em que o seu corpo possuiu o de Lúcio, deixando a sua figura de ser reflectida no espelho por se terem unido num único ser.

No entanto, apesar do amor mútuo entre Lúcio e Marta e de não haver remorsos por existir essa relação, o dramaturgo sofria, adivinhava mesmo sentir relutância física ao possuir aquele corpo extraordinário, parecendo-lhe que se lançava ao inferno “como quem se arremessasse a um abismo encapelado de sombras, tilintante de fogo e gumes de punhais – ou como quem bebesse um veneno subtil de maldição eterna, por uma taça d’ouro, heráldica, ancestral...”³³⁷ e a sua tortura era tamanha que chegava mesmo a ter medo de um dia a estrangular.

Lúcio faz alusão ao mito de Salomé, pressentindo também em Marta a serpente demoníaca que o condenará fatalmente.

Embora a intimidade com Marta, Lúcio nunca conseguira obter dela uma confiança, permanecendo o enigma, o que contribuía para que ela lhe parecesse irreal quando não estava ao seu lado. Ao tentar recordá-la, era o rosto de Ricardo que lhe aparecia. Também subitamente o começou a tratar por ‘tu’, por ser esta a forma de tratamento de Marta, nos seus encontros amorosos.

Estes factos podem ser interpretados como pressentimentos de Lúcio, que sem se aperceber, já confunde Ricardo e Marta, como se eles fossem uma mesma entidade.

O protagonista estranhava a despreocupação da amante, que não receava ser vista pelos criados ou pelo próprio marido quando o beijava. Lúcio notou, também, a

³³⁷ CL, p. 81.

coincidência de Ricardo demonstrar muito melhor disposição, desde que ele possuía a sua mulher.

Ainda ficou mais intrigado quando, numa tarde de Verão, no terraço e a propósito de uma brincadeira de Marta, Ricardo o beijou. A perturbação que isso lhe causou foi a mesma que sentiu com os beijos dela “*O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira.*”³³⁸

A sensação desencadeada pelo beijo de Ricardo funciona como indício da pulsão homossexual que une os dois artistas, despertada pela identificação das suas almas.

Os encontros com Marta mantinham-se diariamente, tinha desaparecido a repugnância que os contactos físicos lhe causavam, mas surgiu-lhe outra dúvida, por lhe parecer que nunca tinha possuído totalmente o corpo de Marta, como se ela fosse do seu sexo. Lembrou-se, então, que o beijo de Ricardo lhe provocara a mesma perturbação que os beijos de Marta.

Passaram alguns meses e Lúcio procurava tranquilizar-se, escrevendo um novo volume de novelas.

Ao tentar recordar o seu caso, tinha a sensação de nunca o ter vivido. E começou novo tormento, ao recordar a mudança de atitude de Marta que já não se entregava com o mesmo entusiasmo, demorava-se cada vez menos em sua casa e faltava com frequência aos encontros.

Lúcio recebera o seu amor como uma esmola, considerando-se apenas seu escravo. Como ela deixou de aparecer e ele não tinha coragem de a interrogar, seguiu-a silenciosamente e constatou que ela tinha outros amantes, o que o excitou mais nos seus desejos carniais. Doravante, ao possuí-la, era como se possuísse também todos os corpos masculinos dos seus amantes, dispersando-se neles.

Procurava ainda esclarecer quem eram os amantes de Marta e num domingo de manhã, dispôs-se a descobrir quem é que morava no prédio para onde a vira entrar. Já próximo do prédio que procurava, encontrou Ricardo que o convidou para ir a casa de Sérgio Warginsky, a quem ia mostrar uns versos que concluía. No passeio em frente caminhava Marta, sem os ver, entrando para o prédio. Ricardo, ao mesmo

³³⁸ *Idem*, p. 87.

tempo, desistiu de ir a casa do russo e disse que preferia voltar para trás com Lúcio e ler a peça que escrevera.

Perante os surpreendentes acontecimentos dessa manhã, Lúcio resolveu partir para Paris sem avisar ninguém.

Ao chegar àquela cidade, sentiu uma enorme sensação de alívio por se ter libertado de todos os amigos que deixara em Lisboa.

Mais tarde, reflectindo sobre o seu caso em Lisboa, Lúcio decidiu esquecer a relação com Marta, mas continuava perturbado com o comportamento de Ricardo que, só então percebeu, quase acompanhava a mulher a casa dos amantes. Também se recordava que era Ricardo quem proporcionava e quase se esforçava para que ele ficasse sempre ao lado da sua mulher, quer à mesa ao jantar, quer quando saíam os três. Teria a mesma atitude com Sérgio Warginsky?

Amargurado, parecia-lhe infame o comportamento de Ricardo, por incentivar a relação adúltera da sua companheira. Como o desiludira com a sua ausência de orgulho, apesar de uma vez lhe ter afirmado que o orgulho era “a única qualidade cuja ausência não perdoava em um carácter...”³³⁹

Uma tarde Lúcio deparou-se, numa livraria, com a tradução francesa da obra «Diadema» escrita por Ricardo. Este facto levou-o novamente a lembrar-se do amigo com profunda revolta, pela falta de orgulho demonstrada. Mas à noite antes de adormecer recordou a confissão que ele lhe fizera sobre a amizade, havia muitos anos, depois de jantarem no Pavilhão de Armenonville: ele só poderia ser amigo de alguém do mesmo sexo, se ele ou o amigo mudassem de sexo, porque a amizade implicava ternura, beijos, abraços, vontade de possuir.

Embora procurasse manter-se isolado, encontrou casualmente um empresário português que lhe manifestou a sua estranheza pelo seu desaparecimento, pois ninguém sabia do seu paradeiro e manifestou-lhe a vontade de fazer representar a sua peça «A Chama». O artista soube, então, que Ricardo tinha procurado saber o seu endereço e que também iria ser representado um acto seu, em verso.

Entretanto, surgiu-lhe uma nova ideia para o último acto da «Chama» e depois de o reescrever, levou-o para Lisboa, onde já tinham começado os ensaios. No entanto, o empresário não concordou com a alteração, por considerar a versão anterior muito superior. Lúcio não permitiu que a sua peça fosse representada sem as

³³⁹ CL, p. 108.

alterações que lhe introduzira e por isso exigiu que lhe fossem entregues todas as cópias do manuscrito, queimando-as.

A recusa da alteração da peça era para ele inaceitável, pois esta só era justificada por uma avaliação na perspectiva comercial. Ele melhorara a qualidade da obra, conferindo-lhe densidade e inquietação “rasgava véus sobre o além”³⁴⁰.

Com este episódio tece-se uma amarga crítica à forma como são seleccionadas as obras de arte, dando-se primazia ao factor comercial em detrimento da qualidade e da densidade da mesma. Por outro lado, faz-se alusão à recepção negativa dos artistas de *Orpheu*, cuja obra não era compreendida, por também ela ser “inquietante” e desvendar outras realidades.

Entretanto Lúcio manteve-se em Lisboa e uma manhã, de repente, encontrou-se em frente de Ricardo de Loureiro, que lhe expressou a grande tristeza provocada pelo seu desaparecimento. Lúcio manifestou-lhe o ódio que lhe desencadeara a sua conivência com Marta relativamente aos amantes.

Ricardo explicou-lhe então o papel de Marta como mediadora da sua impossibilidade de “possuir” alguém do mesmo sexo e por isso, só através dela poderia retribuir o afecto de Lúcio. Marta era como se fosse a sua própria alma, pensavam e sentiam da mesma maneira, assim era ele próprio, Ricardo, em duas pessoas. Por essa razão a tinha mandado tornar-se sua amante, para que ele, através do corpo dela, lhe possuísse o espírito. Esse era o seu maior triunfo.

Quanto a Warginsky, Ricardo também o tinha julgado seu amigo, mas este enganara-o. No entanto, ninguém poderia ser comparado ao afecto que tinha por Lúcio e levou-o para sua casa. Aturdido com o desenrolar dos acontecimentos, Lúcio pôde ainda reparar, ao atravessar o vestíbulo, que em cima de uma cómoda estava um sobrescrito timbrado com um brasão a ouro, parecendo-lhe mesmo que também ele já recebera um igual.

Lúcio confunde já também o seu ‘eu’ com o de Ricardo, havendo quase uma identificação entre ambos.

Ricardo, numa excitação de louco, gritava-lhe que ele tinha que acreditar que Marta só existia como pretexto de ele poder amar Lúcio e que não podia aceitar que ela os separasse. Correndo, arrastava-o para o quarto de Marta, onde ela folheava um livro, em frente de uma janela. Ricardo puxou por um revólver e disparou. Ao atingir

³⁴⁰ *Idem*, p. 117.

Marta, “Marta é como se fora a minha própria alma”³⁴¹ o corpo de Marta caiu e foi-se evaporando, enquanto o corpo de Ricardo apareceu morto aos pés de Lúcio, numa súbita intersecção de planos, em que se cruzam o real e o fantástico.

Aterrado, Lúcio correu a gritar pela casa e acabou por ser preso como sendo o autor do crime, suspeitando-se de razões passionais.

Durante dez anos, permaneceu enclausurado numa atitude “esfíngica” e envolto em mistério, mas também, a partir daí, “morto para a vida e para os sonhos”,³⁴² condenado à solidão de “não possuir”.

Nesta narrativa há várias referências à luz, ao fogo e à água. Elas registam-se na descrição das bailarinas de cabelos fulvos, na festa da americana há “fogos multicolores, [...] a voluptuosidade do fogo”,³⁴³ “Mas o fogo repelia-a... [...] tudo foi lume sobre ela... [...] todo o fogo bêbedo que a cingia”,³⁴⁴ “A *Orgia do Fogo*, como Ricardo lhe chamou depois.”

Esta narrativa apresenta uma estrutura circular, onde o epílogo surge como continuação da narrativa:

O meu passado ao revê-lo surge-me como o passado dum outro. *Permaneci, mas já não me sou.* [...] Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. [...] ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverosímil – *embora verdadeira*³⁴⁵

E serve de elo de ligação com o preâmbulo:

*Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi; morto para a vida e para os sonhos; [...] - eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é: demonstrar a minha inocência.*³⁴⁶

³⁴¹CL, p. 120.

³⁴² *Idem*, p. 11.

³⁴³ CF, p. 21.

³⁴⁴ *Idem*, p. 33.

³⁴⁵CL, p. 129.

³⁴⁶ *Idem*, p. 11.

Esta história, envolta em névoa e mistério, decorre num ambiente propício à divagação e ao decifrar de enigmas de que se alimentam as esfinges.

Longe do mundo real, Lúcio e Ricardo compreendiam-se, as suas conversas eram “conversas de alma”³⁴⁷ que revelavam o tédio da rotina da vida e os seus anseios espirituais. Ricardo confessava ter pavor das dançarinas por serem todas iguais. Tinha também horror dos arcos das ruas que pareciam abrir para o infinito, pelo fascínio que este lhe provocava. O poeta sabia que a essência do seu sofrimento se devia ao seu espírito sempre atormentado por “áureos sonhos”³⁴⁸ que contrastavam com “cinzentas realidades”³⁴⁹, o que lhe provocava profunda dor.

Segundo Maria Aliete Galhoz, relativamente às personagens, considera que:

são tipos humanos marcados de singularidade prévia, sem história de situação ou de família, com uma magra motivação real. Falhos de relação assumida, de afectividade recíproca harmonizada, existem segundo uma dimensão íntima ampliada, reconhecendo-se e buscando-se através duma propriedade de auto visão reflexa.

Espécies de luxo criadas por cruzamentos artificiais que estimulassem os seus caracteres de superioridade – inteligência, beleza, génio – e colocadas sempre em evidência favorecedora de uma sua perfeita justificação estética.

Para cada uma a sua apresentação tem o categórico de um cartão de visita onde se inscreve o quanto baste da evidência social – um nome conhecido, uma presença lisonjeira, uma riqueza ociosamente inesgotável, um génio qualquer, uma originalidade ou um exotismo. Sobre isto se organiza uma intriga normalmente de aventura cosmopolita [...]

Afastados de qualquer coincidência com um normal mediano e prisioneiros em quadros sumptuosos, os seus enredos não são susceptíveis de uma renovação suficiente. Mortos para o que seja fora da atmosfera especial do seu universo, privam-se de uma grande parte de sua permeabilidade humana e negam assim uma verdade mais larga para sua afirmação.³⁵⁰

No entanto, essas personagens vemo-las e ouvimo-las como se estivéssemos no mesmo espaço, participando do espectáculo que parece desenrolar-se perante o nosso olhar.

³⁴⁷ CL, p. 36.

³⁴⁸ *Idem*, p. 41.

³⁴⁹ *Idem*, *ibidem*.

³⁵⁰ Maria Aliete Galhoz, *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Presença, 1963, p. 72, 74.

A escrita viva e expressiva de Sá-Carneiro projecta cintilações de oiro em todas as direcções.

O artista, nesse voar os céus em busca do belo, elevou-se no espaço consagrado aos deuses e a sua alma, imbuída de sonho, criou a poesia que nasceu sem o poeta se aperceber do que faziam as suas “tristes mãos longas e lindas”³⁵¹: “Sem saber como havia de passar o tempo pus-me a fazer bonecos num papel... e de súbito comecei a escrever versos, mas como que automaticamente.”³⁵²

A poesia transbordara do seu espírito inadvertidamente e desde então, apercebeu-se de que: “Estes versos, antes de os sentir, pressinto-os, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arrancar dentre o meu espírito.”³⁵³

III. 9. O voo Solitário

«Partida» é a confissão do sofrimento inerente ao artista que, na sua genialidade, deve mergulhar no mistério voando além, à procura de ‘Beleza’.

O sujeito lírico hesita antes de partir na sua gloriosa missão: “Afronta-me um desejo de fugir /Ao mistério que é meu e me seduz.”, mas tendo consciência da excepcionalidade do seu ‘eu’: “ A sua luz / Não há muitos que a saibam reflectir.”, sente enorme orgulho por ser um ‘eleito’ e está decidido a cumprir o seu destino: “ A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma. / O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca de beleza.”³⁵⁴

O sujeito lírico, num quadro de grande beleza, apresenta a imagem do poeta sacralizada: “É subir, é subir além dos céus / [...] / E prostrados rezar, em sonho, ao Deus / Que as nossas mãos de auréola lá douraram.”³⁵⁵, descrevendo de forma dinâmica a luta terrível do artista na criação literária que, tal como um guerreiro, tem de brandir a espada “fulva e medieval”. A adjectivação que caracteriza esta arma remete para o brilho da inspiração artística e simultaneamente é metáfora do peso enorme que representa a dificuldade da escrita. É tão árdua a tarefa reservada ao poeta que terá de se ultrapassar como ser humano e numa “extrema-unção d’alma ampliada,

³⁵¹ PC, p. 35.

³⁵² C, p. 72.

³⁵³ *Idem*, p. 74.

³⁵⁴ PC, p. 25.

³⁵⁵ *Idem*, *ibidem*.

/ Viajar outros sentidos, outras vidas.”³⁵⁶, perder-se no espaço da sua imaginação criadora e aperceber-se de que “O bando das quimeras longe assoma... / Que apoteose imensa pelos céus!”³⁵⁷, embora para que tudo isso seja possível tenha de se sujeitar à profunda tristeza da solidão, como diz nos versos seguintes: “Unicamente custa muito caro: / A tristeza de nunca sermos dois...”.

O mesmo sentimento de frustração do poeta ecoa em «Dispersão» onde sublinha novamente a solidão a que é condenado o artista, por ter dedicado a sua vida à criação literária: “E os que olham a beleza / Não têm bem-estar nem família.”

A sua dor é ainda maior por constatar que à sua solidão está ainda associada a profunda angústia de já nem saber quem é: “Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que projecto: se me olho a um espelho, erro - / Não me acho no que projecto.”³⁵⁸

O sujeito poético já nem tem passado, porque ao tentar recordá-lo, não encontra nada, parece mergulhado no vazio e por isso é tudo ilusão: evoca uma companheira que nunca viu, tem saudades de afectos que nunca sentiu e dos sonhos que nunca sonhou: “Saudosamente recordo / Uma gentil companheira / Que na minha vida inteira / Eu nunca vi... Mas recordo”³⁵⁹; “As minhas grandes saudades / São do que nunca enlacei. / Ai, como eu tenho saudades / Dos sonhos que não sonhei!...”.

A sua angústia é traduzida de forma expressionista pela imagem estática de alguém que permanece de olhos abertos, mas sem existir: “Serei, mas já não me sou; / [...] Perdi a morte e a vida”³⁶⁰.

Também no poema «Como eu não posso»³⁶¹ o sujeito lírico exprime de novo a sua imensa tristeza e a sua incapacidade de amar, pela natureza dispersa do seu ‘eu’.

No título, o sujeito poético apresenta como tema desta composição o sofrimento de nada possuir e na primeira quadra, começa por estabelecer a diferença entre ele, só e infeliz - e os outros, felizes porque têm afecto. Essa diferença, marcada pela situação de solidão, é a causa da sua tristeza, que é ainda maior pela falta de esperança de a poder alterar, pela consciência que tem de não lhe ser possível amar: “Só para mim as ânsias se diluem / E não possuo mesmo quando enlaço.” (vv. 3, 4).

³⁵⁶ PC, p. 26.

³⁵⁷ *Idem*, p. 27.

³⁵⁸ PC, p. 34.

³⁵⁹ *Idem*, p. 34.

³⁶⁰ *Idem*, p. 36.

³⁶¹ PC, p.40.

A sua ânsia de amar é apresentada na segunda estrofe, onde confessa que para ele os êxtases de amor só podem ser imaginados, só os conhece vagamente: “Roça por mim, em longe, a teoria / Dos espasmos golfados ruivamente;” (vv. 5, 6). Rica em sinestésias o adjetivo “golfados” e o advérbio de modo “ruivamente” mostram como o ‘eu’ idealiza esses espasmos fortes e ardentes. De seguida é usada a metáfora “são êxtases da cor que eu fremiria”, representativa do prazer que o sujeito desejava sentir, mas o verbo no condicional: “fremiria”, evidencia como essa hipótese é remota, por parecer existir uma porta fechada para essa eventualidade: “a minh’alma pára e não os sente!” (v. 8). É esse o impedimento de sentir a relação com o outro.

Na terceira quadra, é desenvolvida essa ideia e o ‘eu’ revela a perturbação pelo sentimento de incompletude, o que é manifesto na quantidade de vocábulos de conotação negativa, como:

“[...] Não sei... perco-me todo... / Não posso afeiçoar-me nem ser eu”, “Falta-me [...] / Falta-me [...]”, sofrendo por lhe ser impossível amar e por sentir-se disperso na sua identidade. O caos interior é ainda traduzido pela antítese: “ascender ao céu” e “afundar no lodo” (vv.11, 12).

Na quarta estrofe, o sujeito poético explica, então, a causa da sua dor: “Não sou amigo de ninguém.”, porque isso implicaria: “possuir / Quem eu estimasse – ou homem ou mulher”/ “E eu não logro nunca possuir!...”. Esta antítese reforça a ideia da impossibilidade do ‘eu’ poder deixar de estar só. Esta noção assume também grande importância em *A Confissão de Lúcio*, onde se verifica o desdobramento de Ricardo em duas personagens, na tentativa de ultrapassar o seu sofrimento por não poder ter afectos, porque: “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.”³⁶²

Na quinta estância, o seu sofrimento intensifica-se, porque o ‘eu’ considera-se “Castrado d’alma”, um ser perdido no universo e, cada vez mais torturado, interroga-se: “- Serei um emigrado doutro mundo / Que nem na minha dor posso encontrar-me?” Temos a imagem do sofrimento absoluto de um ‘eu’ que não sabe quem é, porque nem alma tem.

³⁶² CF, pp. 54, 55.

A partir da sexta quadra e até ao fim do poema, o sujeito lírico demonstra como está irremediavelmente condenado à solidão, porque: mesmo que ele tivesse a rapariga alvo do seu desejo “Como eu desejo a que ali vai na rua,” (v. 21), “Como eu quisera emaranhá-la nua, / Bebê-la em espasmos d’harmonia e cor!...” (v. 23, 24), o verbo querer, conjugado no pretérito mais-que-perfeito, indica que essa intenção já não existe, está relacionada com o passado e com os sonhos referidos na segunda estrofe: “Dos espasmos golfados ruivamente; / São êxtases da cor que eu fremiria”, versos onde é usado o condicional e nos quais o sujeito lírico evidencia o desejo de usufruir as voluptuosidades do amor.

O anseio de ter aquela rapariga, com indícios de ser tão sedutora como a bailarina Salomé, é um “Desejo errado... Se a tivera um dia,” (v. 25), repete-se novamente a noção dessa hipótese ser muito remota, “Nem mesmo assim – ó ânsia! – eu a teria...”, verso que realça o drama do sujeito poético, porque: “Eu vibraria só agonizante / Sobre o seu corpo d’êxtases dourados,” (vv. 29, 30) aumentando a sua angústia, porque só lhe era possível possuir se pudesse transfigurar-se: “Se fosse aqueles seios transtornados, / Se fosse aquele sexo aglutinante.../ [...] É que eu teria só, sentindo e sendo / Aquilo que estrebuchou e não possuo.”³⁶³

Portanto, o sujeito só consegue possuir se puder incarnar o próprio objecto do seu desejo, como explicita o autor, nas Cartas: “Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar, o que me satisfaria era sentir-me, *ser-me* aquela boca, *ser-me* toda a gentileza do seu corpo agreste. “,³⁶⁴ mas isso não é possível, porque “não é só em mim que me disperso – é sobre as coisas: Assim como me não posso reunir, também não posso reunir, possuir as coisas”³⁶⁵ e por isso, termina o texto com a ideia de completa destruição do ‘eu’: “De embate ao meu amor todo me ruo, / E vejo-me em destroço até vencendo: porque para possuir teria que ser “aqueles seios transtornados, / [...] aquele sexo aglutinante...”, revelando o carácter dispersivo do sujeito lírico.

³⁶³ PC, p.41.

³⁶⁴ C, p. 79.

³⁶⁵ C, p. 81.

III. 10. No Reino de Eros

«Salomé»³⁶⁶

Neste soneto de *Indícios de Oiro* é apresentada a sedução erótica do corpo de uma bailarina simbolizada pela princesa Salomé.

O sujeito poético começa por situar os acontecimentos numa noite em que não consegue dormir pelas alucinações perturbadoras de um corpo fascinante que visiona dançando. A cor roxa atribuída à sua insónia é metáfora do tormento que o invade, por se sentir ameaçado e esse estado de espírito contribui para que percepcione a própria luz do luar como funesta: “luz a virgular-se em medo”, “luz morta”. O emprego do neologismo virgular, conjugado na forma reflexa, seguido da expressão “em medo”, cria sensações visuais da noite tétrica que parece estimular a imaginação do sujeito: “mais Alma do que lua”. A razão da sua angústia deve-se à paixão despertada pela presença de uma bailarina que ele visiona dançando e avançando para ele, sentindo-a irresistível: “Ela dança. Ela range. A carne, álcool de nua, / Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...”, descrevendo-a através de sensações visuais “dança”, ”nua” e auditivas “range”.

A sua beleza é inebriante “é álcool” e, como uma serpente, aproxima-se e sobe para cima do ‘eu’, percorrido por uma forte emoção: “espasmo de segredo”.

O ambiente que rodeia o sujeito lírico é infernal, sentindo progressivamente a força devoradora do desejo que não consegue dominar: há “sombras fátuas”, “o aroma endoideceu” e “upou-se em cor”. O aroma parece a personificação do demónio, que aos saltos se transformou em cor. O sujeito lírico pressente a morte: “Tenho frio... Alabastro! A minh’alma parou...” E o corpo da bailarina desliza a projectar estátuas, isto é, há uma multiplicação de imagens reveladoras da obsessão do sujeito poético, que já não consegue ver mais nada, completamente subjugado ao seu encanto.

³⁶⁶ PC, p. 68.

No 1º terceto é referida a luta que é travada entre o 'eu', que quer resistir ao feitiço da bailarina e esta que o quer perder, seduzindo-o com os seios nus. A luta interior em que se debate é feroz e por isso é representada por nomes bélicos que nos fazem ouvir e ver essa batalha entre o dever de resistir e o desejo de possuir: “Timbres, elmos, punhais...” Ele sente-se perdido: “A doida quer morrer-me”, ou seja, ele teme esvair-se no êxtase sexual.

Na última estrofe do soneto, a dançarina transporta no seu corpo dourado a tentação e a morte: “mordoura-se”. Como forma de conseguir os seus intentos de sedução, ela chora e o seu pranto é cheio de sensualidade: “há sexos no seu pranto...”. Ela venceu o “eu” que, completamente fascinado, se deixa enfeitiçar: “ergo-me em som”. Ele obedece à bailarina, mulher demoníaca que, tal como Salomé, conseguiu levar um Santo à perdição, conseguindo que também ele sucumbisse à pulsão sexual: “[...] e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo...”³⁶⁷

O erotismo presente neste poema é explorado através da percepção do olhar do 'eu' que vê, mas que também ouve, cheira e sente a magia emanada do corpo nu da bailarina, dançando, rangendo e ardendo em seu redor, decidida a vencê-lo: “Ela dança, ela range”, “há sexos no seu pranto”, “ecoa-me em quebranto”, “Ergo-me em som”, “O aroma endoideceu”, “A carne, álcool de nua”, “Golfa-me os seios nus”.

A luta interior do sujeito traduzida metaforicamente por “timbres, elmos, punhais” mostra a sua derrota como se fosse um combatente exausto: “Ergo-me [...], oscilo, e parto”, entregando-se ao fogo demoníaco que o consome: “e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo...”.

O pavor de ceder demonstrado pelo sujeito lírico é explicado pela seguinte afirmação de Julius Evola acerca da sedução das mulheres:

A tendencialidade demoníaca feminina manifesta-se no facto de captar e absorver o princípio da virilidade transcendente ou mágica [...]. O homem [...] através do simples facto da sua virilidade pode potencialmente conseguir a realização sobrenatural de si próprio. Ora sabemos estar inerente à natureza do feminino, subjugar, absorver este princípio em função demétrica ou afrodisíaca [...] Se, por um lado, a mulher pode dar vida, por outro, impede ou tende a impedir o acesso àquilo que está para além da vida.³⁶⁸

³⁶⁷ PC, p. 68.

³⁶⁸ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, pp. 207 e 209.

«Certa Voz na Noite, Ruivamente...»³⁶⁹

O título deste soneto indica o carácter onírico do poema e o ambiente misterioso que envolve o sujeito lírico. Aliás, lembra mesmo o início dos contos de fadas: “Era uma vez, uma princesa, num reino muito longe...”.

O poeta também anuncia uma “Certa Voz” que só ele conhece e ao situá-la na “Noite”, expressão seguida pelo advérbio “Ruivamente”, remete-a para um tempo propício ao devaneio, onde reinam voluptuosidades. O uso das reticências é também significativo, deixando-nos suspensos na curiosidade de conhecer o conteúdo do texto e, simultaneamente, marca a pausa necessária para o desenrolar da fantasia do ‘eu’:

E então, na 1ª quadra introduz, através de sinestésias, a noção de estar na presença de uma voz feiticeira em transe e muito sensual: ”opiada / Em sons cor de amaranto”³⁷⁰, voz de uma Princesa de quem se lembra não sabe “d’Onde”, o que lhe confere grande mistério e frisa o carácter de efabulação do universo que cria. É aí que imagina recordar o som que o faz reviver extasiado o espectáculo do bailado “duma Princesa”, “meia nua entre clarões de Espada”. As sensações visuais do movimento da dança de um corpo feminino meio desnudado, seguidas pela metáfora “entre clarões de Espada” conotam a intensa excitação erótica do sujeito lírico.

Se nesta primeira quadra há referências a um ‘eu’ que recorda e a um ela que dança, a estrofe seguinte só é dedicada à figura da bailarina que é descrita como um animal felino que se deixar dominar pela sensualidade do seu próprio corpo: “Leonina, ela arremessa a carne arroxeadá”, / “E bêbeda de Si, arfante de Beleza,” / “Acera os seios nus descobre o sexo... Reza / O espasmo que a estrebucha em Alma copulada... “. Nesta quadra remete-se para a ideia do narcisismo da dançarina que é fascinada pela beleza do seu próprio corpo que a leva ao prazer orgástico, no entanto a expressão “Alma copulada” indica-nos que esse prazer foi extensivo ao ‘eu’.

No 1º terceto, o sujeito poético confessa que nunca viu a dançarina, mas é a sua voz que lhe ressoa no espírito, o que sublinha a importância do poder evocativo das sensações auditivas, as quais despoletaram na sua imaginação aquele cenário de grande erotismo.

Tanto assim que explicita na última estrofe o carácter irreal da Princesa que é apenas: “voz-em-cio”, “voz-Estátua”, “voz-total”. E é nessa irrealdade que o

³⁶⁹ PC, p. 72.

³⁷⁰ *Idem, ibidem.*

‘eu’ deseja extinguir-se “em vícios de marfim”, isto é, o prazer da libido será alcançado de forma nobre, só pela idealização da voz sensual da bailarina.

As reticências usadas, nas três últimas estrofes e que terminam o soneto, são expressivas da emoção do sujeito poético e da natureza onírica do poema.

Relacionando o esquema rimático deste soneto: abba – abba – cdc – eed, com o seu conteúdo semântico, verifica-se a correspondência de ideias nos versos com a mesma rima.

Assim, a rima ‘a’ evidencia o sensualismo provocado pela voz “opiada” (v. 1) que está directamente relacionada com “Bailando meia nua entre clarões de Espada” (v. 4), “Leonina, ela arremessa a carne arroxeadada” (v. 5) e “O espasmo que a estrebucha em Alma copulada...” (v. 8).

Da mesma maneira, a rima ‘b’ desenvolve a noção do onirismo da figura imaginada segundo o mito de Salomé: “noites de incerteza” (v. 2), “a voz duma Princesa” (v. 3), “arfante de Beleza” (v. 6), “Reza” (v. 7).

Também a rima ‘c’ reafirma a inexistência da bailarina: “Somente” (v. 9), “a carne inexistente” (v. 11).

Do mesmo modo a rima ‘d’ explicita que é “Assim” (v. 10) dessa forma imaterial, que o sujeito poético pretende transcender-se “em vícios de marfim...” (v. 14).

Relativamente à rima ‘e’, já se tinha sublinhado que o encanto provinha de uma “bailadeira astral” (v. 12) que para ele vivia como “voz-total” (v. 13), isto é, era irreal.

Neste poema é evidente a marca do Modernismo, no qual assume particular importância o mundo interior do “eu” e o imaginário que aí constrói, pois “Apenas o que não existe é belo”³⁷¹, em contraposição a um real fortemente minimizado ou mesmo inexistente.

³⁷¹ CF, p. 105.

«Bárbaro»³⁷²

Este poema apresenta o tema do erotismo com grande esplendor de imagens e o título «Bárbaro» indicia algumas cenas arrepiantes associadas ao desejo sexual de um 'eu', despertado pela sensualidade do bailado de uma dançarina.

É aqui representada a mulher “fatal”, uma bailarina simbolizada por Salomé, num cenário exótico e luxuoso da corte, mas violento.

O sujeito lírico assume, num ambiente de luxúria, a identidade de um Imperador que testemunha o seu poderio: “Enroscam-se-lhe ao tronco as serpentes douradas / Que, César, mandei vir dos meus viveiros d’África.” (vv. 1, 2). Para além de destacar a posição dominadora do 'eu', este verso é muito expressivo do horror provocado pelas sensações visuais e tácteis das serpentes que vieram de “viveiros”, o que realça a percepção de estarem vivas e a entrelaçarem-se no corpo da dançarina .

Ávido de prazer, o sujeito lírico observa a bailarina: “Mima a luxúria a nua – Salomé asiática...” (v. 3), sendo apresentado um cenário de forte erotismo através das sensações visuais e tácteis do corpo feminino despido e envolto por serpentes douradas, com evidentes conotações sexuais.

Apresentando-se “Mitrado d’oiro e lua, em meu tronco de esfinges – “ (v. 5) César representa a realeza pelo oiro e a lua, simbolizando Salomé, pertence também ao seu domínio. Na sua grandeza, olha sofregamente o corpo da dançarina que lhe excita ferozmente a líbido, desencadeando nele o desejo da fera que olha gulosamente a sua presa: “Dentes rangendo, olhar d’insónia e maldição” (v. 6), “ / “Os teus coleios vis, nas infâmias que finges, (v. 7) / Alastram-se-me em febre e em garras de leão.” (v. 8). Mas a dançarina nua, com os movimentos sensuais do seu corpo, começa a dominar a força imperial.

Este retrato da mulher sedutora, que ocupa a terceira e a quarta estrofes, ricas em sinestésias, vai progressivamente subjugando César com o erotismo da sua dança: “Sibilam reptis... rojas-te de joelhos...” (v. 9) / [...] / “ Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada – “ (v. 11) / “Densos sabbats de cio teus frenesis vermelhos... “ (v. 12) / “ Mas ergues-te num espasmo – e às serpentes domas “ (v. 13) / “Dando-lhes a trincar

³⁷² PC, p.84.

teu sexo nu, aberto...” (v. 14) / “As tranças desprendeste... o teu cabelo, incerto” (v. 15). Salomé deslumbra-o com a beleza do seu corpo sempre em movimento, desencadeando no sujeito lírico forte excitação sexual.

A princesa transporta consigo as insígnias do mal, isto é, as serpentes demoníacas envoltas no seu tronco, transformam-na também a ela em serpente que, de joelhos, rasteja, jorrando sangue da boca depravada.

O conflito interior do sujeito lírico é visível no terror que se apodera dele ao aperceber-se do ambiente infernal que o envolve: “Inflama agora um halo a crispções e aromas...” (v. 16), / “Em balde mando arder as mirras consagradas: “ (v. 17) / “O ar apodreceu da tua perversão...” (v. 18). Sentindo-se arder na dança demoníaca, é em vão que manda purificar o ar, porque fica dominado pela imagem da bailarina, não resistindo à paixão carnal exercida pelo seu corpo: “Tenho medo de ti num calafrio de espadas – “ (v. 19) / “A minha carne soa a bronze de prisão...” (v. 20). Este verso remete para o temor do aprisionamento do sujeito poético, alter-ego idealizado do artista, que se debate na recusa de se deixar dominar pela materialidade do corpo, impedindo-lhe a elevação do espírito: “O meu destino é outro – é alto e é raro.”³⁷³, mas cada vez mais se vai sentindo arrastar para o abismo: “Arqueia-me o delírio – e sufoco, esbracejo...” (v. 21), o perigo aumentou para o ‘eu’: “A luz enrijeceu zebraada em planos d’ aço...” (v. 22), a intensidade da paixão alastrou assustadoramente, dominando-o: “A sangue, se virgula e se desdobra o espaço... / Tudo é loucura já quanto em redor alvejo!..” (vv. 23, 24), o que o leva a imaginar que se apoderara arrebatadamente daquele corpo a que não pôde resistir.

Paula Mourão, num ensaio em que refere a influência de *Salomé* de Óscar Wilde em Sá-Carneiro, considera que este poeta “acrescenta o drama íntimo de um sujeito / Herodes que, uma vez atingido o paroxismo, não manda matar Salomé (como no fim da peça de Wilde) – executa-a ele próprio: Traço o manto e, entre uma luz que corta, /caio sobre a maldita... Apunhá-lo-a em estertor...”³⁷⁴, o que está de acordo com a ideia que a mesma autora apresenta sobre o mito de Salomé que: “no Modernismo, representa o sexo como violência, angústia e destruição”.

Se bem que seja nítida a violência, a nossa leitura é diferente porque embora a noção de morte esteja presente no poema em análise, interpretamo-la numa outra

³⁷³ P C, p. 27.

³⁷⁴ Paula Morão, *Salomé e Outros Mitos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1ª ed., 2000, p.44.

acepção: como excesso, como clímax da volúpia que aproxima essa experiência do transcendente. Esta coexistência de excessos radicalmente opostos aproxima-nos do pensamento de Georges Bataille, designadamente quando afirma:

Um ser é-nos dado num ultrapassar *intolerável* do ser, não menos intolerável do que a morte. E uma vez que, na morte, ao mesmo tempo que ele nos é dado nos é retirado, devemos procurá-lo no *sentimento* da morte nesses momentos intoleráveis em que nos parece que morremos, porque o ser em nós, já só por excesso existe em nós, quando a plenitude do horror e a plenitude da alegria coincidem.³⁷⁵

O poema termina com a imagem triunfal de um guerreiro que, depois da sua vitória, saboreia a glória em silêncio: duas linhas com reticências, seguindo-se a revelação apoteótica da sua emoção: “Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta” (v. 27) / “Ou a minh’Alma só, que me explodiu de cor...” (v. 28).

Esta antítese entre o corpo morto da bailarina e a Alma do ‘eu’ explodindo de cor remete para o êxtase do sujeito poético por ter conseguido possuir, através da imaginação, o corpo da bailarina.

Também este último verso reforça a ideia do prazer orgástico, porque se se tratasse do assassinio da bailarina, seria um acto tão simples para César que não justificaria a retumbante alegria, bastando-lhe até proceder como Herodes, segundo Oscar Wilde: “Matem essa mulher!”³⁷⁶.

Há nitidamente dois momentos no poema: o primeiro, constituído pelas quatro primeiras quadras que incidem sobre a voluptuosidade da dança da bailarina observada pelo sujeito que, num quadro expressionista, revela o dramatismo de quem a contempla, estático como uma esfinge, mas torturado pela excitação sexual: “Dentes rangendo, olhar d’insónia e maldição” (v. 6). Estes versos são muito expressivos do desejo que tortura o ‘eu’; o segundo momento do poema abrange as restantes estrofes e centram-se sobre o sujeito completamente dominado pela força da paixão sexual.

Há neste texto uma notória preocupação plástica e dinâmica, visíveis nas notações de cor e na descrição da bailarina que contrasta com a atitude contemplativa do sujeito de enunciação. Ele é como uma esfinge que observa a dançarina, rangendo os dentes e amaldiçoando-a pela excitação feroz que os movimentos do seu corpo

³⁷⁵ Georges Bataille, *O Erotismo*, p. 239.

³⁷⁶ Oscar Wilde, *Salomé*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, p. 97.

exercem sobre ele: “Alastram-se-me em febre e em garras de leão”³⁷⁷, enquanto ela está sempre em movimento, o que nos é transmitido através de sensações visuais: “coleios vis”, “rojas-te de joelhos”, “como bailas”, “densos sabbats [...] teus frenesins vermelhos”, “Mas ergues-te”, “as tranças desprendeste”. O sujeito só muda a sua atitude passiva à medida que aumenta o seu medo de se deixar subjugar pela dançarina. Essa manifestação de medo começa por se revelar ao mandar queimar mirras para purificar o ar, confessando o calafrio que lhe percorre o corpo. O Imperador é invadido por um desejo sexual irresistível.

São vários os processos de embelezamento da escrita que, para além de várias sinestésias, é rica em expressões relacionadas com o campo semântico do erotismo: “Enroscam-se-lhe ao tronco as serpentes douradas”, “Mima a luxúria a nua - Salomé asiática”, “carne a arder”, “os teus coleios vis, nas infâmias que finges”, “Alastram-se-me em febre e em garras de leão”, “Sibilam os reptis... Rojas-te de joelhos...”, “boca profanada”, “Como bailas o vício”, “Densos sabbats de cio teus frenesis vermelhos”, “Mas ergues-te num espasmo – e às serpentes domas/ Dando-lhe a trincar o teu sexo nu, aberto...”, “As tranças desprendeste...”, “O teu cabelo, incerto, / Inflama agora um halo a crispações e aromas”, “Arqueia-me o delírio – e sufoco, esbracejo...”, “a sangue se virgula e se desdobra o espaço...”, “Tudo é loucura”, “traço o manto e, num salto, entre uma luz que corta, caio sobre a maldita... Apunhá-lo-a em estertor”, “- Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta, / Ou a minh’ Alma só, que me explodiu de cor...”.

Para além das sensações visuais presentes nas transcrições anteriores, registam-se também sensações auditivas: “carne a arder”, “dentes rangendo”, “Sibilam os reptis”, “ó torpe, ó debochada”, “soa a bronzes de prisão”, “em estertor”, assim como sensações olfactivas: “o ar apodreceu”, “um halo a crispações e aromas”, “arder mirras consagradas”.

Com efeito, estas expressões ressaltam claramente a beleza das palavras onde cor, brilho, som e movimento comprovam os ideais do autor numa das cartas a Fernando Pessoa:

³⁷⁷ PC, p. 84.

Para mim basta-me beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardónicos cascalhando através de tudo.³⁷⁸

Como observou Dieter Woll a propósito do conceito de beleza na estética de Sá-Carneiro, que está longe da preocupação de equilíbrio e harmonia dos clássicos, essa noção é moderna por valorizar sobretudo:

O objecto que desperta determinadas sensações invulgares. Já não satisfaz o espírito, a sensibilidade e os sentidos de forma harmónica, mas dirige-se exclusivamente ao elemento irracional no homem e, dentro do irracional, muito especialmente à emoção. Por isso, Sá-Carneiro caracteriza acertadamente a faculdade estética a que este «belo» está associado como «vibração emocional» ou «vibratilidade» [...] ³⁷⁹

Neste poema perpassa um manifesto deslumbramento pela mulher sedutora que torna o sujeito lírico “Bárbaro”, dominado pelo impulso irresistível de atingir o momento fulgurante do prazer sensual.

³⁷⁸ C, p. 200.

³⁷⁹ Dieter Woll, *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, tradução, Lisboa, Delfos, 1968, p.119.

«A Inegalável»³⁸⁰

Como o título do poema indica, esta mulher que o poeta idealiza é única. Como se sonhasse em voz alta, ele dirige-se a um “tu” – a amada que desejaria ter – e mostra como a visiona: uma mulher extremamente sensual, construída a partir de uma flor – violetas - o que lhe confere características de beleza, de fragilidade, aromáticas e nostálgicas, pela sua cor roxa. A textura acetinada das pétalas da flor será também a da sua pele, tanto assim que o poeta a imagina de “cetim”. A sua beleza é referida ainda nos seus dedos esguios de “marfim”, cuja brancura é realçada pelas jóias pretas que usa.

Começa a ser traçada uma figura requintada e amante do luxo, de acordo com o gosto do sujeito que a concebe, revelando um estado emocional de grande tensão: “Ai, como eu te queria [...]” (v. 1), onde transparece o ardente desejo de a ter.

O sujeito poético imagina-a frágil: “febril e delicada” (v.5), alienada no sonho: “Que não pudesses dar um passo - / Sonhando estrelas, transtornada” (v. 7), com “estampas de cor no regaço” (v. 8), que poderão ser os reflexos das suas fantasias.

Há uma gradação no seu estado emocional que o faz desejar a mulher sonhada “nua e friorenta” (v.9), percepcionando-a envolta em zibelinas, imagem de grande voluptuosidade por evocar o seu corpo despido e sonolento, afagado por macias zibelinas, num estado de alucinação. O adjectivo “Sonolenta” (v. 11) é expressivo desse estado de alienação que é justificado no verso seguinte “ Ruiva de éteres e morfina...”. Este verso remete para o fogo do seu imaginário que a transporta para fora da realidade, levando-a para um outro espaço, o espaço onírico do ‘eu’, onde não haverá limites para o devaneio.

A interjeição no início da quarta estrofe revela que a paixão do sujeito se intensifica, procurando encontrar na figura feminina reflexos da sua alegria, nessa possibilidade de a poder ter: “as tuas nostalgias fossem guizos de prata – / teus frenesis, lantejoulas;” (vv. 13, 14), conferindo intenso brilho à imagem da amada. A sua nostalgia são “guizos de prata”, portanto, além da luminosidade da prata, metal nobre, a tristeza é representada pelo tilintar de campainhas, tornando-a sonora e viva. Os arrebatamentos dela teriam também o intenso colorido das lantejoulas e associada ao luar, à noite, ela surge como uma divindade nocturna, inspiradora do amor.

³⁸⁰ PC, p. 89.

Entre esta estrofe e a seguinte há uma suspensão marcada por duas linhas de reticências que assinalam a emoção do sujeito lírico. Estas reticências também marcam a diferença da estrutura externa do texto que até então era constituído por quadras e que a partir daí, na quinta estância, apresenta um terceto e termina com um dístico, o que está relacionado com a idealização da mulher desejada. A progressiva diminuição do número de versos em cada estrofe está ligada com a aproximação física entre o ‘eu’ e o ‘tu’.

Na quinta estrofe, já com referência ao contacto físico entre ambos, evidencia-se de forma clara a associação à figura perturbadora de Salomé: “Teus beijos, queria-os de tule, /Transparecendo carmim, / os teus espasmos de seda...”, pelo que o sujeito poético sente nela a sedução arrebatadora exercida pelos véus da dançarina.

O amor dela devia ser como a “Água fria e clara”, tornando-se para o ‘eu’ fonte de vida.

A Inegalável é sempre associada a materiais nobres: “cetim, marfim, jóias, zibelinas, prata, lantejoulas, tule, seda”, o que evoca de imediato Salomé. Ela tem ainda em comum com a bailarina outros aspectos: o tom da pele, o perfume, a nudez, os “frenesis”, a prata, o estar “transtornada”, o “tule” e a sua associação ao luar, como na peça de Oscar Wilde, “O Jovem Sírio: Como a princesa Salomé está bela esta noite! / Olha para a Lua. [...] Dir-se-ia que procura mortos”,³⁸¹ e “ Herodes: A Lua tem um ar muito estranho esta noite. [...] Dir-se-ia uma mulher histérica, uma mulher histérica que por toda a parte procurasse amantes. E está nua.”³⁸²

A preocupação estética do autor concretiza-se de várias maneiras, conseguindo imprimir cor e som às frases, como por exemplo:

- presença do brilho e da cor em todo o poema, rico em sensações visuais: “violetas” – roxo ou vermelho escuro; “marfim” – branco; “Jóias” – preto; “Estampas de cor” – várias cores; “Zibelinas” – branco; “lantejoulas” – cores diversas; “ruiva”- amarelo avermelhado; “carmim” – vermelho; “jóias”, “estrelas”, “Luar”, “lantejoulas” – brilho;

- associação de cores (vermelho, branco, preto, ruivo) para sugerir a sensualidade da mulher idealizada, lembrando o corpo erótico de Salomé;

³⁸¹ Oscar Wilde, *Salomé*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2001, p. 11.

³⁸² *Idem*, p.45.

- sensações auditivas: o tilintar dos “guizos de prata” e as interjeições: “Ai” e “Ah!”, que testemunham a emoção que invade o “eu”.

- sensações tácteis: são agradáveis, macias e aparecem na referência às “violetas”, ao “cetim”, às “zibelinas”, à “seda”, ao “tule” e à “água fria”.

Observamos ainda a utilização de outros recursos estilísticos:

- Metáforas: “eu te queria toda de violetas / e flébil de cetim”, “dedos [...] de marfim”, “que as tuas nostalgias fossem guizos de prata”, “Teus frenesins, lantejoulas”, “os ócios [...] Luar”, “beijos [...] de tule”, “espasmos de seda”, “Água [...] o teu amor”.

- Imagens: “Teus dedos [...] / Que os sombreassem jóias pretas”, “Sonhando estrelas, transtornada”, “Com estampas de cor no regaço”, “[...] nua e friorenta, / Aconchegando-te em zibelinas - / Sonolenta”, “Ruiva de éteres e morfina”.

- Hipérboles: “E tão febril e delicada / Que não pudesses dar um passo”.

No poema predominam os sons nasais que lhe conferem um certo tom de nostalgia, propício ao sonho. As aliterações em /i/ correspondem ao delírio do desejo do ‘eu’ e as aliterações em /t/ marcam a presença do ‘tu’.

As rimas interpoladas na primeira e na quarta estrofes são as que apresentam as emoções do sujeito lírico ao imaginar a amada. As rimas da primeira quadra apresentam sons fechados “violetas” / “pretas” e sons estridentes “cetim” / “marfim”, que revelam o sofrimento do ‘eu’; na quarta estrofe há já sons abertos “prata” / “desbarata”, que contrastam com rimas fechadas “lantejoulas” / “estiolas”, porque correspondem à esperança de ter a amada. A rima cruzada da segunda estrofe apresenta sons abertos /a/ e a da terceira quadra apresenta de novo sons nasais /en/ e estridentes /i/.

O último verso do poema: “Água, devia ser o teu amor por mim...” rima com o segundo e com o terceiro versos da primeira estrofe, comprovando o delírio dessa paixão.

Este texto, em que o sujeito poético imagina a mulher amada, tornando-a quase presente pela evocação da sua imagem, é um exemplo da escrita interseccionista onde sonho e realidade se cruzam.

O erotismo presente no poema representa um exemplo de arte, porque “suscita o pensamento – o arrepio que uma obra plástica de maravilha pode provocar naquele que a contempla.”³⁸³

A Inegalável é uma projecção de Salomé, símbolo da mulher irresistível e que surge em várias personagens da obra de Mário de Sá-Carneiro, “obras de Arte, vagabundas de miragem, sumptuosas de requinte”,³⁸⁴ como pretexto estético da criação literária.

A propósito do amor presente na escrita do autor de «Dispersão», Maria Aliete Galhoz afirma:

[...] os seus labirínticos receios, o seu temerário atordoamento sensualista, se fixam obsessivos na busca e na fuga de um erotismo absorvente e mais fantástico que real. [...] há um processo constante de transferência, de enganoso desejo, de alucinação transposta ao imaginário. A apetência erótica transforma-se, nas suas páginas, num receoso fetichismo sentimental, iludindo o amor, transformando-se em difusa encantação mágica. [...]

Nele o amor é uma problemática onde se lhe jogam todos os enigmas e todos os sentidos, sem que tenham outra resposta senão a morte [...]
A sua criação literária é feita sobretudo da presença plástica de cenários.³⁸⁵

³⁸³ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p.87.

³⁸⁴ CF, p. 28.

³⁸⁵ Maria Aliete Galhoz, *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Presença, 1963, p.50.

CONCLUSÃO

Sendo qualquer obra de arte passível de várias interpretações, apresentamos a nossa leitura da obra de Mário de Sá-Carneiro resultante do permanente diálogo com os seus textos, consciente de que todas as questões analisadas permanecerão em aberto.

Confrontados com a singular beleza da sua escrita, procurámos perceber como foi construída a expressão artística do erotismo, conceito que no âmbito da obra em análise está de acordo com a ideia defendida por Georges Bataille, segundo a qual a noção de voluptuosidade está associada ao intelecto e ao imaginário, o que distingue o erotismo do mero instinto animal. Assim, o próprio impulso erótico, nitidamente de cariz intelectual “precisamos altear primeiro sensualidades ruivas, criadas todas pelo nosso espírito, pela nossa fantasia”³⁸⁶ será despertado pela ideia de beleza: “A dançarina dera-lhe uma sensação tão grande de beleza – ah! De beleza apenas [...] que ele, o Artista, o divino que só procurava por toda a parte as emoções gloriosas, não resistira, em primeiro lugar, a agradecer-lhe a visão estética sublime que o seu corpo lhe proporcionara [...]”³⁸⁷

O erotismo terá sido abordado numa perspectiva de vanguarda, contribuindo para a ruptura com uma arte convencional?

Para interpretarmos a questão do erotismo na obra deste escritor, é importante recordar que o poeta da *Dispersão*, por pertencer ao movimento *Orpheu*, tem como objectivo combater a mentalidade da burguesia de forma contundente, isto é, chocando e escandalizando.

É nesta contextualização que entendemos a forma violenta como a escrita dos autores do Modernismo representam a figura feminina: A mulher é retratada como ‘coisa’, ou como ser vazio de espírito, sedutora, falsa, que age instintivamente ou surge mesmo animalizada. Acreditamos que estes autores pretendessem contagiar com a mesma energia do seu espírito subversivo a consciência dos seus contemporâneos e a forma pouco dignificante como as mulheres surgem caracterizadas é entendida por nós como um desafio apresentado intencionalmente de forma provocatória, que teria de suscitar revolta e simultaneamente uma profunda

³⁸⁶ CF, p. 246.

³⁸⁷ *Idem*, p. 213.

reflexão acerca da condição da mulher na sociedade, funcionando assim como incentivo para a sua valorização. Outra forma de mulher é referida de forma positiva: alegre, sincera, espontânea e culta, com “alma”³⁸⁸.

De facto, associada à temática da sensualidade, a mulher surge animalizada, como corpo rastejante, como “carne a arder”³⁸⁹ reduzida a uma sexualidade primária.

A sua imagem humana é caracterizada negativamente e associada à morte, embora ela represente também a fonte inspiradora das sensações que permitem a criação literária.

Da análise da expressão artística do erotismo, passamos a sintetizar os processos usados pelo autor na criação desta temática:

Da sua imaginação de fogo e numa linguagem inovadora, surge um universo fantástico resultante da intersecção entre sonho e realidade, onde se movem o ‘eu’ e várias personagens em cenários exuberantes de cor, luzes, sons e de perfumes, num mundo inexistente mas onde paradoxalmente se assiste a todo um incrível, por tão fantasioso, jogo de sedução que estimula no ‘eu’ a pulsão artística:

Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores –muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardónicos cascalhando através de tudo. Foi esta mira da minha obra.³⁹⁰

O poeta idealiza uma além-realidade / irrealidade construída sobre um tecido de significantes lexicais onde coexistem beleza e mistério, permitindo que a visão de corpos esplêndidos se torne fonte de arte, criadora de “obras irreais de admiráveis”.³⁹¹

Parece-nos assumir particular importância o ambiente mágico criado a partir de sinestésias: as cores, os jogos de luzes, a luminosidade ora projectada em ondas coloridas, ora tornando-se intensamente branca; os perfumes inebriantes espalhados pelo ar: “um perfume denso, arrepiante de êxtases”³⁹²; o conforto acolhedor percebido na decoração com “cortinados roçagantes”, “leito de pelúcias” e

³⁸⁸ I, p. 105; CF, p. 85.

³⁸⁹ PC, p. 84.

³⁹⁰ C, p. 200.

³⁹¹ CL, p. 20.

³⁹² CL, p. 28.

“tapetes profundos”; os sons: “a sua voz a enclavilhar-se em luxúria”³⁹³. A atmosfera fantástica conseguida pelos jogos de luzes contribui fortemente para a criação de um espaço, onde o sujeito de enunciação é personagem principal na fruição das sensações de volúpia.

Na verdade, verificou-se que a apresentação de ambientes de luxo, coloridos e tumultuosos são determinantes para o estímulo da imaginação do ‘eu’ e para o despertar de múltiplas sensações a partir das quais surgem personagens misteriosas com as quais o sujeito lírico parece contracenar, vivendo situações de forte erotismo: “ Só após alguns momentos pude *ver* a mulher esplêndida que me tomara o braço”³⁹⁴. A fantasia é quase sempre accionada pela excitação dos sentidos do artista: “em ruídos dissonantes”, “zebravam-se mil cores à minha volta”³⁹⁵.

Assim, a beleza de mulheres deslumbrantes e sensuais, representadas de forma inverosímil por parecerem ser invólucro de nada, pois não pensam, não sentem e raramente falam, embora riam e seja “oiro golfado a sua voz a enclavilhar-se em luxúria”³⁹⁶, a sua beleza, como dizíamos, torna-se fonte geradora de emoção no ‘eu’ que contempla e procura desvendar o mistério que as caracteriza nos ambientes luxuosos e exóticos em que se encontram, perturbadores dos sentidos.

Na verdade, a atracção exercida pelo corpo da mulher depende tanto da beleza e do seu mistério, que algumas palavras desse campo lexical são por vezes grafadas com letra maiúscula: “a Beleza e o Mistério”³⁹⁷, “se eu estivesse na posse dum Segredo”³⁹⁸, “o Enigma”³⁹⁹.

O erotismo é mostrado também no comportamento lascivo feminino numa escrita marcadamente sensacionista: como uma serpente, a mulher envolve o corpo que pretende seduzir, acaricia, excita ao deixar adivinhar as partes sensuais da sua carne ou, então, feiticeira, dança em rodopio deixando cair voluptuosamente os véus e revela o seu corpo escultural, ao mesmo tempo que solta o cabelo. A dança e a bailarina assumem particular fascínio sobre o sujeito lírico surgindo, frequentemente, a referência à magia da sua arte de forma extraordinariamente viva, tornando o

³⁹³ C F, p. 193.

³⁹⁴ *Idem*, p. 39.

³⁹⁵ C F, p. 38.

³⁹⁶ *Idem*, p. 193.

³⁹⁷ *Idem*, *ibidem*.

³⁹⁸ C F, p. 41.

³⁹⁹ *Idem*, p. 43.

espectáculo quase presente perante o leitor que, de súbito, passa a espectador visionando o bailado e ouvindo os passos leves e saltitantes da dançarina.

A mulher sensual apresentada ao longo da obra é sumptuosa, colorida, associada a cores quentes, como as do ouro, o vermelho, o fulvo; mas também pode ser nostálgica, sofisticada e alucinada por “éteres e morfina”⁴⁰⁰. Usa jóias e tecidos requintados: brocados de ouro, sedas, cetins, casacos de peles “riquíssimas”.

Porém, na obra de Sá-Carneiro avulta o horror do ‘eu’ provocado pelo contacto físico com o corpo feminino. Perante este, o poeta debate-se atormentadamente entre o desejo de o possuir e o pavor de ser aniquilado pelo seu fascínio, por temer tornar-se num ser terreno e destituído da sua dimensão demiúrgica, como por exemplo, revelam as reflexões do protagonista de «O Fixador de Instantes»: “Em frente de mim, no leito de esplendor, enrodilhava-se-me a grande cobra, votivamente oferecida. [...] E sob as ruínas, esmagava-me eu sem nunca me poder ressurgir [...] Fui todo asas partidas. [...] cravei-lhe no peito um estilete áureo...”⁴⁰¹

Assim, se por um lado ele sonha e deseja o ‘tu’:

Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo,
Luz morta de luar, mais Alma do que a lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...⁴⁰²

Por outro lado, esse ‘tu’ é a serpente que se entrelaça no seu corpo, que o subjuga e lhe absorve:

o princípio da virilidade transcendente ou mágica: princípio que, em geral, deve relacionar-se com aquilo que se reflecte de masculino no elemento sobrenatural, anterior à Díade, aquilo que na natureza, é superior à natureza e que poderia ter virtualmente o poder de ‘fazer subir a corrente para o alto’ e de quebrar o elo cósmico.⁴⁰³

Ao contrário das personagens femininas, as figuras masculinas distinguem-se na escrita de Sá-Carneiro por serem figuras intelectuais, artistas que brilham pela sua inteligência e se distinguem por serem dotados de grande sensibilidade, como é o caso

⁴⁰⁰ P C, p.89.

⁴⁰¹ CF, pp. 196, 197.

⁴⁰² PC, p. 68.

⁴⁰³ Julius Evola, *A Metafísica do Sexo*, p. 207.

de Inácio Gouveia, Lúcio Vaz, Ricardo Loureiro que pelo seu discurso e cultura, permitiram de imediato o reconhecimento das afinidades da “Alma” e por isso, tal como também com Zagoriansky: “Maravilhosamente se entabulou a nossa conversa, - parecíamos já antigos companheiros [...]”⁴⁰⁴. Assim, se a beleza dos corpos femininos deslumbram o sujeito poético, é a beleza das almas masculinas, manifestada pelo pensamento e pela sensibilidade à arte, que permitem ao artista a sua identificação espiritual.

Na verdade e pelas razões apresentadas, os registos de sensualidade nas obras analisadas são predominantemente de natureza intelectual e têm um evidente propósito estético, revelando que “a voluptuosidade é uma arte [...] *de desejos espititualizados em beleza*”⁴⁰⁵.

Na obra de Mário de Sá-Carneiro, é evidente uma propensão idealista geradora de um mundo ‘além’ sonhado e que gira em torno do próprio sujeito, por ser evidente o seu repúdio pela realidade onde tudo se traduz em enfado. O sonho é o espaço onde o fascínio e o mistério coexistem como elementos interdependentes, permitindo ao artista a vivência intensa de uma diversidade de sensações. Os próprios desejos físicos são sentidos na alma: “Entretanto estes desejos materiais [...] *sinto-os na minha alma.*”⁴⁰⁶

Na sua obra é figurado o absurdo do mundo onde o sujeito de enunciação afirma: “eu não sou eu, nem sou o outro”, constatando o horror da perda de identidade. Por essa razão os seus textos revelam a busca atormentada da sua personalidade, perdendo-se nos diferentes ‘caminhos’ que tenta adivinhar e por isso voa alto, sempre cada vez mais alto ansiando encontrar, próximo dos deuses, a sua imagem de artista: “Ele era [...] um criador. Por isso mesmo, quem sabe, não lhe existia a vida. [...]”⁴⁰⁷. Esta consciência da sua superioridade é uma das causas da incompletude do ‘eu’ que não será resolvida, porque toda a relação amorosa com qualquer outro é impossível, gerando frustração e um profundo sentimento de solidão: “Orgulho! Orgulho! Mas em todo o caso o resgate, uma agonia tão seca...”⁴⁰⁸.

Verifica-se circularidade temática nos diferentes textos narrativos e líricos, através da presença de ideias e de personagens que se repetem ou são referidas

⁴⁰⁴ CF, p. 116.

⁴⁰⁵ CL, pp. 20, 21.

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 55.

⁴⁰⁷ CF, p. 80.

⁴⁰⁸ CF, p. 80.

repetidamente, como por exemplo: a obsessão pela arte, a busca de beleza, o gosto do mistério, a ânsia do “Ideal”, o sentimento de tédio, a angústia da dispersão do ‘eu’ e a dor da solidão.

No que se refere às personagens, algumas surgem também repetidas em diferentes narrativas, como por exemplo: a fascinante bailarina que aparece dançando em várias novelas e em alguns poemas; o escritor Inácio Gouveia está presente nas novelas «Asas» e «Ressurreição»; o poeta Ricardo Loureiro e Marta são evocados também em «Ressurreição» e são personagens em *A Confissão de Lúcio*; o dramaturgo Luís de Monforte é referido n’*A Confissão de Lúcio*⁴⁰⁹ e é o protagonista de *O Incesto*; o “artista” de «O Fixador de Instantes» é evocado também em *A Confissão de Lúcio*, como companheiro de prisão da personagem principal: “matara a sua amante [...] e ele referia-se à possibilidade de fixar, *de guardar*, as horas mais belas da nossa vida [...] e assim poder vê-las, senti-las”⁴¹⁰.

Aparece também insistentemente e em vários textos a mulher de “carne mordourada” e a necessidade de fixar o instante, o que evidencia como a obra de Sá-Carneiro se desdobra continuamente em outras histórias ou em outras ideias, que testemunham a extraordinária riqueza literária com que o autor apresenta o seu imaginário.

O sofrimento e a desilusão do sujeito lírico, que procurava viver o sonho porque não podia viver a realidade, tornaram-se-lhe insuportáveis, por se aperceber que nem aí a sua expectativa de beleza era o que esperava. Por isso afirma: “Conseguir tornar infinito o universo – que todos chamam *infinito*, mas que é para todos um campo estreito e bem murado. [...] Já conheço o ideal. No fim de contas é menos belo do que imaginava...”⁴¹¹

Segundo Julius Evola, o ser humano só pode ultrapassar os limites do ‘eu’ para atingir o absoluto, quando conhece a força do amor transcendente. E na busca dessa elevação, o poeta errou pelos céus, mas:

⁴⁰⁹CL, p. 126.

⁴¹⁰*Op. cit.*, p. 128.

⁴¹¹CF, p. 109.

Meu alvoroço d'oiro e lua
Tinha por fim que transbordar...
- Caiu-me a Alma ao meio da rua,
E não a posso ir apanhar!⁴¹²

Este profundo abatimento do sujeito poético é reflexo da permanente insatisfação que caracteriza o seu espírito ávido de beleza na criação artística.

A análise da obra de Mário de Sá-Carneiro e a leitura da sua correspondência com Fernando Pessoa permitem-nos concluir que a sua escrita remete para um universo inteiramente construído no imaginário do poeta, que lhe consente ultrapassar o espaço e o tempo reais e o transporta para outra realidade instituída na interioridade do seu espírito. O desejo de evasão do mundo material e o anseio de infinito obrigaram o sujeito lírico a 'voar' para o espaço ilimitado da sua fantasia.

A sua obra mostra múltiplas influências literárias, como a do Decadentismo, na manifestação do tédio e do desalento, do Simbolismo, pela abundância de sinestésias, pelo gosto do vago e do mistério. A propósito da arte da sua escrita, Dieter Woll observou que:

A força das sensações que Sá-Carneiro evoca na sua poesia exprime-se na violência com que maneja a língua. Não é só que o poeta torne a língua meio de expressão de vivências psíquicas, quer dizer, forma adequada para um determinado conteúdo, mas a própria execução verbal é nele a realização duma vivência intensificada. A forma verbal dos versos reveste-se de uma importância que iguala ou até ultrapassa a do conteúdo. Este é um traço que Sá-Carneiro tem em comum com o simbolismo [...] acerca do poema em prosa, *Bailado*: «Eu desejei executar com palavras, o mesmo que a dançarina executava com o seu corpo, auxiliado pela música, pela cor (o cenário), pela luz.⁴¹³

Mas o autor de *Céu em Fogo* pretendeu incluir-se no Modernismo, pelo espírito de liberdade e de subversão que caracteriza esse movimento.

Algumas das características modernistas encontram-se na sua obra, como por exemplo: na maneira de expor a problemática do 'eu' e na visão niilista do mundo; no interseccionismo das imagens que cria, na intelectualização das emoções, na figuração paradoxal da mulher. O vocabulário usado é extravagante, com neologismos, associações lexicais inesperadas e transgressão de regras sintáticas.

⁴¹² PC, p. 104.

⁴¹³ Dieter Woll, *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, trad. Delfos, 1968, p.110.

Dentro do Modernismo, a sua arte é marcadamente sensacionista na representação do seu imaginário, que é também subversivo.

Por todas estas razões, Mário de Sá-Carneiro afirma-se na liberdade da sua expressão, registando múltiplas influências, embora sem sujeitar a autonomia da sua criação artística a qualquer estética literária.

Na sua escrita, Sá-Carneiro constrói um discurso eufórico de grande vitalidade sensorial, onde as cores contêm música e os sons têm cor, numa perturbante intersecção de sensações, mas que se vai delineando numa curva gradualmente disfórica. Por isso, toda a energia se sumirá no desfecho de sonhos desmoronados, o que remete o artista para um sentimento de niilismo, no qual se deixa mergulhar:

«O Fantasma»⁴¹⁴

O que farei na vida – o Emigrado
Astral após que fantasiada guerra –
Quando este Oiro por fim cair por terra,
Que ainda é oiro, embora esverdinhado?

(De que Revolta ou que país fadado?...)
Pobre lisonja a gaze que me encerra...
- Imaginária e pertinaz, desferra
Que força mágica o meu pasmo aguado?...

A escada é suspeita e é perigosa:
Alastra-se uma nódoa duvidosa
Pela alcatifa – os corrimãos partidos...

- Taparam com rodilhas o meu norte,
- As formigas cobriram minha Sorte,
- Morreram-me meninos nos sentidos...

⁴¹⁴ PC, p.129.

A obra deste autor é construída numa linguagem muito específica, hiperbólica e rica de expressividade, na apresentação de um mundo fantasmagórico onde o absurdo e o belo se entrecruzam numa sinfonia de tristeza, que é realçada por um intenso movimento representativo da turbulência interior do sujeito e traduzida por cores violentas, por sons estridentes, como se fosse a encenação da ‘Dor – alegre’ do comediante que se ri do seu próprio sofrimento:

«Pied-de-Nez»⁴¹⁵

Lá anda a minha Dor às cambalhotas
No salão de vermelho atapetado -
Meu cetim de ternura engordurado,
Rendas da minha ânsia todas rotas...

O Erro sempre a rir-me em destrambelho –
Falso mistério, mas que não se abrange...
De antigo armário que agoirento range,
Minh’alma actual o esverdinhado espelho...

Chora em mim um palhaço às piruetas;
O meu castelo em Espanha, ei-lo vendido –
E, entretanto, foram violetas,

Deram-me beijos sem os ter pedido...
Mas como sempre, ao fim – bandeiras pretas,
Tômbolas falsas, carroussel partido...

⁴¹⁵ PC, p. 116.

Este é o sofrimento daqueles cujos “olhos ungidos” lhes não permite viver a vida, porque, como o poeta diz em «Partida»⁴¹⁶ e repete em:

«Simplesmente»⁴¹⁷

[...] A vida, a natureza,
Que valem prò artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.

É subir, é subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus
Que as nossas mãos d’auréola lá douraram.

[...]

Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro – é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...

E é nesta solidão a que é votado o artista, ‘rezando prostrado’ perante Deus, que as suas “mãos d’auréola“ escrevem as composições belíssimas onde o erotismo é representado numa linguagem cujo esplendor transforma as palavras em verdadeiras jóias: Ouro, esmeraldas, rubis, tudo brilha de forma voluptuosa sobre sedas, rendas, cetins ou zibelinas, que envolvem ou desnudam corpos esculturais e ‘inigualáveis’.

⁴¹⁶ PC, pp. 25 e 27.

⁴¹⁷ *Idem*, pp. 137 e 139.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Activa:

Bibliografia Principal:

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

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Céu em Fogo*, Oito Novelas, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Dispersão* in *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Indícios de Ouro* in *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, «O Incesto» in *Primeiros Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

Bibliografia Secundária:

Orpheu, Vol. I, Lisboa, Edições Ática, s/d (1ª. ed. Janeiro/Fevereiro/Março de 1915).

Orpheu 2, Lisboa, Edições Ática, 1984 (1ª. ed. Abril/Maio/Junho de 1915).

Orpheu 3, Lisboa, Edições Ática, 1984 (1915).

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Bibliografia Passiva:

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Lisboa, Moraes Editores, 2ªed., 1980.

BATAILLE, Georges, *As Lágrimas de Eros*, Lisboa, Uma Edição & ETC., Série K, 1984.

BERARDINELLI, Cleonice, «A Confissão de Lúcio», *Colóquio/Letras*, nº26, Dez. 1963, pp. 52-54.

-----, *Mário de Sá-Carneiro, Poesia*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 3ª ed. , 1974.

CARPINTEIRO, Maria da Graça, *A Novela poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1960.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Editions Robert Laffont S.A. et Editons Jupiter, Paris, 1982.

CIDADE, Hernâni, *Tendências do Lirismo Contemporâneo*, Lisboa, Editora Portugália, 1939.

COELHO, Jacinto do Prado [dir.], *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 5 vols., 1990.

ECO, Umberto, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1989.

EVOLA, Julius, *A Metafísica do Sexo*, Lisboa, Edições Afrodite, trad. Fernando Ribeiro de Mello, 1976.

- GALHOZ, Maria Aliete, *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença, 1963.
- “Itinerário humano de Mário de Sá-Carneiro”, in *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990, pp. 13-21.
- “Prefácio à 2ª edição”, in *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 1980, pp. 7- 33.
- GOMES, Fátima Inácio, *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunot, 1993.
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, 3ª ed., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- “A Geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo”, *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, 1978
- HAMILTON, Edith, *A Mitologia*, Lisboa, 3ª ed. , Publicações D. Quixote, 1983.
- HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico – do simbolismo à vanguarda*, Lisboa, Caminho, 1979.
- KRISTEVA, Júlia, *Histoires d’Amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983.
- JÚDICE, Nuno, *A Era do “Orpheu”*, Lisboa, Editorial Teorema, col. Terra Nostra, 1986.
- «O século XIX e o Modernismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro», em *Colóquio /Letras*, nº 117 /118, Setº - Dezº, 1990, pp. 54-60.
- LOPES, Óscar, «A Busca de Sentido», em *Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Caminho, 1996.
- LOPES, Teresa Rita, «Itinerário de Um Percurso Estético Iniciado em Comum», *Colóquio* 48, Lisboa, 1968.

-----, «Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: o encontro prodigioso», in *Semana de Estudos Sá-Carneiro, Anais*, Belo-Horizonte, Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994, pp. 21- 33.

-----, “Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo”, em “*Colóquio/Letras*” 2, *Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 25-35.

LOURENÇO, Eduardo, «Orpheu» ou a Poesia Como Realidade, em *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto, 1974.

-----, «Salomé icône du Symbolisme», *Nova Renascença*, Porto, nº 35-38, Verão de 1989-90, pp.515-21.

MACHADO, Álvaro Manuel, “Oriente, Esoterismo e Modernismo – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros”, em *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

MAIOR, VILA Dionísio, *O Sujeito em Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses e Franceses, Coimbra, Universidade Aberta, 2001.

MARTINHO, Fernando J. B., *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, Lisboa, Hiena Editora, 1990.

MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, 1994.

-----, “Os Olhos Futuristas”, em *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990, pp.47-51.

MONTEIRO, Adolfo Casais, “Mário de Sá-Carneiro, em *Considerações Pessoais*”, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 85-111.

MORÃO, Paula, *Salomé e Outros Mitos, O Feminino Perverso Em Poetas Portugueses Entre O Fim-de-Século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.

-----, “Algumas Marcas Simbolistas na Poesia de Sá-Carneiro”, em *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990, pp. 23-29.

MORNA, Fátima Freitas, «Uma Salomé do Tempo de Orpheu», *Palavras*, nº2-3, 1981, pp.63-66.

MOURÃO-FERREIRA, David, «Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa», em *Nos Passos de Pessoa*, Lisboa, Ensaios, Ed. Presença, 1ª edição, 1988.

-----, «O Vôo de Ícaro a Partir de Cesário», in *Colóquio/Letras*, nº 117 / 118, Lisboa, Setembro – Dezembro de 1990, pp 204 - 212.

NEGREIROS, Almada, *Obras Completas, Contos e Novelas*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

-----, *Obras Completas, Teatro*, vol. VII, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

PAZ, Octavio, *A Chama Dupla, Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, edição 389, 1995.

PESSOA, Fernando, *Obra Poética e em Prosa*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986.

PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Edições Ática, 2ª edição, 1994.

PIEDADE, Ana Nascimento, *A Questão Estética em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Col. Temas de Cultura Portuguesa, nº15, Universidade Aberta, 1994.

-----, “Mário de Sá-Carneiro ou a reposição permanente dos enigmas”, em *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990, pp. 53-60.

PLATÃO, *Diálogos*, Ménon – Banquete- Fedro, vol. I, Rio de Janeiro, Brasil, Edições de Ouro, s /d.

RÉGIO, José, “A questão de Mário de Sá-Carneiro” em *Estrada Larga* (antologia do suplemento “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*), vol. I, Porto, Porto Editora, s/d, pp. 230-234.

-----, “Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro”, em *Crítica e Ensaio/2*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, pp. 247-250.

-----, “O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro” em *Ensaaios de Interpretação Crítica*, Porto, Brasília Editora, 1980, pp. 197-244.

-----, «Mário de Sá-Carneiro», in *Os Modernistas Portugueses*, Escritos Públicos, Preclamações e Manifestos, Resumo V, “Tempos Actuais e Prismas Críticos”, Porto, Textos Universais, s/ d.

-----, «Mário de Sá-Carneiro», in *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 4ª ed., 1976.

ROCHA, Clara, *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1995.

ROUGEMONT, Denis de, *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Vega Editora, 2ª ed., 1999.

-----, *Les Mythes de L'Amour*, Gallimard, 1961.

-----, *Sexualités Occidentales*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

SARAIVA, Arnaldo, “A vida suspensa por cartas”, em *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor / Cândida Ramos / Alfredo Guisado /José Pacheco*, Introdução, selecção e notas de Arnaldo Saraiva, Porto, Limiar, 1977, pp.7-27.

SENA, Jorge de, “Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa” em *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, Lisboa, Edições 70, 1984, pp. 145-155.

SIMÕES, João Gaspar, “Mário de Sá-Carneiro ou a Ilusão da Personalidade”, em *O Mistério da Poesia – Ensaaios de Interpretação da Génese Poética*, Porto, Editorial Inova, 1971, pp. 119-149.

STEVENSON, John, (dir.), *XX O Século do Povo*, vol. 1, 1ª ed., Madrid, Ediclube, 1997.

WILDE, Óscar, *Salomé – Drama num Acto*, trad. de Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2001.

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

«Sá-Carneiro, Aquilino Ribeiro e o Futurismo», em *Mário de Sá-Carneiro, 1890 – 1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990, pp. 31 -46.

Outra Bibliografia Consultada:

CAMÕES, Luís de, *Lírica*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 5ª ed., 1981.

GOETHE, *Fausto*, Lisboa, Editorial Estampa, 3ª ed., 1999.

KAFKA, Franz, *Metamorfose*, trad. de Brenno Silveira, Rio de Janeiro, Biblioteca Universal Popular S. A., 1965.

QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 7ª ed., s /d.

SERRÃO, Joel, *Obra Completa de Cesário Verde*, Lisboa, Livros Horizonte, 7ª ed., 1999.

<http://www.terravista.pt/Guincho/2482/carneiro.html>

<http://www.ipn.pt/opsis/litera/carneiro.htm>

<http://www.rdp.pt/antena1/esquina/index.html>