



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

TANIA STURZBECHER DE BARROS

**O DUPLO EM CÉU EM FOGO DE MÁRIO DE
SÁ-CARNEIRO**

Londrina
2003

TANIA STURZBECHER DE BARROS

**O DUPLO EM CÉU EM FOGO DE MÁRIO DE
SÁ-CARNEIRO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Dra. Virgínia Maria Gonçalves

Londrina
2003

TANIA STURZBECHER DE BARROS

**O DUPLO EM CÉU EM FOGO DE MÁRIO DE
SÁ-CARNEIRO**

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Virgínia Maria Gonçalves

Profa. Dra. Tania Celestino Macêdo

Profa. Dra. Regina Helena Machado Aquino
Corrêa

Londrina, 03 de outubro de 2003.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu guia e meu amigo maior.

À minha orientadora, pela paciência e dedicação com que orientou este trabalho.

Ao meu amigo Fernando de Moraes Gebra, pelas valorosas contribuições, sem as quais eu não teria chegado até aqui.

Aos meus amigos, pela compreensão e incentivo.

Ao Airton Sganderla, que soube incentivar, esperar, compreender, como só alguém que ama é capaz.

Ao Prof. Dr. Alfeu Sparemberger, meu eterno Mestre, quem primeiro me apresentou a obra de Mário de Sá-Carneiro.

À Capitu, companheira de todas as horas.

Aos meus colegas de Mestrado, em especial, Luzimari Bedendo, Elza Peixoto, Wilma Coqueiro, Adilson dos Santos, pelos inúmeros conhecimentos trocados e enriquecidos durante o período em que estivemos juntos.

Aos professores do Curso de Mestrado em Letras, pela oportunidade de aprender com as suas experiências.

À CAPES, que financiou este estudo.

Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade na vida. Só arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor.

Mas para Sá-Carneiro, gênio não só da arte, mas da inovação nela, juntou-se, à indiferença que circunda os gênios, o escárnio que persegue os inovadores, profetas, como Cassandra, de verdades que todos têm por mentira. In qua scribebat, barbara terra fuit. Mas, se a terra fora outra, não variara o destino. Hoje, mais que em outro tempo, qualquer privilégio é um castigo. Hoje, mais que nunca, se sofre a própria grandeza. As plebes de todas as classes cobrem, como uma maré morta, as ruínas do que foi grande e os alicerces desertos do que poderia sê-lo. O circo, mais que em Roma que morria, é hoje a vida de todos; porém alargou os seus muros até os confins da terra. A glória é dos gladiadores e dos mimos. Decide supremo qualquer soldado bárbaro, que a guarda impôs imperador. Nada nasce de grande que não nasça maldito, nem cresce de nobre que não se definhe, crescendo. Se assim é, assim seja! Os Deuses o quiseram assim.

Fernando Pessoa

BARROS, Vânia S. de. **O duplo em céu em fogo de Mário de Sá – Carneiro**
116p.2003 .Dissertação de Mestrado em Letras e Estudos Literários. Universidade
Estadual de Londrina: Londrina Pr

RESUMO

Este estudo tem como objeto de análise quatro contos de *Céu em fogo* de Mário de Sá-Carneiro, publicado em 1915, em primeira edição. O objetivo desta Dissertação é a abordagem do fenômeno do duplo através da análise dos personagens dos contos referidos, tomando como base alguns conceitos derivados da psicanálise freudiana e da filosofia, a partir de alguns textos teóricos de Clément Rosset, Sigmund Freud e Otto Rank, possibilitando uma reflexão filosófica, através de Rosset, e uma leitura literária, à luz da psicanálise, através de Freud e de Rank, tendo em vista que tanto a filosofia como a psicanálise abordam o tema do duplo em diferentes perspectivas. Além disso, as duas disciplinas oferecem uma contribuição aos estudiosos da literatura uma vez que esta se constrói através da simbologia e permite uma pluralidade de leituras que se inscrevem no seu mundo imaginário. Após a análise dos contos "A grande sombra," "O homem dos sonhos," "Eu-próprio o Outro" e "Ressurreição," foi possível a obtenção de alguns resultados: o duplo se manifesta nos quatro contos devido a conflitos psíquicos dos personagens, que expressam sua inadaptação social, sua crise de identidade e a divisão da personalidade. A confrontação com seu duplo possui, nos textos uma sua dimensão simbólica e metafísica. Os processos de desdobramento vividos pelos personagens fazem parte de uma espécie de processo iniciático ou de auto-conhecimento destes, despertando neles o sentimento de medo e fascinação. Foi possível verificar diferentes formas de manifestação do duplo através do sonho, do delírio, da projeção do "eu" no outro, com uma recorrente transposição do tempo e espaço convencionais, marcando a presença da fragmentação da realidade. É o que se verificará na análise dos contos referidos no corpus do trabalho.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Mário de Sá-Carneiro. *Céu em fogo*. Duplo. Crítica psicanalítica.

ABSTRACT

The object of this work is the study of the four short-stories from “ Céu em fogo” by Mário de Sá-Carneiro, published in 1915, in its first edition. The aim of this essay is the DOUBLE phenomenon approach through the characters’ analysis from the romances mentioned, taking as basis some concepts which come from Freudian psychoanalysis and from philosophy, starting from some theoretical texts by Clément Rosset, Sigmund Freud and Otto Rank, turning possible a philosophic reflexion, through Rosset, and a literary reading, under the view of psychoanalysis, through Freud and Rank, having in mind that both philosophy and psychoanalysis, approach the theme of the double under different perspectives. Moreover, both disciplines offer a contribution to the students of literature, once it is built through symbolism and allow a reading plurality which are in their imaginary world. After the analysis of the short-stories “A grande sombra,” “ O homem dos sonhos,” “ Eu-próprio o Outro” and “ Ressurreição,” it was possible to obtain some results. The double appears in all of them, due to the psych conflicts of the characters, who express their lack of social adaptation, their identity crisis and the personality division. The confrontation with their double has in their texts a symbolic and metaphysics dimension. The processes of the development lived by the characters make part of a kind of self-knowing process, bringing up on them a feeling of fear and fascination. It was also possible to verify different ways of demonstrating the double through dream, delirium, projection of the self on the other being, with a flowing transposition of the conventional time and space, emphasizing the presence of the reality fragmentation. This is what is going to be shown in the study of the short-stories approached in the corpus of this work.

Key words: Portuguese Literature. Mário de Sá-Carneiro. *Céu em Fogo*. Double. Psychoanalytic critic.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 MÁRIO DE SÁ - CARNEIRO E O MODERNISMO PORTUGUÊS	12
2.1 O MODERNISMO EM PORTUGAL	12
2.2.MÁRIO DE SÁ - CARNEIRO: VIDA E OBRA	19
3 A CRÍTICA LITERÁRIA, PSICANÁLISE E FILOSOFIA	27
3.1 O DESDOBRAMENTO DO EU: UM ENFOQUE PSICANALÍTICO.....	28
3.2 A DISPERSÃO DO SUJEITO.....	36
3.3 A REALIDADE, O SUJEITO E SEU DUPLO: UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA.....	43
4 O DUPLO NA FICÇÃO DE MÁRIO DE SÁ - CARNEIRO	53
4.1 A GRANDE SOMBRA.....	53
4.2.O HOMEM DOS SONHOS.....	64
4.3 EU - PRÓPRIO O OUTRO.....	72
4.4 RESSURREIÇÃO	83
5 CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação, intitulada “O duplo em *Céu em Fogo* de Mário de Sá-Carneiro,” tem como objeto de estudo os contos “A Grande Sombra,” “O Homem dos Sonhos,” “Eu-próprio o Outro” e “Ressurreição,” inseridos na coletânea *Céu em Fogo*, publicada pela primeira vez, em Portugal, em 1915. Para análise das narrativas serão utilizados estudos de Sigmund Freud, Otto Rank e Clément Rosset, especialmente, para abordar o fenômeno do duplo, sob diferentes aspectos, nos textos selecionados. O tema do duplo constitui, portanto, o eixo das análises que incidem sobre a prosa de ficção do autor escolhido. Como se sabe, os estudos sobre a produção literária de Sá-Carneiro detêm-se, em geral, sobre a sua obra lírica, deixando de lado o ficcionista Sá-Carneiro, embora este tenha se afirmado de forma significativa como prosador, atribuindo aos seus versos uma importância meramente secundária, afirmação que pode ou não ser referendada pela crítica. Vale lembrar que o escritor chegou a fazer um prognóstico irônico acerca de sua obra: “De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda.” Outra justificativa para os estudos sá-carnerianos se deve ao interesse que esse escritor desperta nos meios acadêmicos, não só em Portugal, mas também além-fronteiras, principalmente devido às inovações formais, estéticas e temáticas presentes no conjunto de sua obra. Em todas as narrativas analisadas, percebe-se a questão do drama da identidade e da dúvida sobre a unicidade do sujeito, o que motivou no presente trabalho o tipo de abordagem, pela via da psicanálise. Pode-se comprovar nos contos estudados que os personagens recusam, via-de-regra, a aceitação do real, desdobrando-se em várias outras personalidades, como forma de fugir de suas limitações ou do aprisionamento na realidade, considerada insuportável. Essa constatação motivou o desenvolvimento das análises da Dissertação que foi dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo faz um levantamento histórico sobre a época vivida por Mário de Sá-Carneiro e sobre a influência que este recebeu das vanguardas européias no início do século XX, transitando entre Portugal e a França, melhor representada por sua capital. Nesse capítulo, também foi feito um breve relato sobre a vida e a obra do escritor, uma vez que o percurso biográfico poderá iluminar, em alguns aspectos, a produção de sua obra literária. Seguindo alguns biógrafos, seria possível lembrar, com algum risco de limitação, o narcisismo do

autor, sua tendência para a despersonalização, o homossexualismo, sua inadaptação ao meio social, o desprezo por si próprio, dentre outros traços da personalidade que repercutem de alguma forma na obra do escritor português. Alguns críticos literários da obra de Sá-Carneiro costumam relacionar elementos biográficos do autor para auxiliar nas análises de seus poemas e de sua prosa de ficção, o que pode levar a alguns problemas, quando não se dá prioridade ao texto na interpretação. Mas não descartamos as contribuições de alguns críticos de valor reconhecido que estabeleceram relações entre a produção literária e a personalidade do seu autor, como o fizeram, em linhas diferentes, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, José Régio, António Quadros, Lélia Parreira Duarte, dentre outros.

O segundo capítulo tem como finalidade apresentar o embasamento teórico das análises, a partir de estudos de Rosset, Freud e Rank, possibilitando uma reflexão filosófica, através de Rosset, e uma leitura literária, à luz da psicanálise, através de Freud e de Rank. Tais estudos foram utilizados pelos seguintes motivos: primeiramente, tanto a filosofia como a psicanálise abordam o tema do duplo, como já se afirmou. Além disso, as duas disciplinas, num diálogo permanente com a literatura, permitem estabelecer sentidos ao texto literário a partir da sua configuração simbólica.

Atendendo aos objetivos do trabalho, destacamos a contribuição de Rosset, filósofo francês, que trata da problemática do duplo numa perspectiva filosófica, compreendendo-o na sua origem, como a recusa do real. Para ele, se o real existe e teima em ser percebido, sempre poderá mostrar-se em outro lugar, ocorrendo assim um desdobramento do eu como forma de atingir uma idealidade desejada. Para o filósofo, o afastamento do real se dá através da ilusão, em que o objeto não é negado, mas apenas deslocado, posto em outro lugar. A ilusão seria então, a estrutura paradoxal do duplo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra.

Freud será uma referência obrigatória no presente trabalho, embora a contribuição da psicanálise para a literatura deva levar em conta a especificidade do texto literário e a forma como as neuroses podem ser interpretadas numa obra de arte, o que foi constatado já por Freud, para quem a essência da obra de arte não pode ser totalmente compreendida pela psicanálise. Mas o fenômeno do desdobramento estudado pelo criador da psicanálise pode ajudar a compreender o mesmo fenômeno no texto literário. Para Freud, o desdobramento do eu remete a

uma perturbação causada por processos patológicos, em que o sujeito não mais estabelece fronteiras entre o ego e o mundo exterior. Na obra literária, entretanto, não se consideram os processos patológicos no desdobramento referido. Segundo o autor, o homem se afasta ou foge da realidade, quando esta lhe causa sofrimento, o que pode ser verificado na ação evasiva dos personagens em vários contextos, como é o caso do herói romântico ou de outros personagens que se desdobram, vivendo a duplicidade em face do sofrimento, como forma de proteção em relação à realidade.

Otto Rank enfatiza a dupla personalidade, ou seja, o duplo, sob o ponto de vista psicológico, começando pelo seu aparecimento. Esse tema surgiu na literatura, no final do século XVIII e floresceu na Alemanha, durante a era romântica. No entanto, inicialmente, descrevia-se esse fenômeno com raízes no passado, aparecendo no folclore e nos antigos costumes religiosos. Mais tarde, os escritores modernos, dentre eles, Sá-Carneiro, também se interessaram pelo tema, mas enfocando-o sob seu aspecto psicológico. Para Rank, o duplo está relacionado com o medo ancestral da morte, pois embora remonte à antigüidade, “encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo, que, analisado, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade” (Rank, 1939: 16).

A ficção em prosa de Sá-Carneiro revela não só a dramática dissociação entre a realidade e a idealidade, como também a permanente compulsão dos personagens do escritor para a ultrapassagem de si próprios, enquanto seres sociais e existenciais. Os mesmos desejam o impossível, pelo menos nos termos da sociedade organizada e banalizada na qual, sem exceção, todos eles acabam induzidos ao suicídio, ao desaparecimento misterioso ou à loucura. Recusam a aceitação do real, desdobrando-se em várias outras personalidades, como forma de fugir da realidade, considerada insuportável. O real só é tolerado se for mediatizado, desdobrado num duplo, com uma realidade diferente e muito melhor.

A coletânea de contos escolhida para análise, *Céu em Fogo*, expressa o tédio do indivíduo perante o cotidiano banal e por isso insuportável, a fuga para mundos fantásticos, a obsessão da morte e do suicídio, como reações do sujeito a uma realidade insuportável.

O terceiro e último capítulo será justamente a análise dos quatro contos selecionados, tendo como embasamento as teorias já expostas, procurando constatar a presença do duplo nos mesmos e a maneira que este fenômeno se manifesta literariamente.

O primeiro conto analisado denomina-se “A grande sombra” e nele o protagonista desintegra-se em “outro”, para atingir o ser ideal. Isso se dá por ingestão de ópio e álcool, levando o personagem ao delírio, a ponto de ver-se num duplo, isto é, naquele que ele gostaria de ser ou naquilo que lhe possibilitasse viver o que tanto almeja. Por meio do delírio, o “eu” espalha-se para além de todos os limites, estendendo-se sobre as coisas e, perdendo, com isso, a sua coesão como indivíduo fechado sobre si mesmo, justificando o desdobramento em “outro” como tentativa de ampliar-se como ser humano. O real, entretanto, é mais forte e não pode ser negado. Surge então, o desejo de suicídio como forma de viver ainda experiências supra-reais e de fugir definitivamente da realidade.

Em seguida, analisa-se o conto “O homem dos sonhos,” em que o duplo aparece personificado numa figura de sonho, através do qual o protagonista vive o mundo idealizado por ele, marcando distância em relação à realidade representada por um mundo de aparências.

Na análise que se segue, sobre “Eu-próprio o Outro,” é retomada a questão do desdobramento da personalidade, uma vez que o Outro incorpora o ideal, o que é desejado, perfeito. O protagonista projeta-se no seu duplo com tal força que acaba confundindo-se nele, perdendo sua personalidade, deixando de ter existência própria e acabando por aniquilar-se a si mesmo.

No último conto analisado, “Ressurreição,” é retomado o drama do sujeito dividido pela apreensão de seu inconsciente. O duplo aparece inicialmente como projeção, ajudando no conhecimento do sujeito sobre si mesmo e também como mediador para a reafirmação do sujeito enquanto ser.

Como se pode observar, os contos selecionados possibilitam relações entre si, especialmente no que diz respeito à problemática do desdobramento da personalidade, possibilitando uma análise com contribuições derivadas da psicanálise e da filosofia, como forma de compreender melhor o fenômeno do duplo nos contos de Sá-Carneiro.

2 MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E O MODERNISMO PORTUGUÊS

2.1 O MODERNISMO EM PORTUGAL

O contexto histórico vivido por Sá-Carneiro é o de uma Europa agitada por grandes tensões políticas, sociais e econômicas, que irão se intensificar com a eclosão da Primeira Grande Guerra Mundial. A euforia decorrente das grandes realizações dos tempos modernos, no campo tecnológico e científico, contrastava, entretanto, com a consciência das limitações humanas, em face dos grandes desastres que ocasionaram milhões de mortes em duas grandes guerras que se seguiram em poucas décadas. Sá-Carneiro viveu a época geradora dos conflitos que gestaram estas guerras e experimentou as conseqüências da primeira delas. A obra de Sá-Carneiro reflete este momento histórico de grande instabilidade, vivido pelo homem cosmopolita que ele era, transitando entre Lisboa e Paris, em contato com as inovações estéticas relacionadas às vanguardas européias.

Em Portugal, o Modernismo iniciou-se em pleno período republicano, em meio às crises de identidade do povo lusitano que experimentou no *Ultimatum* inglês de 1890 uma grande humilhação com repercussão negativa, uma vez que Portugal era um país historicamente ligado à expansão marítima, desde o século XV e detinha uma fatia significativa do império colonial, embora não pudesse medir forças com os países imperialistas hegemônicos. Mas no final do século XIX, a ganância imperialista ameaçava por em risco as possessões africanas disputadas pela Inglaterra, envolvendo também os interesses da Itália, França e Alemanha, além de Portugal, o que acabou deflagrando a Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918. Embora Portugal tenha, relativamente, escapado do envolvimento mais direto nesta guerra, sofrendo menos prejuízos, acabando por aliar-se à Inglaterra para preservar as colônias na África e Ásia, as sequelas do *Ultimatum* persistiram em meio às lutas antimonárquicas que desembocaram no regicídio, em 1908, quando o rei D. Carlos I, juntamente com o príncipe herdeiro, foram mortos em um atentado. Iniciou-se, então, um período de instabilidade política que perdurou por quinze anos. Durante esse tempo, a influência do clero foi reduzida, desenvolveu-se o ensino livre e as classes populares tiveram uma maior participação política,

quando foi criado o Partido Comunista. Um golpe militar pôs fim à República liberal em 1926 e quem assumirá o poder, gradativamente, é o ex-professor Antônio de Oliveira Salazar, através do regime ditatorial.

A Primeira Guerra Mundial foi um período em que o sentimento de orgulho pelas conquistas é dividido pelo sentimento de pessimismo e inquietação, decorrente do clima de incerteza que acabou por atingir a todos, mesmo os que não sofreram mais diretamente os efeitos da guerra, levando a um questionamento dos valores humanos e à sensação de estranhamento num mundo de horrores.

Paradoxalmente, ocorre na Europa uma verdadeira explosão de criatividade na primeira década do século XX, pondo por terra, de forma às vezes agressiva, boa parte dos padrões estéticos estabelecidos e cultivados até o final do século XIX. Estas formas artísticas e literárias inovadoras criaram condições para o surgimento do Modernismo Português que ainda se ressentia das humilhações do *Ultimatum* inglês e experimentava uma voga sebastianista e outras formas de misticismo, traduzidas pelo saudosismo de Teixeira de Pascoais (1877-1952), também incorporado pelo sebastianismo de Fernando Pessoa.

A arte e a literatura assumem então, em Portugal, um contraditório caráter de inovação e de retorno ao passado, retomando o saudosismo de caráter simbolista e ao mesmo tempo propondo rupturas artísticas em relação aos padrões estéticos cultivados anteriormente, como se pode observar através da iniciativa representada pela geração da revista *Orpheu* (1915), em que se encontram conciliados elementos inovadores e tradicionais, mas com a intenção declarada de integrar o país à modernidade. Esta modernidade, segundo Renato Ortiz, está centrada num novo conceito de indivíduo:

[...] o século XIX promove um tipo de individualidade que não se esgota apenas na universalidade proposta pelos iluministas; o homem não quer ser apenas livre, mas íntegro, autônomo, distinto dos outros homens. Cada indivíduo seria assim um eu irreduzível, uma particularidade, a liberdade o empurra para as diferenças (Ortiz, 1991: 265).

Conforme Benjamim Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin, o movimento modernista português associa-se a uma instabilidade mais geral de caráter político-social associado à primeira República e constitui “uma resposta artística de setores sociais mais inovadores e cosmopolitas das classes médias cidadinas” (1982:133). É um período de incertezas da sociedade liberal-burguesa

oitoscentista, que vai desencadear na Primeira Grande Guerra e na crise de superprodução de 1929. Portanto, a ruptura vanguardista na literatura acompanha um período histórico também de ruptura e de crises de valores.

Outro crítico, Massaud Moisés, salienta que essa época também corresponde a um momento em que as consciências se elevam para planos de universal indagação, para a verificação de uma angústia geral, fruto da crise que absorve não só a Europa como o mundo:

[...] A guerra de 14 é manifestação nítida dessa crise, provocada pela necessidade de abandonar as velhas e tradicionais formas de civilização e cultura (de tipo burguês) e de buscar novas fórmulas substitutivas. O homem posta-se à frente do espelho, sozinho perante a própria imagem, e angustia-se porque vive uma quadra de desdeificação do mundo, de ausência de Deus ou de qualquer verdade absoluta capaz de explicar-lhe a incoerência visceral e a sem-razão do existir (Moisés, 1978: 294-295).

A busca de novos valores estéticos se faz acompanhar da ruptura declarada com os padrões burgueses de comportamento, como se pode apreender do Manifesto Futurista publicado em Paris, e da sua poesia, carregada de imprecações contra as instituições burguesas. A arte, como forma de ruptura, passou a ser a palavra de ordem, e Paris tornou-se o ponto de disseminação das novas correntes, na primeira década do século XX. A pintura de Picasso, em 1907, com *Les Femmes d'Alger*, vai inspirar decisivamente uma poesia de impacto entre os vanguardistas, como ocorre com Apollinaire, em *Alcoóis*, privilegiando a fragmentação e a simultaneidade. Além da pintura, a fotografia deveria também contribuir para que a arte se desvinculasse de sua função puramente representativa, tal como ocorria na era clássica e na era romântica, no apogeu no movimento Realista/Naturalista. É nesse contexto que surgem atitudes estéticas que se opõem aos estilos já estabelecidos, através das vanguardas, entendidas como tendências voltadas à destruição de valores passadistas na arte e na cultura. O seu intento de destruição é assim descrito por Gilberto Mendonça Teles em sua obra *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, que se manifesta de forma peculiar no Brasil. Segundo o autor:

E é precisamente nessa redução que se opera a grande contribuição poética das vanguardas europeias, porquanto destruição e construção se apresentam, afinal, como as duas faces de uma mesma realidade: a expressão ordenada ou caótica do universo, seja ele o mundo exterior ou a dimensão psicológica da vida interior (2000: 29).

O Modernismo português, que, segundo alguns historiadores, possui duas fases, o primeiro e o segundo modernismo, incluindo, portanto, na segunda fase o presencismo, representado pela revista *Presença* (54 números, 1927 a 1940) pode ser melhor compreendido no interior das vanguardas europeias que foram representadas pelo Impressionismo, pelo Futurismo (cujo Manifesto foi publicado em *Le Figaro*, Paris, 1909) , pelo Expressionismo, pelo Cubismo (marcado pela pintura de Picasso, como se disse, em 1907) e pela expressão literária do cubismo com Apollinaire, Max Jacob, Maurice Raynal, entre outros. Mais a seguir há que se registrar o Dadaísmo, com o Manifesto de Tristan Tzara, em 1916, no ano da morte de Sá-Carneiro. O Surrealismo, com o seu Manifesto proclamado por André Breton, só viria à luz em 1924, embora a tendência surrealista já estivesse latente entre os artistas do início do século com as marcas impressionistas e de outros estilos que recorrem a processos ligados à deformação, ao ludismo, ao automatismo, à intuição, à fragmentação, à simultaneidade, etc.

O Impressionismo se caracteriza por configurar uma realidade com contornos pouco definidos, com nuances nas formas representadas devido à incidência da luz sobre a tela; o Futurismo representa o culto do moderno, da máquina, dos artefatos técnicos, da velocidade, buscando na literatura o verso livre e as palavras em liberdade; o Expressionismo contempla aspectos de deformação da realidade, interpretada subjetivamente pelo artista, revelando visões apocalípticas e negativistas; o Cubismo apresenta a realidade decomposta em figuras geométricas, em planos superpostos e simultâneos, revelando a fragmentação da realidade; o Dadaísmo representa a crítica ao bom senso e apresenta caráter de improvisado e lúdico; e por fim, o Surrealismo, realiza uma imersão no inconsciente, no sonho, na loucura, opondo-se à tradição da lógica e da racionalidade, embora conserve uma conotação política na valorização da imaginação criadora, ao procurar libertar o homem do utilitarismo e das repetições mecânicas .

À luz das modernas vanguardas europeias acima descritas, alguns jovens como Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Luís de Montalvor, Santa-Rita

Pintor, Raul Leal, Almada Negreiros e o brasileiro Ronald de Carvalho, entre outros, resolveram fundar uma revista que assumisse o espírito de vanguarda, rompendo com o passado, com as tradições consagradas, como se julgava, criando uma nova poesia, uma nova prosa e uma nova crítica em Portugal. É lançada então, a revista *Orpheu*, buscando a renovação literária e cultural do país e dando início ao Primeiro Modernismo Português.

O Orfismo tem como marca registrada a negação de uma realidade cristalizada, realizando a cisão com os valores instituídos e a rejeição consciente da tradição representada pelas academias literárias, museus, etc. Posicionando-se contra a literatura dominante, ainda presa à tradição romântica e realista, os orfistas tinham a intenção de escandalizar a burguesia, assumindo uma atitude irreverente.

Em 1915, lançou-se, assim, o primeiro número da revista *Orpheu*, com o objetivo de aproximar Portugal das modernas vanguardas europeias, marcadas por múltiplas tendências artísticas que ainda refletiam as inovações do simbolismo francês de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, incorporando ainda as tendências do futurismo italiano, e do cubismo de Pablo Picasso, com seu reflexo na literatura, como se disse.

Na introdução, com que abre o número inicial da revista, Luis de Montalvor escreve sobre o objetivo literário do grupo e da revista:

Puras e raras suas intenções com seu destino de Beleza é o do: -
Exílio!
Bem propriamente, *ORPHEU*, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...
Nossa pretensão é formar, em grupo ou idéia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em *ORPHEU* o seu ideal esotérico e *bem nosso* de nos *sentirmos e conhecermo-nos*¹

E mais adiante:

E assim esperançados seremos em ir a direito de alguns desejos de bom gosto e refinados propósitos em arte que isoladamente vivem por aí, etc²

¹ Do Orpheu, (n.1, Janeiro - Fevereiro- Março de 1915, p. 09).

² Ibid

De acordo com essas idéias, o grupo de Orpheu se propunha a criar uma poesia alucinada, irritante, chocante, com o intuito de provocar a burguesia, símbolo da estagnação em que se encontrava a cultura portuguesa da época. O movimento não procura conquistar um público vasto, mas preocupa-se em atingir o maior número possível de pessoas para provocar não só reações favoráveis de adesão, como também desfavoráveis, de agressão e repulsa.

Apesar da intenção de integrar Portugal na modernidade e de atualizá-lo com o que se passava em outros países europeus, os orfistas não obtiveram êxito junto ao público, bastante conservador. As respostas às suas manifestações artísticas, após a publicação de Orpheu 1 e 2, foram de comentários virulentos e mordazes. Júlio de Matos, escreve um artigo intitulado “Literatura de manicômio,” publicado no jornal *O Capital*, de 30 de março de 1915, onde diz: “O que se conclui da leitura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu dentro dos manicômios, mas que podem sem perigo andar fora deles.”

Outros jornais da época também adotaram o mesmo tom crítico, retomando a idéia de loucura ou de desejo de autopropaganda dos poetas de Orpheu. Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa foram em grande parte responsáveis pelo escândalo e promoveram o sucesso do grupo, mesmo levando a fama de blagueurs e de malucos. Entusiasmado com isso, Fernando Pessoa escreve para seu amigo Armando Côrtes-Rodrigues:

“Foi um triunfo absoluto, especialmente como reclame e que A capital nos fez com uma tarefa na 1ª página, um artigo de duas colunas (...) SOMOS O ASSUNTO DO DIA EM LISBOA: sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extra-literária - fala no *Orpheu* (...) O grande escândalo tem sido causado pelo “16” de Sá-Carneiro e a Ode Triunfal”³

Ao mesmo poeta, duas semanas depois, escreve Pessoa novamente:

³ *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues, ob. cit., p. 70.*

“... tantos e tais foram os artigos, que em três semanas o Orpheu se esgotou – TOTALMENTE, COMPLETAMENTE SE ESGOTOU... Temos que afirmar esta revista porque ela é a ponte por onde a nossa Alma passa para o futuro”⁴

O segundo número da revista assumiu-se muito mais declaradamente modernista, sendo editores Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Nela, se destacavam o futurista “Manucure” de Sá-Carneiro, a “Ode Marítima” de Álvaro de Campos, o interseccionista “Chuva Oblíqua” de Pessoa, além dos estranhos “Poemas” de Côrtes-Rodrigues (que fez uso do pseudônimo Violante de Cysneiros), “Poemas Inéditos” de Ângelo de Lima (louco internado em Rilhafoles), a “novela vertiginosa” “Atelier” de Raul Leal (também um desequilibrado, mas com extraordinária intuição) e desenhos e colagens futuristas de Guilherme de Santa-Rita, um pintor com reputação de doido e charlatão. Tanto o primeiro como o segundo número alcançaram êxito, independente das críticas feitas pela imprensa e da reação retrógrada do público, conseguindo, contudo, sacudir o acanhado meio cultural português.

No entanto, o terceiro número da revista, já no prelo, não chegará a sair. O pai de Sá-Carneiro, que a subsidiava e também a *Céu em Fogo*, já não era homem rico, impossibilitado portanto, de manter o custeio de Orpheu 3. Santa-Rita Pintor se propõe a publicar a revista sob sua responsabilidade, mas Sá-Carneiro se opõe duramente, escrevendo a Pessoa: “Vê-lo “maître” de ORPHEU acho pior do que a morte,” pois ele, “génio falido” é há muito tempo, seu “inimigo íntimo”⁵ (Cartas, p. 918).

Com o fim de Orpheu, os impulsos vanguardistas propriamente ditos estancaram. É importante ressaltar que, após o movimento de Orpheu, outras publicações apareceram dentro do Modernismo, mas sem causar tanta polêmica e impacto. Algumas procuravam acompanhar a modernidade e outras ainda se mantinham apegadas às tradições do passado. Entre elas, destacam-se: *Centauro* e *Exílio* (1916) com princípios decadentistas; *Portugal Futurista* (1917) que divulga o Futurismo italiano (nela publicaram Fernando Pessoa e seu heterônimo Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Raul Leal); *Contemporânea* (1922-1926) sob a direção de José Pacheco e com publicações também de Pessoa

⁴ Ibid, p.66 e 71.

e Sá-Carneiro; *Athena* (1924-1925), dirigida por Fernando Pessoa e *Portugália* (1924) lançada por Fidelino Figueiredo.

2.2 MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: VIDA E OBRA

Nascido em Lisboa, a 19 de maio de 1890, no ano em que se dá o *Ultimatum* inglês, Mário de Sá-Carneiro é uma das figuras mais importantes dentro do Modernismo Português. Voltado inteiramente para seu mundo interior, fez de suas obras uma confissão da sua angústia existencial, de seus dramas pessoais e de seu “estranhamento” no mundo.

Ainda hoje, sua obra provoca estranheza, tanto no público em geral como na crítica, não podendo, dessa forma, contar com muitos admiradores. Teve uma breve e fulgurante passagem por este mundo, deixando-nos poucas obras: a peça *Amizade* (1912) escrita em parceria com o amigo Tomás Cabreira Júnior, as novelas de *Princípio* (1912), os poemas de *Dispersão* (1914), a narrativa *A confissão de Lúcio* (1914) e as novelas de *Céu em Fogo* (1915). Deixou ainda, um livro de poemas intitulado *Indícios de Ouro*, publicado postumamente.

O crítico literário João Gaspar Simões salienta que Mário de Sá-Carneiro veio ao mundo numa época de crise, “o homem nem era ainda de todo contemplativo nem ainda de todo activo,” não conseguindo se adaptar. Toda a obra do poeta português é uma tentativa de fuga da realidade, pela impossibilidade de adaptar-se a ela (Simões, 1978: 24).

Segundo António Quadros, o drama psicológico do poeta, que será retratado em suas obras, inicia-se com a morte prematura da mãe, aos 23 anos, quando este tinha apenas 2 anos de idade. Passou sua infância afastado do pai, pois este viajava freqüentemente, vivendo com os avós numa Quinta. Sem mãe e afastado do pai, tornou-se uma criança sensível, magoada e isolada. Aos 7 anos perde também a sua avó, ficando somente com avô à espera do pai que raramente aparecia. O remorso do pai pela orfandade e solidão do menino fez com que o

⁵ Todas as referências à cartas e obras escritas por Mário de Sá-Carneiro usadas neste estudo foram retiradas do livro *Obra completa de Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. A partir desse momento, citaremos apenas a paginação das mesmas.

rodeasse de mimos e o levasse para muitas viagens pela Europa, sem que nada lhe fosse recusado. Dessa forma, conforme o já referido autor “Não admira que, de tão amimado e superprotegido, o futuro poeta perdesse desde cedo o sentido das realidades” (Quadros, 1985:13).

Em 1904, abandona a Quinta de Camarate para freqüentar o Liceu do Carmo, agora morando com o pai. Encontrou ali outros jovens que assim como ele se interessavam pela literatura e pela arte. Começa para Mário um novo momento em sua vida em que passa a conviver em sociedade e a tomar consciência de sua inadaptação:

[...] a vida em sociedade, que até aí não experimentara, criou-lhe alguns terríveis problemas, antes de mais nada a consciência de seu físico desajeitado, de menino rico habituado aos mimos, às gulodices e a uma vida sedentária. Nunca mais Mário de Sá-Carneiro conseguirá superar essa inadaptação, essa vergonha pela sua timidez e pela sua gordura, que estão na origem das dificuldades que sentiu perante o convívio feminino e das tendências que teve para o onanismo [...] (Quadros, 1985: 14-15).

Foi, entretanto, no Liceu que Mário começou a escrever. Em 1905 escreve o drama intitulado *O Vencido*, que se perdeu. Em 1907 e 1908, faz algumas experiências como ator em peças representadas pelo Grupo Dramático do Liceu S. Domingos. Funda também um jornal estudantil, *O Chinó*, financiado pelo pai, mas que logo se acaba por determinação deste. Fazendo já uma vida literária, o jovem lê muito, comprando literatura portuguesa e francesa e assistindo aos melhores espetáculos de Lisboa.

Em 1910, em parceria com o colega e amigo Tomás Cabreira Júnior, escreve a peça *Amizade*, seu trabalho mais reconhecido até então. Nessa época, acontece o suicídio do amigo, drama que perseguirá Mário de Sá-Carneiro durante toda a sua vida e que finalizará com seu próprio suicídio em 1916. Tomás Cabreira Júnior mata-se com um tiro de pistola na cabeça, no pátio do novo Liceu Camões, diante de colegas e professores. Mário escreve um de seus primeiros poemas em homenagem ao co-autor de *Amizade*, intitulado “A um suicida,” em que já aparece o grande talento do futuro poeta de *Dispersão*.

Aos 18 anos, começa a escrever suas primeiras prosas, sendo o conto o que mais lhe interessava. Compõe então, ao longo dos anos alguns contos

que farão parte de *Princípio* (1912). Embora em meios restritos, a obra alcança um certo sucesso. Sobre o livro, o jornal *O Século* assim se refere:

[...] se trata de um livro estranho, bizarro, diremos mesmo – arrojado. Sai completamente para fora do ramerrão das estreias literárias em concepção e em execução. Lendo estas páginas, que por vezes atingem um grande vigor, pasma-se de que uma criança de vinte anos possa conceber e escrever tal obra, tão vivida, atingindo por vezes minúcias de análise psicológica, com seus laivos de filosofia [...] ⁶

Em 1912, depois das formações primária e secundária, o escritor vai a Paris, com o intuito de estudar Direito na Universidade de Sorbonne, mas com tão pouco êxito como no ano anterior em Coimbra.

Desde o princípio de sua estada em Paris, dedicou-se, quase que exclusivamente, ao trabalho literário, ao convívio com amigos e artistas e à freqüência constante em espetáculos e exposições artísticas. Foi também em Paris que se manifestaram suas depressões psíquicas e a idéia de suicídio. Conforme a carta escrita ao amigo Fernando Pessoa, via que lhe faltava força de vontade necessária e que era mesmo incapaz de criar interesse por qualquer curso universitário ou por qualquer espécie de vida ordenada. Manifesta entusiasmo somente quando fala de sua produção literária, que considerava “ a natural ocupação da vida” (p. 721 e 722).

Seguindo sempre a mesma linha dos seus primeiros contos, Sá-Carneiro não deixará mais de escrever. Em 1914, publica sua novela mais conhecida: *A confissão de Lúcio*, que segundo José Régio é sua obra-prima. Segundo este autor, nela podemos detectar efeitos de surpresa e de suspense, bem como a presença do fantástico, já esboçados em *Princípio*. De acordo com José Régio, a novela apresenta as três obsessões dominantes do escritor: o suicídio, o amor pervertido e a anormalidade avançando até a loucura. Sobre esta obra, ele diz:

⁶ In *O século*, de 30 de agosto de 1912

Confissão de Lúcio? Confissão de Ricardo? Confissão de Mário de Sá-Carneiro? A verdadeira “confissão de Lúcio,” não é um exercício de esteticismos relativamente superficiais, embora, como vimos, até nesta obra-prima interfiram. É, sim, uma fantasmagoria palpitantemente viva pelo peso, a substância, a densidade que lhe confere a própria personalidade do autor (...) Não deveríamos dizer, o caso psicológico de um autor que, dotado dum invulgaríssimo senso do Mistério, uma rara capacidade para inversão do fantástico e excepcionais dons de expressão – transcende e sublima esse mesmo caso através da arte? (Régio, 1980: 236-237).

No mesmo ano, publica também o ciclo de poemas denominado *Dispersão*, escritos em Paris, entre fevereiro e maio de 1913. Neles expressa a dicotomia dispersiva do seu próprio ser. São poemas de um homem solitário, isolado, angustiado e sozinho entre os outros homens. Conforme Adolfo Casais Monteiro, os poemas de *Dispersão* “comentam o drama da sua Ascensão e da sua Queda,” sendo episódios de um “drama fundamentalmente humano ainda que diverso segundo cada homem” (Monteiro, 1977: 121). Para o já referido autor, toda a poesia de Mário de Sá-Carneiro aparece sob o signo da nostalgia:

[...] A sua poesia como que é o último resíduo do sofrimento; toda ela é um ocaso, e os ritmos, o mais das vezes lentos, o surdo murmúrio dos versos desfiando-se têm alguma coisa de tristeza dum hospital de doentes sem remédio, quando paira um silêncio compungido, e nem um grito de protesto permanece, cansada já a ilusão de o erguer contra o destino... A poesia de Mário de Sá-Carneiro é de Outono e Ocaso, é uma confissão infinitamente dolorosa, caindo nos nossos ouvidos com tão desesperençado cansaço, que já nem sequer podemos imaginar que ela tenha qualquer *para lá*; confissão de impotência, derradeiro clamor duma vida que, gastos todos os pretextos, se revela à consciência no seu vazio incurável (Monteiro, 1977: 129).

Em 1915, é publicada a coletânea de contos *Céu em Fogo*, reunindo oito narrativas em que “reflete não só a angústia do órfão desajustado à vida social, mas também a carência de valores susceptíveis de responder à sua sensibilidade inquieta” (Quadros, 1984: 19). *Céu em Fogo* retrata o tédio das personagens perante o cotidiano banal e por isso insuportável, a fuga para mundos fantásticos, a obsessão da morte e do suicídio como únicas soluções para uma questão sem outras saídas possíveis. Fazendo referência a esta obra, António Quadros assim se expressa:

O que atrai suas personagens (evidentes projeções do autor) é o raro, o invulgar, o inesperado, o bizarro, o espantoso, o alucinatório até a loucura, mas perante o implacável de um mundo que rejeita toda infração à sua norma, todas essas aspirações por enquanto expressas por uma ficção incipiente (a que não faltam contudo já o talento e a força) trazem a marca da frustração. Entre a atração das alturas, dos requintes, do feérico – e o desespero sem remissão que conduz ao auto-aniquilamento-) decorrem os enredos que em *Princípio* já anunciavam os mais elaborados e maduros, mas não essencialmente diferentes, de *Céu em Fogo* (Quadros, 1985: 19).

No mesmo ano, fazendo parte do grupo de *Orpheu*, publica nesta revista alguns de seus poemas. Sua última obra lírica foi publicada postumamente pela revista *Presença*, em 1937, sob o título *Indícios de Oiro*. Nesta obra, encontramos poemas escritos entre junho de 1913 e dezembro de 1915, bem como outros escritos um pouco antes de sua morte (entre novembro de 1915 e fevereiro ou março de 1916). Para António Quadros estes poemas possuem uma melhor qualidade poética, sendo uma ampliação do que já fora anunciado anteriormente em *Dispersão*.

Segundo o já referido autor, “o poeta é rasgado entre um *Oiro* (símbolo material do *além*, do *supremo*, do *fantástico*, do *supra-eu*) e da *zoina*, que menciona constantemente nas suas cartas, vento aziago que o faz recair no pessimismo e na frustração, trazendo-lhes pensamentos angustiosos e derrotistas” (Quadros, 1985:45).

É também necessário salientar a importância das cartas escritas por Sá-Carneiro para Fernando Pessoa, revelando não só os seus momentos de desespero e de tédio perante o cotidiano banal, como também considerações a respeito de toda a sua produção artística. Nelas, Sá-Carneiro relata seus projetos literários, discute seus contos poéticos, pede conselhos, descreve Paris que vê e pensa, fala sobre a vida em que não entra ou onde entra tarde demais.

Em todas as suas cartas, está presente a sua inadaptação à realidade e o *leitmotiv* de suas obras: o vazio impreenchível da sua vida, “onde nunca terá um lugar.” É através destas cartas que o escritor antecipa a sua morte:

[...] É que eu quando busco, acho duas formas de desaparecer: uma fácil e brutal – a água profunda, o estampido de uma pistola; outra, suave e difícil: o sufocamento de todos os ideais, de todas as ânsias –o despojo de tudo quanto de belo, de precioso existe em nós. Ah! Quantas vezes eu tenho desejo violento de conseguir este “desaparecimento”! Mas como? Como? E a dor, a raiva concentrada, despedaçadora e uivante que se encapalaria em todo o ser, na hora do triunfo!...

E o outro desaparecimento é horrível, e ambos eles são *egoístas* – torpe um, covarde o outro.

Depois, coisa interessante, quando eu medito horas no suicídio, o que trago disso é um doloroso pesar de *ter de morrer forçosamente um dia* mesmo que não me suicide... (p. 725).

Passando por dificuldades financeiras e por uma crise existencial insuportável, escreve sua última carta para o amigo (18 de abril de 1916): “Não sei nada, nada, nada. Só o meu egoísmo me podia salvar. (...) Doido! Doido! Doido! Tenha muita pena de mim. E no fundo tanta cambalhota. E vexames. Que fiz eu do meu pobre orgulho? (p. 975).

Após três tentativas de suicídio, no dia 26 de abril de 1916, o poeta Mário de Sá-Carneiro suicida-se em Paris, tomando cinco francos de arseniato de estricnina, chamando o amigo José Baptista de Araújo para presenciar sua agonia. Em outra carta anterior para o amigo Fernando Pessoa, diz:

... Não vale a pena lastimar-se, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero, o que tanto sempre quis – eu, na verdade, já não faria nada por aqui... Já dera o que tinha que dar. Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade- numa situação para a qual, a meus olhos, não há outra saída ... (p. 969).

O enterro do escritor aconteceu no dia 29 de abril, no cemitério de Pantin, em Paris. Acompanharam-no quatro pessoas, uma moça com quem o poeta tivera um breve relacionamento amoroso, José Araújo, Carlos Ferreira e Xavier de Carvalho.

Voltado inteiramente para o seu mundo interior, Mário de Sá-Carneiro registrou em seus escritos a sua inadaptação ao mundo, a ânsia de ultrapassar-se como ser humano e a descrença em si mesmo.

Sua obra tem despertado interesse dos críticos, bem como da historiografia literária que parecem ter percebido a importância da sua produção

artística e do papel que este desempenhou e continua a desempenhar no contexto da literatura portuguesa do século XX. No prefácio de *Céu em Fogo*, António Quadros afirma:

Na obra de Mário de Sá-Carneiro (e é uma das principais razões da sua modernidade), exprime-se de forma extraordinariamente aguda o drama contemporâneo da identidade e da dúvida sobre a unidade solar da pessoa. Antes, a *persona* ou a máscara de uma coerência psicológica e social impunha-se de tal modo que o rumorejar de uma vida psicológica íntima, a nível de inconsciente, passava despercebida ou era de si própria ocultada [...] (Quadros, 1985: 47).

Em seu livro *A poesia portuguesa contemporânea*, Adolfo Casais Monteiro assim se refere à obra de Mário de Sá-Carneiro:

E não será exagero afirmar que a sua obra em prosa, as suas novelas, os seus contos, vale principalmente pelo seu valor poético, não sendo de nenhum modo obra de inspiração realista ou romanesca mas sim, e essencialmente, a multiplicada tentativa de expressão das bizarras, das estranhas particularidades da sua alma. Nela encontramos os dramas que igualmente caracteriza a sua poesia, com a diferença de que a existência de outros vem como que refletir numa série de espelhos a sua personalidade, pois nenhuma das suas personagens há que não seja por certo ele próprio (Monteiro, 1977: 107).

Mais adiante, o mesmo autor afirma:

Nenhum poeta falou tão exclusivamente de si próprio: com agravante de não ser uma personalidade comum, e aparecendo pelo contrário apostado em agravar o seu divórcio com a realidade, negando de todo em todo qualquer entendimento com a humanidade comum (Monteiro, 1977: 138).

João Gaspar Simões, em seu estudo crítico sobre a produção literária do escritor português, ressalta que “a personalidade de Sá-Carneiro era um todo vivo e inconfundível. Que o era, aí está a sua obra a atestá-lo. Através da sua obra lançamos os olhos ao poeta” (Simões, 1978:23). O estudioso salienta ainda a inadaptabilidade do poeta devido a sua excessiva sensibilidade, destacando a tentativa de fuga da realidade, presente na sua obra, entendida como auto-biográfica:

Mário de Sá-Carneiro veio ao mundo numa época de crise: o homem nem era ainda de todo contemplativo nem ainda de todo ativo. A geração de 1900 – Sá-Carneiro nasceu em 1890, fim do século – vinha de uma era de expectativa. Os seus órgãos não estavam preparados para a adaptação. Sá-Carneiro oscilou, oscilou e desapareceu. Já um dia escrevi: A sua obra é uma tentativa de fuga por inadaptação incompleta. Inadaptado ao mundo, tentou partir para onde houvesse harmonia entre a sua sensibilidade e o meio em que exercê-la: inadaptado ao “Astro”, para onde se evadira, pois nem tudo nele deixara o mundo, regressa à terra para nela soçobrar. Eis a sua biografia. A sua obra é uma autobiografia (Simões, 1978: 24).

Mário de Sá-Carneiro viveu em função da arte e fez dela a confissão angustiada de um ser que não conseguiu integrar-se à sociedade de seu tempo e foi incompreendido, causando muito mais escândalos do que verdadeira compreensão. Conforme seu amigo mais próximo, Fernando Pessoa: “[...] o Sá-Carneiro não teve biografia: teve só gênio. O que disse foi o que viveu.”

Como já foi dito, certos aspectos biográficos podem ser úteis à compreensão da obra sá-carneriana, já que aparecem manifestados na sua produção artística. No entanto, nesse trabalho, não os utilizaremos no momento das análises dos contos de *Céu em fogo*, pois o que importa nesse estudo é abordar o fenômeno do duplo e sua manifestação nas narrativas de Sá-Carneiro, ou seja, entender a simbologia expressa nas atitudes e interesses dos seus personagens de ficção, visando uma melhor compreensão de sua obra literária.

3 A CRÍTICA LITERÁRIA, PSICANÁLISE E FILOSOFIA

Nesta segunda parte da dissertação, o objetivo é tratar do fenômeno do duplo à luz da filosofia e da psicanálise, a partir da leitura de estudos que julgamos fundamentais para os objetivos propostos. Assim, recorreremos a Otto Rank e Sigmund Freud que abordam o tema do desdobramento do “eu” numa perspectiva psicológica e a Clément Rosset, que analisa a presença do duplo na perspectiva filosófica.

Como já se sabe, a crítica literária tem se valido de diversas disciplinas como a sociologia, filosofia, lingüística, história e psicanálise para analisar a obra literária, numa perspectiva multidisciplinar, como vem acontecendo com inúmeros autores, ao aplicar conceitos da psicanálise ao estudo literário. É precisamente este o intuito desse trabalho, ao fazer a convergência da psicanálise com a filosofia, fundamentalmente, para analisar as narrativas de Sá-Carneiro, tomando como base as obsessões que regem a ação dos personagens em quatro narrativas selecionadas. No entender de Marlies K. Danziger, vale a pena lembrar que

[..] a linguagem e as idéias da psicologia freudiana, junguiana, adleriana e outras modernas escolas psicológicas aí estão à disposição dos modernos intérpretes da literatura, podendo ser-lhes úteis. Pois se aceitarmos certa validade geral de qualquer desses métodos de análise, poderemos considerá-lo válido como um meio de compreender as pessoas de um romance ou peça teatral - e, talvez como um meio de interpretar também o simbolismo literário (1974: 191).

Conforme a citação, o conhecimento da psicologia, não apenas freudiana, poderá ajudar a compreender melhor o interior do ser humano, através do “desvelamento” dessa interioridade que não se mostra à superfície.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes, com as revelações da Psicanálise, o homem descobriu que em cada indivíduo há abismos a decifrar e que a vida manifesta da mente não passa de uma máscara que esconde outras intenções e desejos. O referido autor afirma:

Freud processa uma “ verdadeira “psicologia do desvelamento”, ao acreditar, como Nietzsche, que “a vida manifesta da mente, isto é, o que os homens conhecem e pretendem conhecer sobre as razões de sua conduta, é somente o disfarce e a deformação dos verdadeiros motivos de seus sentimentos e ações (1994: 104).

Sabe-se que a conduta do indivíduo em sociedade esconde neuroses e obsessões, revelando um falseamento da forma de ver o mundo e uma compreensão defeituosa da realidade, bem como uma separação maior entre o indivíduo e seu objeto de desejo, já que o sujeito permanece encarcerado em seu mundo de obsessões.

Com relação ao enfoque filosófico utilizado no presente trabalho, deve-se dizer que o mesmo justifica-se, na medida em que psicanálise e filosofia têm geralmente uma parceria muito valiosa nos estudos literários, principalmente se levamos em conta a temática abordada neste estudo: o duplo. Este fenômeno é entendido, pelo discurso filosófico de Clément Rosset, como uma forma de ilusão, causada pela dificuldade humana em admitir a realidade. A ilusão seria capaz de levar o homem a um afastamento do real, já que este lhe causa dor e desconforto, criando um mundo imaginário por intermédio de medidas paliativas, que podem ser descritas à luz da psicanálise.

Além dos teóricos Freud, Rank e Clément Rosset, foi incluído neste estudo o ensaio *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*, de Dieter Woll, que enfatiza a insatisfação dos personagens do escritor português perante a vida, bem como a busca constante dos mesmos para atingir um mundo ideal, fugindo de uma realidade opressora através do suicídio, do sonho ou da loucura, como geralmente ocorre nas narrativas analisadas.

3.1 O DESDOBRAMENTO DO “EU”: UM ENFOQUE PSICANALÍTICO

As narrativas analisadas, na obra de Sá-Carneiro, exprimem, via-de-regra, o desajuste social, evidenciando uma crise de valores que se traduz em rupturas na configuração estética. Observa-se que a sensação de ser um estranho no mundo é uma constante na poesia e na prosa de Mário de Sá-Carneiro, como se depreende da atuação dos seus personagens, portadores de máscaras reveladoras

de uma multiplicidade de faces, e de uma complexidade psicológica que se expressa no referido desdobramento.

Conforme Dieter Woll, na sua produção artística o poeta procura um substituto para uma vivência perfeita que é negada ao homem, na medida em que este está preso aos limites da realidade, ocorrendo, assim, o desdobramento da personalidade que busca a idealidade de um mundo habitado pelo “outro.” Esse “outro” está sempre na busca de si próprio, e por isso se desdobra em vários, na tentativa de atingir o eu idealizado por ele:

[...] no fundo, o “outro” ideal não serve tanto para elucidar um ideal, como, pelo contrário, para tornar clara a imperfeição do “eu” real. É como um espelho que, de tão perfeito, faz ressaltar de forma drástica os defeitos do homem, justamente do “eu” real, à frente do qual é colocado. Como representa um ideal personificado, faz por conseguinte lembrar, de forma tanto mais insistente, a natureza da pessoa real a que está associada (Woll, 1969: 197).

Segundo o estudioso, quando o poeta busca a si mesmo, está em busca de um “outro” eu, uma projeção idealizada do eu para um plano superior, perante a qual não há distanciamento possível, apenas tentativa efêmeras de fuga” (Woll, 1969: 199).

A escritura de Sá-Carneiro pode, até certo ponto, ser compreendida pela vivência pessoal do autor, embora não se possa proceder a uma justaposição mecânica da obra à biografia do poeta, para encontrar respostas a problemas que não se resolvem apenas por essa via. Na obra, a busca de uma plenitude passa por uma vivência sensorial, com os seus limites, o que seria traduzido por “pretensa plenitude sensorial,” como o afirmam Oscar Lopes e Antônio José Saraiva em *História da literatura portuguesa*, na referência à “crise da personalidade” do autor:

O motivo central da sua obra é a crise da personalidade, a inadequação do que sente ao que desejaria sentir. Essa crise mascara-se nalguns poemas pela expressão frenética de uma pretensa plenitude sensorial de quem sabe “viajar outros sentidos, outras vidas”, para além do ponto em que todos os sentimentos e idéias se confundem, em que as categorias lógicas deixam de impor-se, em que tudo psicologicamente se perverte ou subverte (1996: 995-996).

A ânsia do absoluto em Sá-Carneiro exprime-se através de sua produção artística, voltada para um “além”, para um mundo idealizado, que não se

resolve nos termos da idealização romântica, na medida em que busca uma integração no mundo sensível para atingir ou integrar o “outro.” Esse “outro” surge na busca de si próprio, na sobreposição de tempo e espaço. Sobre essa busca constante, Dieter Woll, assim se expressa:

[...] Sá-Carneiro, para além de um mundo de sensações intensificadas de forma sensacionista, anseia por um mundo pura e simplesmente diferente, incorpóreo e que exceda toda a capacidade imaginativa. Sá-Carneiro apenas conseguiu: na prosa, esboçar, de forma aproximativa, esse outro mundo através de longas dissertações e deixar entrever o mistério para lá do alcance dos meios da língua, ou, principalmente na lírica, sugerir esse mundo através de determinadas palavras (Woll, 1969: 173).

Para salientar as idéias de Dieter Woll, pode-se utilizar o estudo de Sigmund Freud em *O mal-estar na civilização*. Para Freud, quando o indivíduo entra em choque com a realidade e a considera como inimiga e a fonte de seu sofrimento, rompe com todas as relações estabelecidas com ela. Segundo o já referido autor, é possível para esse indivíduo “recriar o mundo e em seu lugar construir um outro, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituí-los por outros mais adequados aos seus próprios desejos” (Freud, 1978:144-145).

Analisando os contos de Sá-Carneiro a partir das afirmações de Dieter Woll, constata-se que o poeta e ficcionista criam para si um mundo de delírios em que se pode viver experiências supra-reais, pulverizando as referências espaço-temporais convencionais e criando, como num estado de delírio, outras dimensões da realidade. Freud destaca também que aquele que partilha um delírio jamais o reconhece como tal, exatamente o que acontece com os personagens sá-carnerianos. O homem, na tentativa de obter uma proteção contra o real, faz um remodelamento delirante da realidade:

[...] A realidade é demasiado forte para ele. Torna-se um louco; alguém que, na maioria das vezes, não encontra ninguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio. Afirma-se, contudo, que cada um de nós se comporta, sob determinado aspecto, como um paranóico, corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade (Freud, 1978:145).

Embora não se possa falar, propriamente, em “processos patológicos” em relação ao texto literário, vale lembrar a sua existência na psicanálise freudiana, quando se procura entender o desdobramento do eu, como uma perturbação causada por processos patológicos, em que o sujeito não mais estabelece fronteiras entre o ego e o mundo exterior:

[...] A patologia nos familiarizou com grande número de estados em que as linhas fronteiriças entre o ego e o mundo externo se tornam incertas, ou nos quais, na realidade, elas se acham incorretamente traçadas. Há casos em que parte do próprio corpo da pessoa, inclusive partes de sua própria vida mental – suas percepções, pensamentos, e sentimentos - , lhe parecem estranhas e como não pertencentes ao ego; há outros casos em que a pessoa atribui ao mundo externo coisas que claramente se originam em seu próprio ego e que por este deveriam ser reconhecidas. Assim, até mesmo o sentimento de nosso próprio ego está sujeito a distúrbios, e as fronteiras do ego não são permanentes (Freud, 1978:133).

Freud lembra a ocorrência da divisão do ego, como forma de busca de prazer, levando o indivíduo a separar-se do mundo externo. No entanto, a sensação de proteção em relação à realidade é apenas temporária, pois é impossível separar os sofrimentos do ego, já que estes possuem origens internas:

Surge então, uma tendência a isolar do ego tudo o que pode tornar-se fonte de tal desprazer, a lançá-lo para fora e a criar um puro ego em busca de prazer, que sofre o confronto “exterior” estranho e ameaçador. As fronteiras desse primitivo ego em busca de prazer não podem fugir a uma retificação através da experiência. Entretanto, algumas das coisas difíceis de serem abandonadas, por proporcionarem ao ego prazer, são, não ego, mas objeto, e certos sofrimentos que se procura extirpar mostram-se inseparáveis do ego, por sua origem interna (Freud, 1978: 134).

Freud destaca também a ilusão como forma de suportar o real. Para isso, faz-se uso de medidas paliativas como a religião, a arte, o uso de substâncias tóxicas e a sublimação, que podem mascarar a realidade. Para ele, as satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental (Freud, 1978: 145).

Contra o sofrimento que advém do mau relacionamento entre o homem e a sociedade, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas. Em quase todos os escritos de Mário de Sá-

Carneiro, os personagens centrais são indivíduos completamente solitários, centrados apenas em si mesmos, experimentando uma profunda inadaptação ao meio em que vivem. Para Freud, quando o homem se isola, mantém certa independência em relação ao mundo externo, criando para si um refúgio em seu próprio mundo interior.

Conforme Freud, existe ainda outra técnica para afastar o sofrimento: o emprego dos “deslocamentos de libido,” que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. Essa técnica consiste em reorientar os objetivos instintivos para eliminar a frustração do mundo externo, através da sublimação. Nas narrativas de Mário de Sá-Carneiro, esta sublimação se dá por meio do trabalho artístico. Seus personagens centrais, quase sempre artistas, sublimam seus pesares, tornando possível a expressão dos seus desajustes sociais por intermédio de suas obras. Para Freud, o trabalho é a forma mais segura de prender o indivíduo à realidade, pois este fornece-lhe um lugar seguro perante ela:

A possibilidade que essa técnica oferece de deslocar uma grande quantidade de componentes libidinais, sejam eles narcísicos, agressivos ou mesmo eróticos, para o trabalho profissional, e para os relacionamentos humanos a ele vinculados, empresta-lhe um valor que de maneira alguma está em segundo plano quanto ao de que goza como algo indispensável à preservação e justificação da existência em sociedade. A atividade profissional constitui fonte de satisfação especial, se for livremente escolhida, isto é, se, por meio de sublimação, tornar possível o uso de inclinações existentes, de impulsos instintivos persistentes ou constitucionalmente reforçados (Freud, 1978: 144).

A arte para Sá-Carneiro sempre teve grande importância na sua vida. Conforme alguns estudiosos, tanto o escritor, como alguns de seus personagens, refugiam-se do mundo externo por meio da sua produção artística. O contínuo oscilar entre diversos estados psíquicos tem suas raízes no caráter do próprio poeta. As suas reações tão diversas, principalmente perante a vida social, derivam também de suas experiências pessoais. O poeta não se sentia capaz de encontrar e de defender um lugar dentro da ordem social, bem como na sua vida. Assim, transformava consciente e deliberadamente esta capacidade em liberdade artística. Não é por acaso que a maioria dos protagonistas das suas obras são

artistas, sendo marcados por uma sensibilidade particular. Criam para si um mundo de ilusão, onde são mais felizes.

Dessa forma, pode-se entender a sublimação como uma espécie de ilusão. Sobre a importância da arte como fuga da realidade, Freud destaca a importância desta e da imaginação:

A região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação; na época em que o senso da realidade se efetuou, essa região foi expressamente isentada das exigências do teste de realidade e posta de lado a fim de realizar desejos difíceis de serem levados a termo. À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores. (Freud, 1978: 144).

Assim, tanto o artista, como o espectador da sua obra, podem sublimar o seu sofrimento, não esquecendo, entretanto, que o afastamento da realidade é apenas passageiro, não sendo suficientemente forte para o total esquecimento das aflições reais. É possível recriar um outro mundo por intermédio da ilusão, mas é impossível sustentá-lo indefinidamente, pois o mundo ideal não se descola da realidade com todos os seus limites, o que leva a tentativas constantes para romper os bloqueios do sujeito. No entanto, todas as suas tentativas redundam em fracasso, mostrando que o real tem uma força determinante na existência.

Para que melhor se entenda o desdobramento psicológico, faz-se necessário utilizar o estudo de Otto Rank, *O duplo*, também citado por Clément Rosset, mas entendido de forma diferenciada em alguns aspectos.

Em seu livro, Otto Rank enfatiza a dupla personalidade, ou seja, o duplo sob o ponto de vista psicológico, começando pelo seu aparecimento. Esse tema surgiu na literatura, no final do século XVIII e floresceu na Alemanha, durante a era romântica. No entanto, inicialmente, descrevia-se esse fenômeno com raízes no passado, aparecendo no folclore, em superstições e nos antigos costumes religiosos. Mais tarde, os escritores modernos também interessaram-se pelo tema, mas enfocando-o sob seu aspecto psicológico, “ tornando-o, portanto, mais atraente” (Rank, 1939: 08).

Otto Rank ressalta também que esse tema é muitas vezes inspirador da arte cinematográfica, como o filme “O estudante de Praga” (1914) e outros. O filme referido representa assuntos exclusivamente da vida interior, usando técnicas

que se assemelham ao sonho, “ no qual certos processos mentais se concretizam em formas familiares aos nossos sentidos, em lograr permanecerem abstratos” (Rank, 1939: 08).

Em todos os tipos de arte já citadas, o indivíduo tem o seu duplo como seu adversário ou como seu anjo protetor. Para Rank, esse tema, embora remonte à antigüidade, “encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo, que, analisado, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade” (Rank, 1939: 15-16). A origem do duplo, seria portanto, o temor da própria morte.

O já referido autor destaca que, inicialmente, a função especial do duplo era precisamente a de “ negar a morte e garantir a imortalidade do indivíduo cuja sombra pelo menos continuaria a existir depois do desaparecimento da personalidade material” (Rank, 1939: 105). A sombra, que sobreviveria após a morte, tornaria um duplo renascido em cada criança, tornando, assim a personalidade imortal.

No mesmo estudo, Otto Rank ressalta que a dupla personalidade dos autores influenciaram diretamente seus escritos. Segundo ele, a maioria dos escritores que trabalharam com o tema do duplo, era vítima de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebida, uso de narcóticos ou desregramento sexual. O autor salienta ainda:

A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais, produz uma acentuada divisão na personalidade, com pronunciada defesa da personalidade, e o temor correspondente da sua destruição. Este complexo pessoal se manifestou nessas vítimas por uma introspecção obrigatória, e sobretudo por um interesse mórbido pela continuação e destino de suas almas... Estas analogias entre a formação mental e os característicos essenciais dos tipos descritos, dá-nos, em primeiro lugar, uma compreensão psicológica do paralelismo com que, salvo pequenos detalhes, é encarado o assunto pelos diversos autores, e elucidam também a causa de sua predileção por este tema, que vai além da dependência e ou imitação literária (Rank, 1939: 59 - 60).

Alguns críticos ligados à psicanálise procuraram demonstrar como escritores que tiveram uma infância conturbada, a exemplo de Hofmann, Alan Poe, Maupassant, Dostoiévsky, Chamisso, Tolstói, dentre outros, tendo perdido pais ou pessoas queridas com poucos anos de idade, tiveram graves crises de melancolia e

depressão durante a adolescência, intensificadas na fase adulta. Alguns destes autores possuíam sérias tendências suicidas e uma dificuldade ou incapacidade de amar ou dedicar-se sinceramente a alguém, revelando tendências para o narcisismo e o egocentrismo. Poe, Maupassant e Dostoievsky, conforme alguns autores, eram extremamente egocêntricos e narcisistas, e seus pensamentos giravam todos em torno de si mesmos. Estudos dessa natureza vincularam a obra literária às condições em que viveram seus autores, assinalando a presença de temas ou figuras obsessivas no conjunto da obra de determinados escritores.

Sabe-se que Mário de Sá-Carneiro possui inúmeras características citadas acima e que era conhecedor, leitor e admirador das obras de Alan Poe, considerando este autor como “ mestre na arte do conto. ” Assim como este, Sá-Carneiro sofria de crises de depressão, que o levariam ao suicídio, e tinha medo de enlouquecer, como pode ser constatado em pequenos trechos de cartas escritas pelo escritor ao amigo Fernando Pessoa:

... Atravesso demais um período de grande tristeza, de melancolia branca, de não sei que saudade irrealizável. O que quero é que me deixem em paz... (p. 912).

[...] Tenho chegado mesmo a suspeitar nestes últimos tempos se – de fato – já não estarei doido. Parece-me que não. Mas o certo é que, mais uma vez, e positivamente, se modificou alguma coisa dentro de mim. O mundo exterior não me atinge, quase – e, ao mesmo tempo, afastou-se para muito longe o meu mundo interior... (p. 879).

[...] Ao menos não sou só eu que estou doido. Porque creia, meu pobre Amigo: *eu estou doido*. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrário numa carta profícua e se lhe falar como dantes – você não acredite: O Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice. (p 947).

Conforme Otto Rank, os escritores que abordam o tema do duplo tinham em sua própria mente e vivência pessoal, material psíquico para escrever suas obras. Com relação a Poe, ele destaca que “não há razão para julgar que Poe tivesse escrito, a não ser como resultado da sua completa incapacidade de adaptação à vida.” (Rank, 1939: 64). Assim como Poe, Sá-Carneiro era um inadaptado, segundo os padrões morais da sociedade em que vivia e é possível dizer que a arte, para ele, funcionava como uma forma de sublimação.⁷

⁷ Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como

Tomando como base as teorias de Sigmund Freud e Otto Rank, podemos dizer que um conflito psíquico é o responsável pela criação do duplo, que é apenas a projeção de um distúrbio interior. Pode-se também utilizar a definição dada por Dostoievski: “Na verdade o que é o duplo? É - ao menos segundo o compêndio médico de um especialista que consultei recentemente sobre este assunto – apenas a primeira fase de loucura que pode tornar-se desastrosa, e um dualismo entre sentimento e vontade” (Rank, 1939: 83). Mas, para o escritor, o duplo pode ser também uma estratégia da criação para revelar contradições que a superfície da realidade não revela, quando se trata de mergulhar na interioridade humana através do discurso literário.

3.2 A DISPERSÃO DO SUJEITO

A busca constante de si mesmo nas narrativas de Sá-Carneiro através do desdobramento da personalidade se dá também na sua poesia, como pode ser constatado ao analisar o ciclo *Dispersão*. Segundo Lélia Parreira Duarte e João Gaspar Simões, pode-se entender dispersão como uma vivência de embriaguez, a exemplo do que ocorre em “Álcool,” poema onde se manifesta o estado de delírio. Vale lembrar aqui alguma possível relação com Alcoóis de Apollinaire, o poeta revolucionário inspirado por Picasso, com o famoso poema de abertura intitulado “Zona,” com 156 versos, representando a “beleza nova” de um mundo delirante, na sua mobilidade espaço-temporal, em meio à exaltação da tecnologia industrial na forma de espetáculo, na cidade moderna.

A projeção no “outro,” na prosa de Sá-Carneiro e na sua poesia, são tentativas efêmeras de fuga da realidade, para um outro “eu” situado em outro plano, em que o indivíduo busca uma espécie efêmera de plenitude através de uma integração sensorial no mundo delirante. No poema intitulado “Álcool,” pode-se perceber a dispersão do sujeito, que busca a si mesmo e não se encontra. Para Lélia Duarte, o poeta sente-se perdido entre o real e o imaginário. Dominado pelo sensacionismo, uma tendência em voga no Modernismo Português, caracterizado

atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual (Laplanche, Jean e

pela multiplicidade de sensações, o poeta manifesta nos versos que seguem o delírio da atomização do sujeito:

Respiro-me no ar que ao longe vem,
Da luz que me ilumina participo;
Quero reunir-me, e todo me dissipo –
Luto, estrebucho... Em vão! Silvo pra além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...
Um disco de ouro surge a voltar...
Fecho os olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que me inoculei?
Ópio de inferno em vez de paraíso?...
Que sortilégio a mim próprio lancei?
Como é que em dor genial eu me eternizo?

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante –
Manhã tão forte que me anoiteceu.
(“Álcool”)

Para a referida autora, a divisão da personalidade, apesar da luminosidade que apresenta, é também uma sensação dolorosa de perda de si mesmo, levando a uma luta interna contra a dispersão, de forma que o poeta

[...] Luta contra esse estado de embriaguez, tentando interromper a sua dispersão, mas somente consegue dissipar-se mais. Está dividido em dois, de tal forma que corre em volta de si mesmo, tentando reintegrar-se [...] (1973: 58).

João Gaspar Simões, em nota introdutória dos livro de *Poesias* de Mário de Sá-Carneiro, faz um estudo desse poema. Para ele, o título “Álcool” é simbólico, pois o poeta não quis somente expressar um vulgar estado de espírito provocado pelo uso de álcool. Sá-Carneiro teria empregado essa palavra em sentido metafórico, sintetizando a embriaguez em que o escritor lança seu espírito sempre que procura a si mesmo mas não se encontra. Onde deveria estar o sujeito está o vazio, o caos, o nada. “A sua personalidade não plasma o mundo: é o mundo que lhe plasma a personalidade” (1978: 29).

O poeta vê, nos perigos que o ameaçam, principalmente perigos para si, como ser humano. Conforme Dieter Wool, “a consciência dum dever para com o próprio eu, para a pessoa humana que existe nele e que descurou cegamente por amor do ideal artístico chega a transformar-se em *Dispersão*, numa consciência de culpa,” quando o poeta confessa” (Woll, 1969: 203).

Eu fui amante inconstante
Que se traiu a si mesmo.
 (“Dispersão”)

Mário de Sá-Carneiro era extremamente sensível, podendo-se dizer que vivia quase que exclusivamente sensitivamente, e é através dos sentidos que estabelece relações com os outros, na forma de “amante inconstante”, em sucessivas traições, cambiando sentimentos e sensações, em permanente metamorfose.

As sensações não levam, entretanto, a uma apreensão total dos objetos, na medida em que o poeta sente a perda de referências na sua relação com a realidade objetiva, como se pode observar na seguinte quadra de “Dispersão”:

Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projecto:
Se me olho a um espelho, erro –
Não me acho no que projecto.

A sua poesia reflete a falta de referências espaciais objetivas: “Não sinto o espaço que encerro.” Sem espelho, não pode ver seu projeto, nem se projeta no espelho, deixando de ser visível enquanto imagem. Para João Gaspar Simões, Sá-Carneiro vivia quase exclusivamente pelos sentidos e “por falta de densidade nervosa, sentia-se transparente: não detinha a sensação do mundo, a percepção da realidade, atravessava-o, deixando-o sem imagem no espelho. Era um cristal translúcido” (Simões, 1978: 25).

Nos versos que abrem seu poema “Dispersão,” declara:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

O “eu” não está perdido num labirinto, “é ” um labirinto sem “eu”. O eu lírico viaja em si mesmo e em seu duplo, em digressões temporais e espaciais, revendo situações e sentimentos. A idéia de perder-se e de achar-se revela a ansiedade por sentir-se em um claustro. O sujeito continua sua peregrinação em busca de um sentido, de uma identidade perdida, de sensações inusitadas. A respeito desse poema, em carta a Fernando Pessoa, acentua ao mesmo, um certo caráter autobiográfico: “Depois de composta a poesia, vi que ela era sincera, que encerra talvez um canto do meu estado de alma. Pelo menos, creio-o” (p. 773).

Debatendo-se na sua dispersão interior, o poeta sente-se “despedaçado pela multidão das linhas de vida que se acumulam no seu mundo interior. No entender de Adolfo Casais Monteiro, "É dessa luta que nasce o poeta; luta que encontramos na origem da obra de cada um dos grandes poetas modernos” (1977:128). A problemática do desdobramento do eu em Sá-Carneiro está bem expressa em seus poemas:

A tristeza de nunca sermos dois...
 (“Partida”)

Numa ânsia de ter alguma coisa,
 Divago por mim mesmo a procurar,
 Deço-me, todo, em vão, sem nada achar,
 E minh’alma perdida não repousa.
 (“Escavação”)

É só de mim que ando delirante –
 Manhã tão forte que me anoiteceu.
 (“Álcool”)

Perdi a morte e a vida,
 E, louco, não enlouqueço...
 A hora foge vivida
 Eu sigo-a, mas permaneço...
 (“Dispersão”)

Assim como seus personagens na prosa de ficção, o eu lírico não encontra a si mesmo e sofre com o drama da identidade, no seu processo de fragmentação interna. “Como eu não possuo,” um dos seus poemas, exprime essa angústia:

Olho em volta de mim. Todos possuem –
 Um afecto, um sorriso ou um abraço.
 Só para mim as ânsias se diluem
 E não possuo mesmo quando enlaço.

A sua diferença em relação aos outros se manifesta na sua incapacidade de comunicar afetos por parte do sujeito diluído e solitário:

Não sou amigo de ninguém. Pra o ser
 Forçoso me era antes possuir
 Quem eu estimasse – ou homem ou mulher.
 E não logro nunca possuir!...

...
 É que eu teria só, sentindo e sendo,
 Aquilo que estrebucho e não possuo.
 (“Como eu não possuo”)

Conforme João Gaspar Simões, há no sentimento amoroso expressado do poeta uma permanente incompletude. Entretanto, tudo que o poeta busca é a realização amorosa, em meio ao drama da despersonalização, quando olhava-se no espelho e não se via. O mundo atravessava-o de lado a lado (1978: 41).

Adolfo Casais Monteiro enfatiza que para o poeta moderno representado por Sá-Carneiro não há qualquer desejo de posse de alguém ou de alguma coisa, nem sequer vontade de comunicação. Daí sua tensão permanente: “... não tem na sua frente a incógnita de qualquer alma, de qualquer mundo a conquistar, mas apenas o silêncio de seu próprio ser, essa conhecida região, sem segredos, sem a esperança de um futuro” (Monteiro, 1977: 113).

Com relação ao poema “Como eu não possuo,” outra estudiosa da obra do poeta, Lélia Duarte, ressalta:

O poeta conhece teoricamente a efusão e a exaltação dos sentidos, mas sabe que a realização só seria possível após a anulação de sua dicotomia humana, só seria possível com a sua unificação, com a participação da alma - e ele nunca chega àquele ponto do espírito em que cessam as contradições (Duarte, 1973:71).

O poeta deseja o impossível dentro de seus limites e acredita que somente por meio da arte poderia atingir o ideal sonhado. Cria, então,

um mundo de delírios e de sonhos, vivendo na dualidade a sua existência. Para Monteiro, isso explica a sua dualidade:

[...] há o Sá-Carneiro que divaga além-nuvens, deus num mundo criado à imagem e semelhança da grandeza da sua ambição, e há o Sá-Carneiro que não sabe iludir-se, que é irremediavelmente deste mundo, e vê, incapaz de se libertar do conhecimento de si próprio, a miséria da sua impotência (Monteiro, 1977:117).

Perdido o centro da sua personalidade, ele pergunta: “Onde existo que não existo em mim?.” No fundo, ele sabe onde é ele mesmo, mas oscila entre o delírio e a realidade, sem poder fixar-se. Monteiro declara ainda:

Delírio de egoísmo e paroxismo de individualidade, ou simples engano, ilusão duma sensibilidade agudíssima e pronta a exagerar, a tornar permanência o que foi porventura momentânea iluminação? Não o podemos saber: mas de qualquer modo, *tudo sucedeu como se não houvesse ilusão*, pois que, como já atrás ficou dito, não há ilusões ou realidades, senão para a consciência que julga; para a alma, e não só para a alma dum poeta, tudo é realidade, nada miragem (Monteiro, 1977: 117).

Na lírica sá-carneriana, o indivíduo fragmenta-se, dispersa-se, na tentativa de encontrar-se, de conhecer-se enquanto sujeito e não apenas como objeto. Monteiro chama a poesia de Sá-Carneiro de “poesia de confissão”, de uma busca da verdadeira realidade, de angústia, de desespero. Na sua poesia, o poeta lembra o “drama vivido pelo homem inteiro”, mesmo com o risco da falência. Antônio Quadros destaca que Sá-Carneiro foi o primeiro a sucumbir, e toda a sua obra atesta a tentativa de voar até o sol, como Ícaro, e ao mesmo tempo o risco da sua própria destruição.

A problemática da duplicação é nuclear na poesia de Sá-Carneiro, traduzida nestes versos como um não ser:

Eu não sou eu nem sou o outro.
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

A ligação que existe entre o poeta e o Outro, ou entre as suas duas partes distintas, é uma “ponte de tédio.” O verdadeiro eu é algo intermediário, é algo

que faz parte do tédio ou que o sustenta. O poeta sente a angústia de ter sido *quase* e não ter verdadeiramente sido... “Ai a dor de ser-quase, dor sem fim”. Esteve prestes a atingir grandes coisas, no entanto, a sua contradição, o seu outro-eu não lhe permitiu alcançar a glória, apenas vislumbrá-la. É então que ele concebe a sua rendição:

E eu que sou o rei de toda esta incoerência.
Eu próprio turbilhão, por fixá-la
E giro até partir... Mas tudo me resvala
Em bruma e sonolência.

Em minhas mãos fica um pedaço de oiro.
Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...
Eu morro de desdém em frente dum tesoiro.
Morro à míngua, de excesso.

Alteio- me cor à força de quebranto.
Estendo os braços de alma – e nem me espasmo venço!...
Peneiro-me na sombra – em nada me condenso...
Agonias de luz, eu vibro ainda entanto.

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,
- Vencer às vezes é o mesmo que tombar-
E como inda sou luz, num grande retrocesso.
Em raivas ideais ascendendo até o fim:
Olho do alto o gelo, ao gelo arremesso
Tombei...
E fico só, esmagado sobre mim!
("A queda")

Desencantado com a vida, o eu-alma experimenta a própria queda, o esmagamento, não sobre o gelo, mas sobre seu próprio corpo, como numa espécie de desdobramento que acaba em morte. Sobre essa poesia, o próprio poeta faz referência em carta a Fernando Pessoa, dizendo o seguinte: é a “descrição de uma queda fantástica, onde enfim jazo *sobre mim próprio*” (p.779). O poeta buscava alturas, mas estava sempre oscilando entre um *eu* e um *outro*, que são apenas a projeção da assumida consciência fragmentada do homem moderno, que é finalizada pela queda. Essa queda retorna também nos seus *Últimos Poemas*, e contraditoriamente, representa o espaço aberto, alto e luminoso na relação com o confinamento terreno.

Como poderemos verificar, a fragmentação e a dispersão do sujeito ocorrem não só na sua obra lírica, mas também na sua prosa de ficção, objeto de

estudo e análise, mais adiante. Segundo estudiosos da obra de Sá-Carneiro, tanto o autor como os personagens de suas narrativas sofrem por perderem de vista a realidade objetiva e por falharem em si. Eles sentem o supremo cansaço de apenas divagar na vida e de nunca vivê-la realmente. Não aceitam a realidade tal como esta se apresenta; por isso desdobram-se em muitos outros “eus,” numa dispersão que pode representar a morte.

3.3 A REALIDADE, O SUJEITO E SEU DUPLO: UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA

Clément Rosset, filósofo francês, aborda também o tema do duplo em seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Para este escritor, o desdobramento do “eu” é entendido numa perspectiva filosófica, sendo a ilusão a forma mais corrente do afastamento da realidade. A ilusão pode apresentar-se de três formas: a oracular, a metafísica e a psicológica. O presente estudo irá deter-se, no entanto, na ilusão psicológica e, em alguns momentos na ilusão metafísica e oracular.

Para Rosset, quando o real insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar “em outro lugar,” dando-se assim, um desdobramento do “eu”, na busca de atingir o ideal sonhado e desejado. É nesse momento que surge o duplo, como forma de escapatória do real. O acontecimento sonhado (o duplo), não é diferente da realidade, exceto pela concepção confusa de ser ao mesmo tempo “a mesma” e “outra”, o que seria a exata definição do duplo. Um acontecimento toma lugar de um outro acontecimento, mas este outro acontecimento não é nada, é apenas o desejo de realização, dois em aparência, mas um na realidade. As coisas acontecem como se fossem desdobradas, sem que, no entanto, se desdobrem efetivamente. Em seu ensaio, Rosset afirma:

Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real. Esta faculdade falha tão freqüentemente que parece razoável imaginar que ela não implica o reconhecimento de um direito imprescritível – o do real a ser percebido: mas representa antes uma espécie de “tolerância”, condicional e provisória. O real geralmente só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa (Rosset, 1998: 11).

Para o já referido autor, o afastamento do real se dá através da ilusão, em que a coisa não é negada, mas apenas deslocada, posta em outro lugar. A ilusão seria então, a estrutura paradoxal do duplo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra. A ilusão, já citada anteriormente por Freud, é uma das formas de escapatória do real, e tem como objetivo principal a proteção contra a realidade. As várias ilusões revelam uma estrutura que se caracteriza, não por uma recusa da realidade, mas por seu desdobramento num duplo. Na obra de Mário de Sá-Carneiro, seus personagens vivem num mundo de ilusão.

Se o real incomoda e o homem deseja livrar-se dele, então é necessário um desdobramento, uma fuga desta realidade que teima em ser percebida. O indivíduo não se recusa a ver, e não nega em nada o real que lhe é mostrado. Mas sua complacência pára por aí, vê, admite, mas quanto ao restante, mantém o seu ponto de vista anterior, persistindo em seu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada. É inútil a realidade se oferecer à sua percepção; ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está à sua imaginação e ao seu desejo.

Dessa forma, o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, *incapaz de se confundir consigo mesma*. Tudo se passa como se o acontecimento fosse magicamente cindido em dois, ou melhor, como se dois aspectos do mesmo acontecimento viessem a assumir cada um uma existência autônoma. Sobre isso, Rosset destaca:

Uma tal “preguiça de espírito” consiste essencialmente em separar em dois o que é apenas um. Esta preguiça concerne a totalidade do gênero humano, de quem representa o caso principal da ilusão: transformar em único em dois fatos divergentes, uma mesma idéia em duas idéias distintas – uma desagradável mas a outra “muito diferente” (Rosset, 1998: 20).

Assim sendo, existe um vínculo muito profundo que une a ilusão à duplicação, ou seja, ao duplo. Rosset ressalta que o fenômeno do duplo está quase sempre relacionado ao desdobramento de personalidade (esquizofrenia ou paranóia) e também à literatura, em especial à romântica e à moderna. No campo literário, esse tema esteve em ascensão no século XIX, na esteira do movimento romântico, embora apareça de modo bastante produtivo no século XX. Sua forma

preferida é a novela, que conta a perturbação introduzida por um acontecimento estranho (Goethe). A forma dramática, que permite representar o duplo por meio de uma segunda personagem em cena, só acontece essencialmente antes e depois do romantismo, enquanto que a poesia lírica, por levantar o problema do eu, apodera-se de bom grado desse tema.

A maior parte dos estudos realizados sobre esse tema, principalmente no século XX, privilegia o ângulo psicológico, enfoque que também norteará este trabalho de pesquisa. No presente estudo, aborda-se o tema do duplo no seu aspecto psicológico e social, não descartando a possibilidade de, em certos momentos, recorrer à ilusão metafísica, aludida mais adiante. Para Clément Rosset, o tema do duplo ocupa um espaço ainda maior, isto é, no campo de toda ilusão: ilusão oracular ligada a tragédia grega ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista.

Segundo Rosset, o duplo aparece no lugar de um outro acontecimento não esperado. No entanto, “nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo” (1998: 39).

Conforme o discurso metafísico de Platão, o real imediato só pode ser compreendido e admitido se for considerado a expressão de um outro real, o que lhe confere o seu sentido e a sua realidade. Para Platão, o mundo aqui, em si mesmo, não possui nenhum sentido e só recebe significação e o seu ser de um outro mundo que o duplica. O mundo aqui é aparência, é apenas “a manifestação ao mesmo tempo primordial e fútil de um espantoso mistério.”⁸

Para Rosset, tomando por base certas passagens de Platão, como *O mito da caverna*, o de *Er*, *Panfiliano*, o platonismo seria em geral, uma filosofia de essência oracular e ainda, que o platonismo seria uma filosofia do singular e não do duplo, pois esta é fundada na impossibilidade de ser dois. Para Platão, uma das características de todo objeto é de ser inimitável, por isso não pode ser duplicado. No entanto, o autor destaca que a essência de ser apenas um, define a singularidade do indivíduo, que é inimitável e não duplicável, “porque só pode produzir imagens que jamais terão características do duplo” (Rosset, 1998:51).

⁸ J. P. Attal. *L'Image* "Metaphysique," Gallimard, p.178

Rosset ressalta também que, embora para Platão a duplicação seja impossível, isso não significa que o platonismo não seja uma filosofia também do duplo, pelo contrário:

A verdade do platonismo permanece então ligada ao mito da caverna: este real-aqui é o inverso do mundo real, sua sombra, seu duplo. E os acontecimentos do mundo são apenas réplicas dos acontecimentos reais: eles constituem os momentos secundários de uma verdade cujo primeiro momento está em outro lugar, no outro mundo. Este é, como se sabe, o sentido da teoria da reminiscência, que ensina que jamais poderia existir nesse mundo uma experiência verdadeiramente primeira. Nada jamais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a idéia original (Rosset, 1998: 53).

O real seria, então, a verdade da vida humana, mascarada com a rubrica do duplo, pois nada é realmente original e tudo pode ser redescoberto. Para Rosset, o presente seria muito inquietante se fosse apenas imediato e primeiro, só sendo acessível pelo viés da representação, assimilando o passado e o futuro sob a forma de um duplo “mais digerível que o original na sua crueza primeira.” Em certos casos, pode acontecer a denegação do presente, relegando-o para o passado ou colocando-o no futuro:

A rejeição automática do presente no passado ou no futuro é, geralmente, a ação de um indivíduo que não pensa que outra coisa venha monopolizar a sua atenção, mas está, ao contrário, fascinado pela própria coisa, presente, da qual tenta desesperadamente se desligar, e só consegue isso relegando-a, como por magia, para um passado ou para um futuro próximo, pouco importa onde nem quando, contanto que a coisa não esteja mais no presente nem aqui [...] (Rosset, 1998:58).

Nesse momento, aparece um duplo, que por piedade, parece buscar o indivíduo que o presente sufoca. A rejeição do presente acontece porque este é insuportável ao indivíduo; então não é mais percebido. “ O passado e o futuro sempre estarão lá para *apagar* o imperceptível e insuportável brilho do presente. Aliás, também é nesse sentido que uma certa filosofia pode ajudar a viver: ela apaga o real em proveito da representação (Rosset, 1998:59).

O projeto metafísico, seria portanto:

Colocar a imediatidade à distância, associá-la a um outro mundo que possui a sua chave, ao mesmo tempo do ponto de vista de sua significação e do ponto de vista de sua realidade, tal é, portanto, o projeto metafísico por excelência. (Rosset, 1998:59).

Sobre a ilusão metafísica, Rosset conclui ainda:

... o tema da duplicação não está forçosamente ligado a uma estrutura do pensamento metafísico. Ao lado da estrutura metafísica do duplo, que tende a depreciar o real (privando o imediato de todas as outras realidades, esvaziando o presente de todos os fatos passados assim como de todas as possibilidades futuras), pode-se conceber uma estrutura não-metafísica da duplicação, que tenda, ao contrário, a enriquecer o presente com todas as potencialidades, tanto futuras quanto passadas. É o tema, ao mesmo tempo estoíco e nietzscheano, do eterno retorno, que vem paradoxalmente suprir o presente de todos os bens dos quais o priva a duplicação metafísica. De forma que o presente, o aqui se tornam o pleno, e que o outro tempo, o outro lugar tomam o lugar do vazio ao qual estava condenada a imediatidade segundo a perspectiva inversa. (Rosset, 1998: 69-70)

Isso só é possível graças a uma espécie de desencadeamento ao qual o presente se reabilita, enriquecendo-se subitamente com todos os bens dos quais estava privado até o momento, aparecendo muito mais na poesia do que na filosofia. A duplicação do presente em todo passado e futuro serve para a celebração do próprio presente.

Mais adiante, Clément Rosset alude à ilusão psicológica, sendo esta a que mais nos interessa. O autor destaca a importância da singularidade e unicidade para caracterizar cada indivíduo, afirmando que a estrutura fundamental do real é também a sua unicidade, que, ao mesmo tempo, designa também a sua finitude:

[...] toda coisa tem o privilégio de ser apenas uma, o que a valoriza infinitamente, e o inconveniente de ser insubstituível, o que a desvaloriza infinitamente. Porque a morte do único é irremediável: não havia dois como ele; mas, uma vez terminado, não há mais nenhum. Tal é a fragilidade ontológica de toda coisa existente: a unicidade da coisa, que constitui a sua essência e determina o seu valor, possui em contrapartida uma qualidade ontológica desastrosa, nada além de uma participação muito tênue e muito efêmera no ser (Rosset, 1998:73).

No caso da ilusão psicológica, o que se duplica não é um objeto ou um acontecimento, mas o próprio sujeito. Existirão então, dois indivíduos, e um será o seu duplo, exatamente como o primeiro, não diferenciando em nada um do outro. Este caso é chamado de desdobramento de personalidade e deu origem a inúmeras obras literárias, comentários filosóficos, psicológicos e ainda, psicopatológicos, já que este tipo de desdobramento define também um tipo de demência, como a esquizofrenia.

Segundo Rosset, na literatura, o tema do duplo aparece mais marcadamente no século XIX e tem em alguns autores mais conhecidos, como Hoffmam, Chamisso, Poe, Maupassant e Dostoievski, um destaque maior. O escritor ressalta que o duplo, no sentido de desdobramento de personalidade, não está apenas ligado à literatura, mas está presente na pintura (quando se tenta representar a si mesmo sobre a tela) e na música, principalmente no início do século XX, em que se destacam *Petrouchka*, de Stravinski, *O amor de feiticeiro*, de Manuel Falla e *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss.

No mesmo ensaio, Rosset cita o estudo de Otto Rank que relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores. Para Rank, o duplo também está ligado ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, o que contraria o pensamento do filósofo francês. Para Rosset, o surgimento do duplo não está necessariamente ligado ao medo ancestral da morte, já que está é certa para todo ser que vive. O duplo, na sua relação com a problemática da morte, é assim entendido pelo filósofo:

O duplo que o sujeito imagina seria um duplo imortal, encarregado de colocar o sujeito a salvo da sua própria morte. A superficialidade do diagnóstico provém aqui de que Rank não percebeu a hierarquia real que liga, no desdobramento de personalidade, o único ao seu “duplo.” É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que o próprio sujeito – e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu: ora, *é desta vida mesma*, por mais perecível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra. “Eu” é “um outro,” a “verdadeira vida” está “ausente”⁹(1998:77-78).

⁹ Rimbaud

A solução para o problema psicológico, para Rosset, não se encontra na mortalidade, que é certa, mas ao lado da existência, que parece aqui como duvidosa:

Quem sou eu, eu que pretendo ser, e mais ainda ser eu, apoiando-me assim nessa “falsa evidência que o eu ostenta como título de existência” da qual fala Lacan? Não basta dizer que sou único, como o é qualquer coisa no mundo. Refletindo mais atentamente, eu possuo o privilégio, que é também uma maldição se quiserem, de ser duas vezes único: porque sou este caso particular e “único” – onde o único não pode ver. Conheço bem a unicidade de todas as coisas que me cercam, e a proclamo, sem grande esforço: é que, pelo menos, me é dado vê-la, afirmá-la como uma coisa que posso observar ou manipular (1998:79).

Rosset destaca também o espelho como forma de ilusão de duplicação da personalidade. O espelho é enganador e constitui uma falsa evidência. Ele mostra um outro, um eu inverso, um outro, mas apenas um reflexo daquilo que somos realmente. Para ele, o espelho está ligado ao desdobramento, pois ao olhar-se nele o indivíduo busca apreender-se, mas não consegue:

[...] a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia como espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato (1998:80).

Não poder provar a própria existência por meio de um desdobramento real do único, é só existir problemáticamente. Por isso, no desdobramento, a infelicidade do homem é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: “o duplo falta para aquele que o duplo persegue: A assunção do eu pelo eu tem, assim, como condição fundamental, a renúncia ao duplo, o abandono do projeto de apreender o eu pelo eu em uma contraditória duplicação do único” (Rosset, 1998:80).

O indivíduo reconhece que não é aquele que pensava ser, suspeitando que talvez não seja nada, coisa alguma. Para que haja reconhecimento

de si, é necessário um exorcismo do duplo, exigindo que este não seja apenas ele mesmo, e nada mais. No entanto:

Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja somente agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. Esta recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais da recusa da vida (Rosset, 1998:82).

Na procura de um eu mais ajustado à realidade, o indivíduo produz um duplo “falsificado”, que é apenas uma representação infeliz de si mesmo, da sua unicidade, cujo caráter, desagradável, agrava. A fantasia de ser um outro só cessa com a morte, porque é o próprio indivíduo que morre e não o duplo criado por ele: “A morte significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma coincidência consigo mesmo” (Rosset, 1998:86).

Conclui-se, então, que “tudo o que é um e que não há duplo do único: que é preciso então resolver-se, já que qualquer outra opção está excluída, a ser “particular,” ou não ser” (Rosset, 1998:86). Dessa forma, os vários aspectos da ilusão descritos anteriormente redundam em fracasso, pois não existe proteção eficaz contra o real. Ela pode ser apenas temporária e inoperante, porque não se pode fugir à realidade.

Conforme Clément Rosset, a recusa do real pode tomar formas muito variadas. A realidade pode ser recusada radicalmente, considerada pura e simplesmente como não-ser. É possível aniquilar o real aniquilando a si mesmo (suicídio) ou, ainda, suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a vida ao preço de uma ruína mental (a loucura). Pelo discurso de Rosset, percebe-se a preocupação do filósofo em relacionar o fenômeno do duplo com os mecanismos de ilusão, de fuga da realidade indesejada pelo sujeito. Se o real for aniquilado pelo sujeito, restam-lhe duas alternativas: o suicídio ou a loucura. Dessa forma, o duplo descrito por Rosset, geralmente ligado a casos de esquizofrenia ou paranóia, caracteriza-se por ser um duplo doente, como será abordado nos contos "A grande sombra" e "Eu-próprio o Outro." No primeiro conto, o sujeito encontra-se em estado de dispersão e delírio, perseguido por alguém que julga ser a personificação da

morte de uma mulher misteriosa. No segundo conto, o sujeito descobre a possibilidade de virar Outro, mas esse seu duplo se concretiza na forma de um perseguidor do sujeito que o criou, levando-o à despersonalização, à loucura e ao desejo de suicídio.

Em troca da perda do equilíbrio mental, obtém-se uma proteção mais ou menos eficaz com relação ao real: afastamento provisório no caso de *recalcamento* descrito por Freud (subsistem vestígios do real em meu inconsciente) ou a ocultação total no caso da *forclusão* descrita por Lacan. O indivíduo pode, ainda, sem sacrificar em nada a sua lucidez ou a sua vida, decidir voluntariamente não ver um real que o incomoda. Apenas reconhece a existência do mesmo: atitude de cegueira voluntária (uso de álcool ou drogas).

Além do duplo doente descrito por Rosset, pode-se perceber na ficção de Sá-Carneiro o duplo artístico. Tanto o duplo doente como o duplo artístico caracterizam-se pela insatisfação com a realidade cotidiana e banal e pela criação mental ou artística de outras realidades, onde é possível a total realização do artista. Os contos "A grande sombra" e "Eu-próprio o Outro" estão relacionados a fenômenos psíquicos de projeção e delírio, respectivamente, redundando no fracasso dos protagonistas. Já, em "O homem dos sonhos" e "Ressurreição," o duplo aparece relacionado aos sonhos e à relação amorosa triádica, respectivamente, o que leva os protagonistas dessas narrativas à concretização de seus desejos. O refúgio dos personagens de "O homem dos sonhos" e de "Ressurreição" em outras realidades remete ao processo de criação artística. Enquanto em "O homem dos sonhos," a fuga para outros mundos ocorre através dos sonhos, em "Ressurreição," a criação de novas realidades se dá por intermédio da criação artística, uma vez que o protagonista utiliza a palavra para preencher seu vazio existencial e atingir o ideal estético. Esses contos dão a dimensão da existência do duplo artístico na ficção de Sá-Carneiro.

Quando seus personagens se cansam de prender-se aos limites impostos pelo real, a arte aparece como uma saída possível e temporária. O mundo desejado é impossível de ser vivido, só pode ser atingido por meio da arte. Um dos temas principais da ficção sá-carneriana é o homem-artista, o indivíduo que procura na arte a realização de um grau de existência superior. Isso se torna evidente na sua obra, pois seus personagens são quase, sem exceção, artistas. Em seus contos, o homem emerge no extraordinário e o artista parece-lhe o mais bem dotado para

isso. Conforme Maria Helena Nery Garcez, em Sá-Carneiro, o artista é aquele que, no desvendamento do oculto, é capaz de ir mais longe. A arte para Sá-Carneiro teria a finalidade da decifração do Além:

Por que as personagens de Sá-Carneiro são todas artistas e sua obra fala tanto de arte? Acreditamos que porque Sá-Carneiro vê o artista como privilegiado, como o dotado de Percepções extraordinárias que o colocam acima da “gente média” ou como ele também o diz “da gente normal” (Garcez, 1989:135).

Só o artista é capaz de perceber a realidade como ela realmente é, por isso a sua hostilidade em relação à sociedade em geral. A impossibilidade de reconciliação entre o homem e o mundo, entre a alma e o corpo, entre realidade e idealidade conduz fatalmente ao desdobramento de personalidade e se traduz no combate entre “Eu” e o “Outro,” quando o indivíduo se reencontra em face de si mesmo. Neste momento, o conflito situa-se no mais íntimo do ser. O escritor português mostra, em sua obra, uma série de formas de “acastelar a vida,” surgindo continuamente a preocupação de transpor os limites da experiência humana padronizada e de atingir um estado psíquico que torne possível uma experiência supra-real, como será percebido durante as análises dos contos “A grande sombra,” “O homem dos sonhos,” “Eu-próprio o Outro” e “Ressurreição,” enfatizando de que forma se dá a manifestação do duplo e como este pode ser caracterizado segundo as teorias já expostas.

4 O DUPLO NA FICÇÃO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

4.1 “A GRANDE SOMBRA”

“amaremos o excesso por ele-próprio, a loucura por ela-mesma, glorificando-nos ainda com as suas palavras.”

Céu em Fogo

"A grande sombra" é o primeiro conto que integra a coletânea de Céu em fogo. Escrito em 1914, em forma de diário, apresenta um narrador que recorda sua infância e relata suas vivências. Conforme o desenrolar do enredo, a atração pelo mistério é intensificada, principalmente quando o narrador da história conta que chegou a assassinar uma rapariga de máscara, que encontrara no carnaval de Nice. Agiu dessa forma para satisfazer uma fantasia de caráter mórbido, praticando com a mulher mascarada o ato sexual sem que ela removesse a sua máscara carnavalesca. O protagonista não resistiu ao desejo de matá-la, a fim de que, não lhe conhecendo o rosto, criasse para si mesmo um grande mistério, do qual recordaria enquanto vivesse. Tal mistério, de fato, passa a “embelezar” a vida do narrador e irá, aos poucos, metamorfoseando-se em algo com característica fantástica, o que lhe será fatal.

Anos mais tarde, aparece o personagem Ronald de Nevile, que perturbará intensamente o narrador, sem que este saiba o real motivo de sua perturbação. Paulatinamente, o protagonista acreditará que a desconhecida que ele assassinara tempos atrás retornou ao mundo dos vivos, em forma masculina, personificada na figura de Nevile. Não suportando o tormento de ter que conviver com tal figura e acreditando que a mesma veio do reino dos mortos para vingar-se, o narrador dá indícios de que irá suicidar-se, atirando-se de uma torre para a qual Nevile o atraía.

O diarista, diferente das demais pessoas, detém seus pensamentos em coisas consideradas sem importância, parecendo estar no mundo, mas não fazendo parte dele. Sua visão perante a vida é divergente dos demais pois esta parece não lhe ter sentido, como pode ser observado no seguinte trecho do conto:

E muita noite, no meu leito, revendo a náusea estagnada desta minha existência – uma ânsia irrisória se me suscita de volver o meu corpo triangular, e mandá-lo afiar nos seus vértices, em gumes cortantes de aço. Ah!, se fosse possível fazer um fio ao meu corpo – adivinho bem seguro em tais momentos- breve cessaria a minha desolação... (p. 430).

Seu maior problema é “sentir” a vida e não apenas estar nela. Enquanto prossegue na escrita do diário, percebe-se a insatisfação do artista não só perante a sua existência, mas também, diante de si mesmo: “Eu, de evidente, tenho asco de mim” (p. 430). Insatisfeito consigo mesmo, aparece novamente o desejo de ser outro, um milionário ou príncipe, em que seria possível viver aquilo que tanto deseja. A forma encontrada para satisfazer-se é, inicialmente, por intermédio do sonho. Contudo, essa tentativa logo não é mais suficiente, pois o mundo onírico apenas lhe possibilita uma fuga passageira da realidade.

Neste conto, é perceptível a presença do duplo e da dispersão. De acordo com as teorias de Freud e Rank, pode-se dizer que o fenômeno do duplo se manifesta quando surge um conflito psíquico, um distúrbio interior. Em “A grande sombra,” é possível inferir que esse conflito se dá pela não-concretização de seus mais íntimos desejos, como vemos em diversos fragmentos da primeira parte do conto, em que o narrador revela um aspecto importante de sua personalidade: o medo da entrega aos prazeres, como se percebe no seguinte fragmento:

De mais a minha inteligência sabe coisa alguma de espectral existir aí -mágicas vibrações, indícios nenhuns de sortilégio ondular ao redor ... Mas receio sempre ... E lembram-me fantasmas ... triângulos frios ... espadas nuas... listas de fogo doutras cores...
Tremo e vacilo. Retrocedo....(p.420).

Outro trecho que ilustra a não-concretização dos desejos do narrador durante a sua infância é aqui transcrito:

Certo dia a minha coragem foi até entreabrir a porta ... Lá dentro, penumbra densa - entanto um raio de sol da tarde, coando-se por uma fresta, iluminava em mágicas palpitações um halo de poeira multicolor ... Assombrado, cego de maravilha, fechei a porta no mesmo instante - fugi ... (p.420).

Pelo trecho referido, nota-se que, desde a infância, a atmosfera do oculto exerce, ao mesmo tempo, medo e fascínio no narrador. A alusão ao passado, marcada por seus temores, é significativa em “A grande sombra,” que assim inicia:

Oh! Desde a infância esta obsessão me perturba – o seu encanto se esvai...

No grande quarto onde eu dormia receava longas horas antes de adormecer, no ondular da luz indecisa da lamparina de azeite que deixavam sobre o toucador. Temia que as sombras de súbito transviassem, animando-se – e monstros de bruma, corresse sobre mim aos esgares, arrepanhando-me (p.419).

Ao entrever o sótão escuro, o narrador confessa estar maravilhado com o mistério ocultado no quarto, ao mesmo tempo que recua diante da possibilidade de vir a decifrar tal mistério. Na presente narrativa, protagonista é levado por uma força estranha de encontro às sombras ligadas aos maiores instantes de sua vida, pois o mistério estava relacionado à fuga da realidade banal e cotidiana, ausente de enigma. A sombra exercia sobre ele um extraordinário fascínio e despertava uma vontade imensa de descobrir os seus mistérios. O sonho e o mistério perpassam nas lembranças do personagem:

Um sonho...

Todo esse dia – nunca mais me esqueci – passei-o a reviver o lindo mistério... a rainha de mágica: e os seus anéis, os seus colares, o brilho roçagante do seu traje, as suas madeixas despreendidas... amoroso dela, quem sabe – mas, acima de tudo, orgulhoso de ter sonhado pela primeira vez: de saber sonhar, pois não podia crer que a todos acontecesse o mesmo, tamanha glória ... (p. 423- 424).

O mesmo ocorre quando a rapariga do Carnaval de Nice tenta revelar-lhe o rosto. O narrador reage de forma violenta, cravando o punhal no peito da moça e desfigurando o seu rosto para que ninguém - e principalmente ele próprio- pudesse saber a identidade da vítima.

De súbito, desenvencilhei-me ... Precipitei-me sobre o punhal ... Era tempo! O Mistério ira desmoronar-se ... Ela erguia-se já... Tiraria a máscara, por certo ... eu próprio lha arrancaria ... E vê-la ... saber *quem* ela era... ver os seus olhos ... deixá-la ... Não! Não!... Impossível (p. 440 e 441).

Como pode ser entendido o impulso que fez com que o narrador ocultasse a identidade da moça? O conto analisado apresenta dois pólos em tensão constante: a realidade exterior conhecida e o mundo interior, desconhecido e oculto. Não satisfeito com a vida que leva, considerada “banal e pequenina” e parte integrante do mundo exterior, o narrador do conto em questão busca nas sombras o segredo da felicidade completa. A alta carga imagética das sombras no conto e a total identificação do narrador com o universo sombrio faz com que pensemos nas sombras como constituinte do universo do ideal, marcado pelo mistério e extremamente desejado por ele, em oposição ao mundo claro que lhe revelaria a realidade exterior e poria fim a seu mundo de sonhos e mistério, sendo, por isso, desfavorável à sua natureza psicológica.

Dieter Woll ressalta que Sá-Carneiro caracteriza várias vezes a esfera do ideal como um mundo de sombra que está cheio de mistérios. A realidade, pelo contrário, representa o elemento claro, nítido e definido, que atua de forma corrosiva e destrutiva, onde quer que penetre no mundo poético do sonho. Esta realidade se apresenta como luz, que empresta às coisas contornos precisos, principalmente nos contos “O homem dos sonhos” e “A grande sombra”:

... Oh... de balde, de balde, até hoje tenho buscado segredos para ungir com eles a minha existência – imortalizá-la de sombra... À minha volta é tudo bem certo, real sem remédio... Só a minha imaginação vence ainda tremular mistérios – mistérios porém de fumo; quebrantos a vago, lendários... E a luz sempre sobre mim, a luz – certeza tosca, material... (“A grande sombra,” p. 420).

Entretanto, apesar de tudo, olhando bem – como é só luz, luz insípida; a minha volta... Em vão procuro descer o mistério, minar galerias de sombra (“A grande sombra,” p. 430).

A sombra não deve ser interpretada como a “escuridão da morte,” mas como o elemento misterioso dos sonhos ideais do narrador-protagonista. O que ele deseja é fugir da realidade, simbolizada pela luz, considerada insuportável, e abismar-se nas sombras.

Eu estava farto de luz. Todos os países que percorrera, todos os cenários que contemplara, inundava-os a luz do dia, e, à noite, a das estrelas. Ah! Que impressão enervante me causava esta luz eterna ... sempre tirando o mistério das coisas... (“O homem dos sonhos,” p. 478).

O narrador realiza um movimento que o afasta da realidade e vai ao encontro de um mundo idealizado por ele. Tanto em “A grande sombra,” como no conto “O homem dos sonhos,” os homens protagonistas demonstram o desejo de atingir a realidade por meio da ilusão, que satisfaça o seu eu inquieto, pelo menos por algum tempo. Em “O homem dos sonhos,” por exemplo, a morte marca o ponto em que o personagem, na sua existência física, já não suporta o novo, o irreal, e perece, mas também indica o ponto de uma transição possível para o “outro,” para algo completamente diferente, acerca do qual nada se pode afirmar, porque deste mundo nada se sabe.

Em “A grande sombra,” o protagonista desintegra-se em “outro,” para atingir o ideal. Isso se dá por ingestão de ópio e álcool, levando-o ao delírio, a ponto de ver-se num duplo, isto é, naquele que ele gostaria de ser ou naquilo que lhe possibilitasse viver o que tanto almeja. Quando o narrador vai ao baile de máscaras, diz “estar vibrando de confusa dispersão” e “transmigrar-se a um mundo de sonhos de ópio,” vivendo assim, o que deseja. Vive, dessa forma, o Mistério que tanto o fascina. Esse Mistério se manifesta como o mergulho em planos múltiplos de uma realidade que não se congela na sua aparência, apontando para uma perene transmigração para o mundo dos sonhos:

A partir daí, com efeito, transmigrei-me a um mundo de sonhos. Volveu-me relativa a realidade – todos os meus pensamentos e os meus gestos foram meras projeções de movimentos sutis e executados noutros planos. Adormeci em jade. Eclipsou-se qualquer coisa em mim: o luar, talvez, sobre o meu mundo interior. Fui apenas sensível ao Mistério que me acompanhava (p. 438).

Esse delírio torna-se possível através do uso de ópio e de álcool, como alguns dos recursos que possibilitam a evasão. Para Clément Rosset (1998), a ingestão de drogas é uma das formas de escapatória do real, é uma atitude de cegueira voluntária, em que o indivíduo afasta-se da realidade provisoriamente. No conto, a personagem “viaja” para mundos irrealis e fantásticos, envolvido pelo mistério que subjaz à realidade.

O seu eu espalha-se para além de todos os limites, estende-se sobre as coisas, e perde com isso a sua coesão própria, dispersa-se dentro do mundo, desdobrando-se em “outro”, ampliando-se indefinidamente. No contraponto realidade/ sonho, a realidade tende a mostrar sua face abominável, levando a uma tensão permanente do personagem deslocado num mundo de sombras. Para aliviar essa tensão, a única solução encontrada pelo narrador seria aniquilar a realidade abjeta. Numa festa de máscaras, arrancar máscaras seria confrontar-se com a realidade.

Pode-se perceber que todos os instantes vividos após a permanência do narrador no Carnaval de Nice são envolvidos pelo mistério: a moça não revela o seu rosto e carrega um punhal, foco de atenção do narrador; as demais pessoas que estão ali usam máscaras, ocultando suas identidades; a moça, ao levá-lo até o hotel onde mora, acrescenta:

- Lá ninguém sabe que eu sou talvez a Princesa Velada... Não lhes dei o meu nome... Dei um nome falso... A bem dizer não dei nome algum ... Nem me viram nunca, quase ... (p. 438).

É significativa a existência do carnaval, com o seu jogo de máscaras, através das quais as figuras escondem sua identidade, gerando um clima de “confusa dispersão.”

Esquisita coisa – breve comecei notando. Não beberei decerto nenhum álcool, nenhum narcótico. Os meus sentidos entanto vibravam em confusa dispersão: um esvaecimento acre, mas sutil, muito suave, delicioso – em transparência abatida (p. 436).

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “a máscara visa dominar e controlar o mundo invisível. Mas a máscara não é inócua para quem a usa. Essa pessoa, tendo desejado captar as forças do outro, lançando-lhe as ciladas de sua máscara, pode ser, por sua vez, possuída pelo outro” (2001: 357).

No conto “A grande sombra,” o protagonista evita a retirada da máscara, pois se isso fosse permitido, seria posto na presença da realidade. Então, desfigura o rosto da mulher mascarada, evitando também ser possuído por ela. Como a máscara controla o mundo invisível, no momento em que ela fosse retirada,

o sonho de atingir e de viver o ideal seria aniquilado. Matando a mulher mascarada, a proteção contra o real permanece.

Conforme Rosset, há assim um exorcismo do duplo. A fantasia de ser um outro para poder viver a idealidade, cessa naturalmente com a morte e há um retorno a si. Com relação à narrativa, percebe-se que o mistério desejado pelo protagonista foi mantido por intermédio da morte da moça mascarada, sem que este lhe tivesse visto o rosto. O acontecimento se produziu como era desejado, o “eu” tornou-se “outro” e viveu o que queria por determinado tempo. No entanto, a realidade retornará personificada na figura do Lord para atormentá-lo: "E, a qualquer parte onde vá, encontro-os sempre. Pelo menos encontro sempre o Lord [...] (p. 446) . São três os traços que o narrador utiliza para caracterizar a figura do Lord: a presença de um brilho profundo, o perfil esfumado e os traços femininos:

É alto e esguio.

A pele muito clara, aloirada nas mãos longas - volve-se-lhe no rosto, maceradamente, duma palidez sonâmbula. Os olhos intensos, dum azul cruel, fulguram-lhe em brilhos tão profundos que parecem não existir neles próprios - mas atrás deles, coando-se como por lentes através das pupilas (p. 446).

O personagem já não distingue o real do irreal e acredita que o “Lord é morte da rapariga mascarada”. No entanto, antes dessa constatação, o narrador começa a sentir um estranho fascínio pela figura do Lord, sentindo-se, inclusive atraído por ele:

Mas não sei em verdade o que me atrai a esse homem. É terrível: não o esqueço um minuto. Quando estou diante dele, mesmo assim, não me logro esquecer de que estou diante dele. Junto de qualquer pessoa, nós olvidámos a sua presença - a sua presença é natural. Pois o mesmo não me sucede em face do Lord - como se só por um prodígio fosse possível estarmos os dois frente a frente... (p. 451).

O fascínio pela figura do Lord dá indícios, durante a leitura da narrativa, de marcas de homossexualidade reprimida. Em diversas passagens do conto, encontram-se sentimentos de repulsa dos desejos mais íntimos do protagonista. A partir do momento em que o narrador conhece o Lord, esses desejos ganham conotações homoeróticas. Quando o protagonista se vê longe do Lord, começa a se sentir frágil, como se necessitasse de uma proteção, revelando traços

femininos de sua personalidade: "E este pensamento tortura-me como se, longe de mim, me pudesse fazer mal - *me pudesse fazer pior...* " (p.450). Num certo momento, o narrador comenta que se sente incomodado com as atenções do Lord em relação a ele: "Não me deixa pagar nenhuma despesa. Chegam-me a vexar as suas atenções." (p.449). Em outra passagem, revela importância demasiada à presença do Lord em sua vida: "Apenas os *seus* olhos atuavam ainda a minha vida - os meus sentidos, as minhas recordações" (p.458).

Da mesma forma que ocorre em muitas narrativas de Mário de Sá-Carneiro, em "A grande sombra," encontram-se diversas imagens e metáforas relativas ao ato sexual homoerótico. Na décima oitava parte do conto, o ato sexual é metaforizado por dois meios de transporte: o comboio e o automóvel. O primeiro caso ocorre no seguinte fragmento:

Febril de quebrantos, disperso de agoiros, aturdia-me a impressão de que o comboio não marchava horizontalmente, mas verticalmente, desmoronando-se em nuvens que o peneiravam através de estreitos poros - bem como ao meu corpo (p. 457).

Nessa passagem, é possível identificar uma simbologia sexual através do corpo, que se sente penetrado. O narrador expressa uma relação homoerótica com o Lord, valendo-se de metáforas para ocultar sua entrega ao amante. O comboio, que marchava verticalmente, compõe uma metáfora sexual, sugerida pelos "estreitos poros".

Outra metáfora fálica ocorre quando o narrador descreve a chegada de ambos a uma *gare* durante uma noite cerrada. Lá havia um automóvel que os esperava:

Esperava-nos um grande automóvel cinzento, muito agudo. Subimos. Mais vertiginoso do que o expresso, o veículo marchou algumas horas. Durante o trajecto não trocámos uma palavra. Creio até que nunca mais trocámos uma palavra.
A noite, densíssima - tão escura que oferecia resistência ao próprio automóvel... (p.458)

Mais uma vez, apresenta-se no texto a simbologia fálica centrada em dois objetos: o grande automóvel agudo, que encontrava resistência ao penetrar a noite densa e escura e a carruagem, que chega a um edifício torreado. O edifício

torreado, elemento também componente da espacialização do conto, remete ao encontro do narrador com a rapariga misteriosa. Vale lembrar que o narrador se relaciona sexualmente com a moça também no interior de um edifício: "A noite estava muito escura. Ao fundo do jardim, no entanto, eu pressenti a sombra dum grande edifício..." (p.438).

Além da simbologia fálica representada pela carruagem e pela torre, deve-se acrescentar outra, que é fundamental pela forma como é reiterada: o punhal, que, ao mesmo tempo, atemoriza e fascina o narrador, representando a atividade masculina. Mas, nas mãos da rapariga, este punhal simbolizava dominação e esplendor, indiciando a presença do andrógino "Era uma arma terrível e uma jóia solene" (p.437). É importante ressaltar que os seus olhos não se desgrudavam do punhal que a moça deixara cair ao lado da cama:

Toda a minha vida, em suma, se focava no punhal. Estridentemente, não sei porquê, chegara-me a certeza granate de que era ele enfim, mais do que qualquer outra coisa, o mistério em que há tanto me sonhava envolver.

... como nunca o mundo inteiro se me centralizou no punhal... pairava um sonho de Ópio... (p. 440)

Ao penetrar o punhal no corpo da moça, o narrador sente-se, ao mesmo tempo, amedrontado e atraído pela possibilidade de manter o mistério que envolve a Princesa velada: "Foi uma ânsia de estertores! Mas venci! ... Empunhei a arma rudemente ... e cambaleando, num redemoinho, numa vertigem, enterrei-lha toda no coração..." (p.441). O narrador atinge, assim, seu triunfo, simbolizado pela coloração dourada: "Enfim! Enfim! O triunfo - a Ouro o triunfo!" (p.435). E acaba sugando todo o mistério que havia nela, trazendo-o para ele: "Eu próprio sou o Mistério. Treme de pavor, esvaecidamente. Translucidez afilada!" (p.442)

Para Rosset, "O duplo que o sujeito imagina seria um duplo imortal, encarregado de colocar o sujeito a salvo da sua própria morte." (1998:77). Em "A grande sombra," o duplo imortal do narrador seria a rapariga envolvida em mistérios, responsável por colocar o sujeito a salvo de sua morte, representada pela realidade exterior que tanto o sufoca e o faz refugiar num universo de sonhos e de ópio. Como já foi visto, o mistério exercia um fascínio no narrador e o oculto o seduzia justamente pelo fato de não serem categorias inerentes à realidade exterior tão repudiada por ele. A mera possibilidade de se ver privado do Mistério o faz destruir

seu duplo e se fundir nele. Essa fusão em ouros, conforme aponta o próprio narrador, ocorre também com o Lord, representante de outra realidade, uma espécie de duplo imortal do narrador:

Deixar perder tanto Ouro morto... deixar ruir tanta Sombra... Não!
 Não! ... Ao contrário ... Mergulhar nela indefinidamente ... misturar-me a ela... sê-la ... sê-la a mais Resgate!...
 _ Ó êxtases de Arminho! Luar sacrificado... Esfinges de Profundura
 ...
 (p. 460).

Mais uma vez, aparece o fascínio do narrador pela Sombra e sua relação com a perda da identidade. Convém atentar para o fato de que os personagens principais do conto não possuem identidade: a rapariga tem seu rosto escondido atrás de uma máscara, o rosto do Lord é ocultado por sombras, e o próprio narrador nem possui nome no conto.

A relação triádica narrador - rapariga mascarada - Lord Neville presente neste conto é objeto de estudo do artigo de Lino Machado, intitulado "Inter-relações: *A confissão de Lúcio* e outros textos de Mário de Sá-Carneiro." Segundo o autor citado, o conto "A grande sombra" contribui para o estudo das relações triádicas entre as personagens de Sá-Carneiro e aponta para o fato de, na obra do escritor português, a união entre dois ser sempre problemática, havendo a necessidade de um duplo, de uma realidade que se apresente mais atraente ao sujeito (1994: 149). Lino Machado, ao falar de "A grande sombra," faz o seguinte comentário:

Ora, nessa novela somos obrigados a notar a presença de três integrantes, ainda que um deles venha a ser considerado um *duplo* de um dos outros dois: o narrador sem nome, a "Princesa velada" e a sua reaparição como Ronald Neville (1994:148).

A realidade do mundo objetivo não pode ser negada, embora possa ser mascarada. A morte é uma possibilidade de libertação, simbolicamente projetada como a morte do "eu." Freud, em seu estudo *O mal-estar na civilização*, destaca que a morte pode ser vista como "libertação": "... do que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação? (Freud, 1978:150). No conto

em análise, pode-se perceber que, em dado momento, o desejo pela morte começa a se manifestar, mas ainda não se concretiza.

Apesar da realidade exterior impor seus limites, o narrador luta contra estes e anuncia sua vitória, como ocorre no momento em que se entrega ao Lord, quando se dirigem ao edifício torreado (com sua simbologia fálica, conforme se viu). No entanto, a fusão com o Lord, ao invés de lhe dar força e triunfo como ocorrera ao se envolver com a rapariga misteriosa, arrasta-o para a morte. O protagonista sente-se incomodado pelo fato de a figura do Lord ir aos poucos ganhando identidade, tal como em molduras secretas: "Nas molduras secretas, enfim tranqüilas (elas outrora oscilavam sempre) os retratos desconhecidos volveram-se o *seu* retrato - uniformes, a verde. Era também fatal" (p. 456). O Lord seria um duplo imortal da rapariga morta que regressaria do mundo de sombras para concretizar sua vingança, arrastando o narrador ao suicídio, como vemos nos parágrafos finais do conto:

Vá! Leoninamente - dum jacto! ...
O grande salto! ... ao Segredo ... na Sombra ... para sempre ... e a
Ouro! ... a Ouro! ... a Ouro! ... (p.461)

O mundo desejado pelo protagonista perdeu-se, pois o narrador vê-se de novo lançado no mundo exterior. Não suportando esta vida, vê apenas a morte como única saída possível. A busca da morte está presente em muitos contos de Sá-Carneiro pois, para seus personagens, morrer seria a possibilidade de viver experiências supra-reais e a forma de fugir definitivamente da realidade. A libertação total vem com a morte do sujeito, no seu auto-aniquilamento. Conforme Dieter Wool, a morte indica o "ponto de uma transição possível para o "outro," para algo completamente diferente, acerca do qual nada mais se pode afirmar, porque visto deste mundo, se subtrai necessariamente à nossa compreensão" (1969: 101).

Assim, o protagonista do conto "A grande sombra" aniquila-se a si mesmo, através do suicídio, não desistindo de viver o "sonho," mergulhando nas "sombras". Antes de concluir a análise, faz-se imprescindível utilizar as palavras de Clément Rosset:

[...] se não me encontro em mim mesmo, reencontrar-me-ei ainda bem menos no meu eco. É preciso então que o eu seja suficiente, por menor que seja ou pareça na realidade: porque a escolha se limita ao único, que é muito pouco, e ao seu duplo, que não é nada. É o que exprime admiravelmente a linguagem corrente quando declara, sem tomar muito cuidado, que “não se pode virar outro” (1998: 104).

Pode-se caracterizar o narrador do conto como um sujeito de personalidade desdobrada, que por não aceitar a realidade banal que nos circunda, refugia-se num mundo de drogas e de sonhos. Extasiado pela possibilidade de alcançar os dois pólos de sua identidade, o lado feminino e o lado masculino, projeta seus desejos nos mistérios que envolvem a mulher mascarada e o Lord misterioso. Assim, ao matar a rapariga, o narrador se funde com ela e assume suas características femininas. Basta lembrar que com ela, ele se portava como a figura masculina, principalmente ao penetrar em seu seio o punhal, símbolo fálico que tanto o atraía. Com o Lord, ocorre algo oposto: ele se porta de forma feminina, com as características já adquiridas da relação travada com a rapariga. Funde-se a ele de forma metafórica (comboio e automóvel) e atinge o Triunfo absoluto através do suicídio, do encontro com a morte, conseguindo enfim, atingir a integração do feminino/masculino, na forma do andrógino.

4.2 O HOMEM DOS SONHOS

Escrito em março de 1914, "O homem dos sonhos," remete à "penúria inconcebível da natureza," e às fantasias e sensações vividas oniricamente. Sobre esse conto, Maria da Graça Carpinteiro, em seu livro *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*, afirma:

O homem dos Sonhos - uma das mais felizes realizações de Sá-Carneiro, uma das mais completas e sobriamente seguras. O seu tema é o Além-mundo atingido no sonho, cuja descrição nos chega através de uma personagem que sonha a vida e vive o sonho. Uma espécie de Universo ao invés se cria assim, invertendo os termos da realidade comum numa síntese que os ultrapassa (Carpinteiro 1960:18-19).

A narrativa, escrita em 1ª- pessoa, ressalta o estado de vigília e sono, como forma de instaurar a permanente diluição de contornos objetivos e de romper com a temporalidade convencional. Esse rompimento acontece já no início do conto, quando o protagonista conhece em Paris um homem que diz ser plenamente feliz:

Era um espírito original e interessantíssimo: tinha opiniões bizarras, idéias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem parecia-me um mistério. Não me enganava, soube-o mais tarde: era um homem feliz. Não estou divagando: era um homem inteiramente feliz – tão feliz que nada lhe poderia aniquilar a sua felicidade. Eu costumo dizer, até, aos meus amigos que o fato mais singular da minha vida é ter conhecido um homem feliz. (p. 476).

O narrador-protagonista torna-se espectador da felicidade de seu amigo, ao demonstrar grande interesse no relato do mesmo. Através de uma fuga da realidade, por intermédio de um desdobramento do eu, o homem misterioso vive todas as coisas e consegue fugir do cotidiano insuportável. A obsessão pela felicidade distante estará presente no discurso do personagem:

“Eu não sou como os outros. Eu sou feliz, entenda bem, *sou feliz...*”(p.477)

É bem certo. Eu sou feliz. Nunca dissera a ninguém o meu segredo. Mas hoje, não sei porquê, vou-lho contar a si. Ah!, supunha nesse caso que eu vivia a vida?... triste idéia fez de mim! Julguei que me tivesse em melhor conta. Se a vivesse, há muito teria morrido dela. O meu orgulho é indomável, e o maior vexame que existe é viver a vida. Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade. Eu comparo-a à lista dum restaurante onde os pratos sejam sempre os mesmos, com o mesmo aspecto, o mesmo sabor.

Pois bem! Eu consegui variar a existência – mas variá-la quotidianamente. Eu tenho tudo quanto existe – percebe? - ; eu tenho também tudo quanto não existe... (p. 477)

Neste conto, o sonho aparece como forma de concretização do mundo ideal, desejado pelo protagonista. O homem feliz relata como consegue viver o mundo idealizado: “Porque é sonhando que eu vivo tudo. Compreende? Eu dominei os sonhos. Sonho o que quero. Vivo o que quero” (p.478). Pelo discurso do homem dos sonhos, o sonho constrói novas realidades, superiores à realidade

cotidiana e banal que nos circunda. Para esse personagem, a vida se define pela monotonia e pela mesmice, o que podemos perceber pelo uso abundante da palavra "mesmo" no trecho acima transcrito: "pratos sejam sempre os mesmos," "mesmo aspecto," "mesmo sabor".

A simulação do poder do personagem se enuncia de forma eufórica:

Porque eu edifico tudo. Um dia hei de mesmo erguer o ideal – não obtê-lo, muito mais: construí-lo. E já o entrevejo fantástico... e todo esguio ... a extinguir-se em altura azul ... esculpido em vitória... resplandecendo ouro...não, mas um metal mais áureo do que o ouro...

De resto, é evidente, faltam-me as palavras para lhe exprimir as coisas maravilhosas que não existem... Ah! O ideal ... o ideal... Vou sonhá-lo esta noite... (p. 478).

O homem estranho consegue prender a atenção do narrador, pois fala de possibilidades de vida num mundo além. Conta de suas viagens, dos países que percorrera e de uma terra ignorada que conheceu, perdida num mundo extra-real. Nesse lugar, o homem tinha corpo e alma como as demais pessoas; no entanto, o que era visível, definido e real era a alma: "Os corpos eram invisíveis, desconhecidos e misteriosos, como misteriosas e desconhecidas são as nossas almas" (p.479). Em carta escrita ao amigo José Pacheco, Sá-Carneiro faz referência ao mundo criado neste conto. Ele diz: "Num conto meu, *O Homem dos Sonhos*, falo duma cidade sonhada onde toda a vida existe perpetuamente imersa em trevas profundas, trevas que o meu homem podia entretanto misteriosamente devassar" (p. 994).

O homem dos sonhos consegue dividir-se, ampliando os campos de sensações, buscando transpor limites. Ele consegue possuir sentimentos maiores, que vão além do amor e do ódio, impossíveis de qualquer definição. No sonho, podem existir mais do que dois sexos, mares que não são mares, extensões que não são montes nem planícies. As trevas podem ser vistas e pode-se "possuir a alma do outro", em mundos incorpóreos. Nesse lugar, ama-se a alma e despreza-se o corpo. No entanto, em vários momentos, sente dificuldade de manifestar em palavras as suas experiências, como pode ser percebido nos seguintes trechos do conto:

De resto, é evidente, faltam-me as palavras para lhe exprimir as coisas maravilhosas que não existem... (p. 478).

Não há palavras que traduzam a beleza que experimentei nessa região singular (p.478).

Que estranho país esse... Todo duma cor que lhe não posso descrever porque não existe – duma cor que não era cor (p. 479).

Mais adiante, conclui:

Enfim, meu amigo, compreenda-me: “Eu sou feliz porque tenho tudo quanto quero e porque nunca esgotarei aquilo que posso querer. Consegui tornar infinito o Universo – que todos chamam *infinito*, mas que é para todos um campo estreito e bem murado.” (p. 480).

Mesmo criando esse outro mundo, a dificuldade de expressar-se sobre essa realidade superior está bem clara, conforme pôde ser observado anteriormente. Ela só existe na sua imaginação, por isso não consegue concretizá-la em palavras.

A amizade entre os dois amigos é intensificada e, logo em seguida, é rompida porque o homem misterioso desaparecera. No entanto, sua imagem continua a perturbar o narrador, que passa longos meses meditando sobre ele. O desejo de desvendar o segredo do homem dos sonhos se torna uma obsessão, sem que jamais consiga dominar os sonhos.

O que mais o perturba é o fato de não saber quem ele era, nem de onde vinha. Dele ignorava tudo, parecia-lhe russo, mas este nunca lhe dissera, acompanhava-o até sua casa mas ele jamais conhecera a casa dele. Seu rosto parecia uma incógnita, não conseguia fixá-lo por mais que tentasse. Pela descrição do rosto do homem dos sonhos, percebemos a mobilidade contida nesse personagem, como vemos nos seguintes trechos: "rosto móvel do homem dos sonhos", "rosto fugitivo que não se aprendia em longas horas", "suas feições escapavam-nos". Enfim, a constatação:

Enfim, da sua fisionomia, do seu andar, dos seus gestos, da sua voz, ressaltava esta impressão: o desconhecido era uma criatura de bruma, indefinida, vaga, irreal... *Uma criatura de sonho!* – passou-me esta idéia pelo espírito como um relâmpago de claridade. Sim, o meu homem era perfeitamente comparável às personagens que nos surgem nos sonhos e que nós, de manhã, por maiores esforços que empreguemos, não conseguimos reproduzir inteiramente materializadas, porque nos faltam pormenores do seu desenho: se os olhos nos lembram, esqueceu-nos a expressão da boca; se sabemos a castanha dos cabelos, fugiu-nos o tom fantástico dos olhos. Em suma, é-nos impossível reconstruir o conjunto da personagem indecisa que entrevimos sonhando. As suas feições escapam-nos – tal como escapavam as feições do homem bizarro. Queria dizer: *o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho – e entretanto uma figura real* (p. 481).

A descrição que o narrador faz dos aspectos vagos, indecisos e mutantes do homem dos sonhos nos remete para a seguinte oposição presente no conto: estaticidade versus mobilidade. Enquanto a realidade cotidiana se apresenta estática, com poucas alterações, o universo onírico se caracteriza pela mobilidade e pelo pluralismo de espaços, tempos e emoções.

Apesar da tentativa de descrever o homem dos sonhos, o narrador se fixa numa idéia: se o homem dos sonhos era uma figura dos sonhos e ao mesmo tempo uma criatura real, deveria viver uma vida real. Porém, isso seria impossível, já que para o homem dos sonhos essa seria uma existência odiosa. Mesmo vivendo nesta vida, suas atitudes eram como que figuradas num sonho. Então, o desconhecido não vivia a nossa vida, mas se surgiu nela foi porque a sonhava: “O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho” (p. 482).

Sobre esse conto, Fernando Cabral Martins, em sua tese de doutorado denominada *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, ressalta que existe uma relação especular entre o protagonista e o homem misterioso, representada pela situação de comerem todos os dias à mesa, como que por acaso. E a história que o homem dos sonhos conta aparece relatada também por acaso. É um segredo que se revela por virtude dessa mesma especularidade: estarem os dois em frente um do outro acaba por desencadear uma cumplicidade entre eles (Martins, 1992: 245).

Dessa forma, pode-se dizer que o homem dos sonhos não passa de um sonho do narrador, pois este se desdobra naquele, para dessa forma viver aquilo que deseja, mas que lhe é impossível enquanto sujeito.

O narrador conhece um homem inominável, supostamente dono da felicidade, que não é outro, senão aquele que é produto do desdobramento do “eu” através do sonho. A inexistência do homem dos sonhos pode ser comprovada quando o narrador não consegue descrevê-lo. Isso pode ser constatado no seguinte trecho do conto:

Alto, extremamente alto e magro. Grandes cabelos encrespados, dum oiro triste, *fugitivo*; e os seus olhos fantásticos de azul, com certeza os olhos mais estranhos que me iluminaram algum dia. Só os posso evocar nesta incoerência: eram dum brilho fulgurante – *mas não brilhavam*.

A sua voz era calafrio, ressoando abafada e sonora, parecia vir duma garganta falsa que não existisse no seu corpo. Quando se erguia e caminhava, os seus passos ágeis, silenciosos, longos, davam a impressão total de que os seus pés, em marcha aérea, não pousavam no solo: a sua marcha era indecisa - e eis o mais bizarro – como indecisas e brumosas igualmente eram suas feições. Os seus traços fisionômicos dir-se-iam inconstantes, sendo quase impossível abrangê-los em conjunto: um grande pintor teria uma enorme dificuldade em fixar na tela o rosto móvel do homem dos sonhos. Quem longas horas o tivesse na sua frente, não o ficava entanto conhecendo: aquele rosto fugitivo não se aprendia em longas horas (p. 481)

A felicidade, para o narrador deste conto, só é possível ao desdobrar-se no homem dos sonhos - sua própria criação. Em todas as suas narrativas, Mário de Sá-Carneiro preocupa-se fundamentalmente com o mistério do ser, com uma realidade impossível de atingir, contando somente com o auxílio dos sentidos e da razão, realidade esta que, para ele, é inexplicável e que lhe parece envolta numa auréola. O mundo construído pelo narrador está indissolivelmente ligado à dimensão do desconhecido, do além-natural, do extraordinário.

N"O homem dos sonhos," o narrador conhece um homem feliz, e isto o fascina, porque o homem vive o sonho, vive através dele a realidade que deseja. Na verdade, é o próprio narrador que cria os sonhos, pois o sonho é a forma de vencer os limites da realidade indesejada e fugir do cotidiano insuportável. É através dele que consegue superá-lo. O narrador desdobra-se naquele que ele deseja ser, no caso desse conto, no homem feliz.

Conforme já foi visto em Rosset, o sonho é uma forma de ilusão, e nele o iludido cinde o acontecimento único em dois: o real e o ideal. Quando o

indivíduo recusa a realidade, transforma-a em duas, dirigindo seu olhar *para outro lugar*, para lá onde tudo o que deseja pode ser realizado e vivido.

O protagonista do conto divide-se em dois: ele, que é real, e o outro, que é o homem feliz, aquele que poderá realizar através do sonho o que ele, como indivíduo, não pode. Rosset, citando Bergson, nos diz a respeito desse processo de desdobramento:

Não é raro então que se perceba o mundo exterior sob um aspecto singular, como num sonho, tornando-nos estranhos a nós mesmos, quase prestes a nos desdobrarmos e assistirmos como meros espectadores o que dizemos e o que fazemos (Rosset, 1998: 47).

Ainda segundo Rosset, o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que a do próprio sujeito. O sonho possibilita aquilo que lhe é impossível na vida real, sendo, dessa forma, melhor.

No conto analisado, o narrador-personagem nega a realidade, fazendo com que o mundo dos sonhos prevaleça. Essa recusa do real pode ser compreendida segundo a diferenciação entre as formas da “ilusão” apresentadas pelo filósofo, para quem a origem do duplo seria a recusa da realidade. Se ele (o real) abusa e mostra-se desagradável, a tolerância (em relação a ele) é suspensa e o homem mergulha dentro de si mesmo. O autor salienta ainda que “A consciência então deixa de perceber e é colocada a salvo de qualquer espetáculo desagradável, indesejável” (Rosset, 1998:11).

A forma de recusa do real nesse conto é radical, pois é como se a mesma não existisse, considerada como um não-ser. O que o protagonista vê e vive é uma não-realidade criada por ele por intermédio do sonho. Tudo ocorre dentro dele; a sua existência resume-se muito mais no plano da ilusão do que, propriamente, ao plano do real. A presença do mundo real em oposição ao mundo ilusório, representado pelo sonho, aponta para o aspecto da ilusão metafísica descrito por Rosset. No entender desse filósofo, o pensamento de Platão, ao apresentar a divisão dual do mundo em sensível e inteligível, pode ser relacionado à teoria do duplo:

A verdade do platonismo permanece então realmente ligada ao mito da caverna: este real-aqui é o inverso do mundo real, sua sombra, seu duplo. E os acontecimentos do mundo são apenas réplicas dos acontecimentos reais: eles constituem os momentos secundários de uma verdade cujo primeiro momento está em outro lugar, no outro mundo (1998: 53).

O narrador, mais adiante, reflete:

Nós vivemos o que existe, as coisas belas, só temos força para as sonhar “só sendo possível viver em glória: derrubando a realidade e condenando-a ao sonho – poeira a ascender quimerizada...” voando para as alturas com “Asas d’ouro!” (p. 482).

Dieter Wool afirma que, nos contos do escritor português, há uma ênfase sobre as sensações como formas de atingir uma plenitude que vai além das pulsões do corpo físico:

Nas novelas de Sá-Carneiro avança para o primeiro plano o domínio das sensações – o herói anseia por uma multiplicidade de sensações às quais na realidade física são impostos limites (**O Homem dos Sonhos, A Grande Sombra**), ou deseja a continuação destas sensações para além da relatividade do tempo (**O Fixador de Instantes**) – ou pretende alcançar a libertação de todos e quaisquer limites terrenos, por meios de atos espirituais mais elevados, por meio de uma forma mais intensificada de conhecimento, de uma criação absoluta ou de formas invulgares de amor (Woll, 1969: 100).

O mesmo autor ressalta que a maioria dos contos de Sá-Carneiro desemboca no fantástico. O desenlace já não pode ser interpretado de forma racional. Neste conto, surge a morte ou o desaparecimento enigmático do homem dos sonhos do mundo visível e o desfecho da narrativa permanece incerto.

Conforme Fernando Cabral Martins, nessa narrativa a morte aparece metaforizada, já que a partida da personagem para o mundo dos sonhos tem um efeito paralelo ao do morrer. “Assim, a morte seria um sonho do mundo, e o abismo do nada ver-se-ia povoado de sonhos” (1992:321). O salto para esta esfera inteiramente oposta à que ele vive acontece no já referido conto através do sonho. O narrador-protagonista anseia por ultrapassar os limites da realidade. Entretanto, toda e qualquer imaginação falha, mostrando que a esfera do real sempre prevalece

sobre o universo onírico. O mundo de sonho não consegue superar o mundo real e é engolido por ele.

Com referência aos sonhos, é impossível não destacar o estudo de Sigmund Freud, *A interpretação dos Sonhos*, publicado pela primeira vez em 1900, revolucionando o meio científico da época. A idéia central da sua obra é considerar o sonho como a realização de desejos inconscientes reprimidos. O sonho proporciona uma espécie de realização psíquica de um desejo que foi recalcado, sendo, portanto, uma forma de manifestação dos impulsos que estão sob pressão da resistência durante a vigília e que podem liberar-se durante o relaxamento do sono. No sonho, é possível reviver o passado, esquecer o presente e prever o futuro (1987: 141-142).

É exatamente isso que o narrador-protagonista anseia, ao fugir do cotidiano fútil e banalizado; por isso sonha. O desejo de viver aquilo que não é possível no seu meio social é reprimido, voltando à tona no seu desdobramento no homem dos sonhos, possibilitado pelo sonho. Quando este termina, o personagem criado desaparece como acontece no conto.

Toda a narrativa é uma tentativa de ascensão, de viver o não possível, de sentir sensações não conhecidas, de ir a lugares desconhecidos, de possuir a alma e não somente o corpo; enfim, de realizar-se completamente como pessoa e de recusar a vida cotidiana. Essa tentativa, porém, leva à queda, pois a contradição realidade versus sonho destrói o homem misterioso. Para o narrador do conto, a única forma de viver o ideal é desdobrando-se. Assim, o protagonista cria para si um outro personagem, um ser irreal, que voa para o infinito, transcendendo a realidade por meio da sua imaginação, evitando a vida real, o lugar-comum.

4.3 EU-PRÓPRIO O OUTRO

A obra de Sá-Carneiro está impregnada de questionamentos: Quem sou eu? Que é ser eu? Essa problemática aparece expressa no conto “Eu – próprio o Outro,” escrito em novembro de 1913 e publicado em *Céu em Fogo*. É a narração de uma possessão, em que o eu se vê frente ao eu ideal e do qual não consegue

livrar-se. Conforme Maria da Graça Carpinteiro, esta narrativa contém plenamente o tema da dispersão do sujeito:

A outra parte do Eu ergue-se diante da consciência, projectada num corpo e tornada real. Como na maioria dos casos, o drama desencadeado resolve-se em Morte, numa espécie de poema dramático que se desenvolve quase sem ramificações do tema central (Carpinteiro, 1960: 19).

O conto tem a forma de um diário num tom lírico, em que o protagonista expressa seus sentimentos de opressão e seus desejos de vencer pela beleza da arte. O tom lírico do diário remete ao estudo de Maria da Graça Carpinteiro sobre a prosa poética de Mário de Sá-Carneiro:

O estilo poético serve assim o narrativo na medida em que alguns motivos servem o tema fundindo-se harmoniosamente nele. Poético, mas poético em sentido largo, mais implícito que explícito, mais em potência do que em acto. A restrição torna-se necessária porque o adjectivo tem de ser utilizado para designar um outro tipo de estilo; aquele que vai abertamente prender-se a processos característicos da poesia da época, utilizando de modo explícito recursos que recordam mais o verso do que a narração. Não quer de forma alguma dizer que tal poético seja superior àquele que acaba de ser examinado: antes pelo contrário; mas o seu carácter de lirismo patente e não latente faz com que haja necessidade de classificá-lo assim, deixando para depois um juízo mais qualitativo do que quantitativo (1960: 64-65).

Acredita-se que os recursos poéticos de "Eu-próprio o Outro" se devam à presença de duas características típicas do gênero lírico: a repetição de palavras ou expressões, que recria efeitos de sentido no poema e à disposição do conto em várias partes, lembrando a configuração formal de um poema. Convém lembrar que, em vários trechos, o narrador reitera expressões cuja repetição gera efeitos de sentido de angústia perante a constatação do fenômeno do duplo: "Que vai ser de mim? Que vai ser de mim?" (p.511)

A configuração poética é marca inerente da obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro. De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, enquanto o gênero narrativo representa o mundo exterior e objetivo, o gênero lírico enraíza-se na revelação e no aprofundamento do próprio eu, na imposição deste mesmo eu a toda uma realidade (1973: 227-8). Assim, o poema

seria um arranjo verbal resultante da união de imagens, sons e conceitos, numa atmosfera de subjetividade. Já a prosa de ficção tradicional não se preocuparia com os efeitos subjetivos desse arranjo verbal, mas sim com os efeitos da relação entre um sujeito e o mundo narrado. Entretanto, em Sá-Carneiro, não há fronteiras distintas entre poesia e prosa compreendidas nessa acepção, pois, ao fazer uma combinatória de ritmos, sons, imagens e metáforas, Sá-Carneiro acaba por transpor recursos da sua poesia para sua obra em prosa. Temos, então, o que chamamos de prosa poética, um discurso literário híbrido, em que o leitor se depara com momentos ora de prosa, ora de poesia, todos eles extremamente metafóricos. Evocando a poesia podemos observar uma metáfora recorrente que se repete na sua prosa:

Sou punhal cuja lâmina embotou
 A minha alma é esguia – vibra de se enlaçar. Só o meu corpo é
 pesado. Tenho a minh'alma presa num saguão.
 Não sou cobarde perante o medo. Apenas sou cobarde em face de
 mim próprio. Ai! Se eu fosse belo... (p.503)

Nota-se, na citação acima, o profundo desejo do narrador em ser aquilo que não é, e a insatisfação por não se contentar com as coisas banais e consigo mesmo. Ele sofre por não atingir grandes coisas, por falhar em si. A sensação de fracasso do narrador pode ser percebida de forma metafórica: "Sou punhal cuja lâmina embotou," remetendo ao universo da poesia de Sá-Carneiro, notadamente um verso do poema "Quase," de *Dispersão*: "Asa que se elançou mas não voou..." No trecho de "Eu-próprio o Outro" transcrito acima, bem como no poema "Dispersão," o narrador sente o supremo cansaço de divagar na vida, de estar ausente dela, de prender-se sempre à realidade, nunca conseguindo atingir um mundo idealizado, sonhado e almejado: "É lamentável como me erro continuamente. Em mim e entre os mais. Eu fiquei sempre, nunca fui – mesmo quando me perdi" (p.503).

Mais adiante, mostra sua infinita tristeza por não conseguir realizar-se como pessoa, por não se contentar com a simplicidade da vida, com o comum e consigo:

Dezembro, 2
 É inacreditável!
 Quase todos se contentam consigo próprios – *bastam-se*. E vivem, e
 progridem. Fundam lares.
 Há quem os beije (p. 503).

No exemplo acima, percebe-se uma crítica à sociedade burguesa mergulhada num cotidiano fútil e banal que o narrador rejeita. Não aceitando a realidade tal como esta se apresenta, o protagonista de "Eu-próprio o Outro" anseia por fugir, recusando o real e desdobrando-se em um Outro, na busca constante de atingir um mundo idealizado.

Em uma viagem a Paris, o narrador-personagem encontra-se com o Outro e vê nele a encarnação do ideal desejado. O Outro é perfeito, é belo como ele gostaria de ser. Começam a encontrar-se todos os dias e a passar horas juntos. Porém, suas opiniões divergem, embora o Outro sempre vença. Os sentimentos do narrador oscilam entre o mais profundo amor e o mais infinito ódio pelo Outro, pois mesmo não querendo, este o fascina.

Segundo o *Dicionário de mitos literários*, o duplo levanta a questão da identidade do ser, pois o homem só consegue compreender seu interior quando se encontra com sua réplica. É a confrontação com o seu duplo que lhe ensinará o seu destino e a sua dimensão metafísica (2000: 261-267). Em "Eu-próprio o Outro," o narrador sente medo e fascínio ao confrontar-se com seu duplo. O desejo de fugir de sua presença é manifesto como única saída:

Junho, 12
 Decididamente vou-lhe fugir. A medida está cheia.

Junho, 19
 Enfim! Desfez-se o encanto... Parto esta manhã.

Lisboa. 1909 – Junho, 20.
 Eis-me de regresso. Mas como são diferentes as coisas em volta de mim... (p. 508).

Ao retornar a Lisboa, seus amigos o acham muito mudado, dizendo que sua voz, suas atitudes e suas expressões não parecem as mesmas. Essas mudanças na sua própria personalidade são indicadores da despersonalização do sujeito. Quando olha-se no espelho, vê-se caricaturizado, e recorda-se do Outro. De súbito, mesmo sem saber o endereço, o Outro aparece e caminha a seu lado.

Não há como fugir dele, ambos são um só. Questiona-se: “ Como libertar-me?...” Debate-se, reluta, e encontra uma saída:

Enfim - o triunfo!
Decidi-me!
Matá-lo-ei esta noite...quando Ele dormir... (p.512).

Em “Eu-próprio o Outro,” o narrador luta com sua própria personalidade, o que reporta àquilo que diz Otto Rank no seu livro *O duplo*, segundo o qual este duplo pode tornar-se um perseguidor do sujeito que o criou. Torna-se independente e combate a personalidade originária por toda parte, em todas as ocasiões (1939: 23). A única forma de livrar-se do “Outro” é aniquilando-se a si mesmo. Conforme o que já foi dito por Clément Rosset, o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o seu eu despersonalizado, seria tentar matar o duplo. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser”(1998: 78).

Para Rosset, o que angustia o sujeito é a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se fosse possível ter a certeza de que se viveu, como observa o filósofo:

[...] ora, é *desta vida mesma*, por mais perecível que por outro lado possa ser., que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra. “Eu” é “um Outro,” a verdadeira vida está “ausente” (Rosset, 1998:78).

Dessa forma, a solução para o problema de desdobramento da personalidade não estaria na morte, que é certa, mas, ao contrário, na incerteza quanto à própria existência. O dilema estaria então, em não se saber quem é o real: o “eu” ou o Outro, sempre existindo o risco de que o outro seja o verdadeiro, enquanto o “eu” seria uma mera cópia imperfeita. Mais adiante, em seu estudo, Rosset destaca:

Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada (1998: 81).

No conto em análise, o narrador-protagonista não se satisfaz com a vida que leva. Vive sozinho, sente-se fragmentado e perdido num labirinto. Uma das marcas dessa despersonalização e da perda da identidade está na ausência de nomes dos personagens. O narrador não convive com ninguém, mantém amizades esporádicas, sem nenhum tipo de diálogo ou encontros. É o eu que busca constantemente a si mesmo, por isso desdobra-se em outro eu, denominado Outro.

Quando ultrapassa os limites de si mesmo, o personagem se diz “quase feliz”. Inicialmente, descobre a possibilidade de virar Outro, como podemos detectar nos seguintes trechos:

Outubro, 13.
Afinal, é só isto: *sobejo-me* (p.504).

Novembro, 15.
Serei uma nação? Ter-me-ia volvido um país?...
O certo é que sinto Praças dentro de mim (p.505).

E mais adiante:

Dezembro, 14.
O meu espírito resvalou.
Ultrapassei um limite.
Encaro-me friamente e sou quase feliz (p. 505).

O desdobramento vem acompanhado de uma fragmentação de personalidade e da constatação da existência de um outro dentro do eu, instaurando os dramas íntimos. No plano formal, pode-se dizer que o relato do protagonista é feito também de forma fragmentada. Isso é percebido por causa dos locais e datas em que escreve o diário. Este, começa a ser escrito em Lisboa, no dia 12 de outubro de 1907. O diarista escreve primeiramente uma vez por mês, até 30 de dezembro do mesmo ano. Em seguida pára de escrevê-lo por seis meses e só

recomeça em Roma, no dia 20 de junho de 1908 e depois em Paris, nos dias 12 e 13 de outubro.

Além da fragmentação no aspecto temporal, reflexo da dispersão da personalidade do protagonista, pode-se dizer que há também a pluralidade de espaços no conto, uma vez que o sujeito, ao sentir-se sufocado em Lisboa, busca expandir sua alma a outros lugares, os quais são descritos durante o relato. A partir do momento em que o protagonista e o Outro se encontram, o diário é escrito ainda mais intensamente, relatando a insatisfação do narrador perante a situação vivida naquele momento. É nesse instante que o sujeito entra em processo de fragmentação, dispersa-se e abre-se para o encontro com o outro.

Com isso, pode-se inferir que o vazio interior que o narrador sente é tão imenso, tão doloroso, que busca nas viagens encontrar um lugar em que seja feliz para poder encontrar-se. O personagem não possui um nome e vive completamente sozinho, mergulhado inteiramente no seu mundo interior. No seu diário, não verificamos nenhuma menção a qualquer outra pessoa. Suas constantes partidas para diferentes lugares sugerem uma forma de amenizar a dor que sente por não ser o que gostaria, por não se achar no mundo.

Nota-se que, quando se aproxima a hora de encontrar-se com o Outro, o diário é escrito com mais frequência (13 de outubro, 15 e 16 de novembro, 14 e 22 de dezembro), mostrando o início de uma despersonalização do sujeito, que vai deixando de ser ele próprio e tornando-se gradativamente o “outro.” Alucinação e imaginação inserem-se na realidade e criam um problema: o eu agita-se dentro de si e transborda para fora, criando o seu duplo, que assumirá, mais tarde a identidade de seu criador. Sobre isso, Maria da Graça Carpinteiro ressalta:

Crença que avanços sucessivos levam às últimas conseqüências, aos momentos em que o *eu* se volve uma nação (E. P.O), em que o *eu* transborda de si próprio. Disse atrás que os limites da realidade ficavam por ele alterados; no entanto, não é só isso o que sucede: são as fronteiras desse *eu*, também, que se deslocam a perder de vista, deixando escapar quanto delas se contém. É a antítese da concepção clássica do homem que se define: aquela onde a afirmação é destruída pela dúvida, onde o sentido das proporções se perde irremediavelmente. É a afirmação da sensibilidade onde se fundamenta o ambiente característico da poesia moderna: a zona indistinta onde as coisas tanto podem ser interiores como exteriores e interiores e exteriores ao mesmo tempo (1960: 54).

É em Paris que o narrador encontra-se com o Outro. Quando tudo parecia calmo e sossegado, quando ele se sente “quase feliz,” o estranho acontece:

Hoje encontrei-o pela primeira vez. Foi no café. De súbito: vi-o na minha frente... O café estava cheio. Por isso veio sentar na minha mesa. Mas eu não o vi sentar-se. Quando vi, já estava diante de mim. Ninguém nos apresentara, e já conversávamos os dois... Como é belo! E o ar de triunfo que ilumina o seu rosto esguio, macerado?... Tombam-lhe os cabelos longos aos anéis. É ruivosamente loiro. Tive vontade de o morder na boca... Aquele, sim, aquele é que me saberia ser (p. 505).

De súbito, surge o Outro, em face do qual o narrador reconhece o que gostaria de ser e o que é “erradamente.” Desde então, o Outro não o deixa, surge nos espelhos com a própria face, e o persegue por todos os lugares, impondo-lhe suas idéias.

Conforme o *Dicionário de mitos literários*, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Simboliza uma natureza que não age, sobre-humana, como se estivéssemos fora de nós, observando nossa própria alma, ou seja, o espelho é símbolo do duplo (2000: 279).

Para Clément Rosset, o espelho é uma forma de ilusão, de duplicação da personalidade. Segundo ele, o espelho é enganador e constitui uma falsa evidência. Ele mostra um outro, um eu inverso, um outro, mas apenas um reflexo daquilo que realmente se é. Para este autor, o espelho está ligado ao desdobramento, pois ao olhar-se nele o indivíduo busca apreender-se, mas não consegue (1998:79-80). No momento em que o Outro surge nos espelhos, mostra realmente aquilo que o “eu” gostaria de ser verdadeiramente. O Outro é na verdade o que ele deseja ser mas não consegue. O ideal aparece manifestado na figura do outro, que é o seu duplo. No conto em questão, o protagonista confessa:

Em frente dele reconheço o que eu quisera ser: *o que eu sou erradamente.*

Nele, não me sobejaria.

As suas opiniões, no fundo, são as minhas.

Simplesmente, eu não quero me convencer do que penso. Tenho orgulho. Eis talvez o que lhe falta. (p. 507).

Além do espelho, encontra-se outra figura que remete ao tema do duplo: o vocábulo “janela.” No diário, o narrador assim se refere: “ As janelas abertas continuam cerradas...” (p.503), a seguir: “ ... E as janelas abertas, sempre.. sempre fechadas... (p.504) e no final do conto: “As janelas abertas, abriram-se-me nele” (p.507). A palavra "janela" pode ser entendida como um marco divisório entre o ser e a realização desse ser. No início do conto, as janelas fechadas representam o mundo interior do personagem. Estando elas fechadas, indicam que o sujeito sente-se sufocado, preso dentro de si mesmo, e ao contrário, quando se abrem, indicam o encontro com o Outro e a possibilidade de desdobramento do “eu” no seu duplo.

Outro fator da criação do duplo se manifesta no narcisismo que, segundo Rank, muitas vezes é criado por pessoas com essa predisposição:

O narciso revela semelhante atitude, em relação à sua própria personalidade: ama a si mesmo, porém contra esse amor exclusivo manifesta-se uma revolta, quer sob a forma de medo e repugnância ao seu próprio reflexo – como no protagonista da novela *Doryan Gray*, e na maioria dos protagonistas de Jean Paul – quer , mais freqüentemente, pela perda da sombra ou imagem refletida (Rank, 1939: 127).

Rank destaca que a mania de perseguição pelo duplo se desenvolve num estado de loucura que, quase invariavelmente, leva ao suicídio. No conto, a perseguição do duplo e suas ofensas obcecaram o protagonista, tornando-lhe a realidade “insuportável:”

O meu amigo vai-se na realidade tornando insuportável. Faz de mim um juguete. A cada momento me manifesta o seu desdém. As suas opiniões são cada dia mais revoltantes e mais belas (p. 506).

Em seu livro, Otto Rank se reporta a uma explicação psicanalítica, utilizando para isso das idéias de Freud:

Deduzimos da explicação psicanalítica de Freud que a paranóia atente é uma predisposição ao Narcisismo, à qual correspondem idéias típicas de megalomania e exagero da Personalidade, também sob o ponto de vista sexual. As representações literárias do assunto sobre a Dupla Personalidade, ou sobre a mania de perseguição, demonstram, com clareza poucas vezes alcançada, pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é a Personalidade, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende (1939: 128).

A explicação psicanalítica de Freud surge no ensaio *Introdução ao narcisismo*, em que o autor investiga as causas do regresso da energia sexual ao próprio sujeito. Em um determinado momento do ensaio, Freud estabelece relações entre o narcisismo e a predisposição para a homossexualidade:

Verificamos que muitas pessoas, especialmente aquelas em que o desenvolvimento da libido sofreu alguma perturbação, por exemplo, os perversos e os homossexuais, não escolhem o seu ulterior objeto erótico segundo a imagem materna, mas conforme a sua própria pessoa. Demonstrem procurar-se a si mesmo como objeto erótico, realizando assim a escolha de objeto conforme um tipo que podemos chamar narcisista (1976:262).

Em alguns trechos da narrativa, é possível detectar algumas marcas de homossexualismo, tema quase sempre presente nas narrativas de Sá-Carneiro, como pode ser observado no seguinte fragmento: “Não é afecto, embora chegue a ter desejos de o beijar. É ódio. Um ódio infinito. Mas um ódio doirado. Por isso o procuro. E vivo em face dele. Porque é verdade: agora, só vivo. em face dele” (p.506). O narrador sente-se atraído por este estranho personagem e exclama: “Como é belo!” observa os seus cabelos loiros e sente o desejo de morder-lhe a boca.

No conto, percebe-se que inicialmente o narrador sente-se atraído pelo seu duplo, fascinado pelas suas idéias e pela sua beleza e, com passar do tempo, sua admiração torna-se uma obsessão, de forma problemática. O protagonista anseia por fugir de sua presença, ao perceber que está aos poucos sendo possuído pelo Outro, o que lhe causa pavor:

Devo reagir. Sinto a minha personalidade abismar-se.
 Pouco a pouco a minha alma se vai afeiçoando à sua.
 Eu tenho gênio de o admirar. Isso me pode perder.
 Ao menos sejamos nós-próprios.
 Soframos, mas sejamos nós-próprios.
 E eu já nem creio nos meus sofrimentos... (p.507)

O trecho acima mostra o início da despersonalização do sujeito, que tenta fugir, mas é tarde demais:

O fim! ...
 Já não existo. Precipitei-me nele.
 Confundi-me.
 Deixamos de ser nós-dois. Somos um só.
 Eu bem o pressentia; era fatal...
 Ah!, como eu o odeio!...
 Foi-me sugando pouco a pouco.
 O seu corpo era poroso. Absorveu-me.
 Já não existo.
 Desapareci da vida. (p. 511).

Quando percebe a sua desintegração, busca eliminar o lado odioso da sua personalidade, ou seja, o seu duplo. Surge então o desejo de morte, não a morte natural, que, como Rosset destaca, já é esperada, mas uma morte provocada, representando a única saída de um impasse. Já que o usurpador da sua identidade fixou-se de forma definitiva só lhe resta matá-lo: “Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir...” (p. 512). Matando o seu duplo, isto é, destruindo a si mesmo, acabará sua tortura.

O tormento do sujeito ocorre devido à sua busca conflitiva, em que o impulso para o “outro” visa compensar a restrição de movimentos decretados ao “eu” real. O narrador acredita, de tal modo, ser composto de duas partes distintas e contraditórias; é então que surge a personificação do segundo personagem, caracterizado pela contradição, pela incompreensão: “ Compreendemo-nos mal. Nunca estamos de acordo. Instante a instante ele me vexa, me sacode”. É o seu outro “eu”, seu alter-ego que tem idéias e opiniões inteiramente contrárias e diferentes, e vai surgindo e criando presença, pouco a pouco no seu consciente. O narrador não pode deixar de ouvi-lo, embora desgoste dele ou nunca aceite suas opiniões. Mas a sua contradição personalizada vai-se firmando, vai adquirindo tal

força que acaba por aniquilá-lo: “ Em meu redor tudo são destroços de mim. Fios d’ouro me puxam para um abismo”. O narrador luta e se debate, mas é em vão:

Quero fugir, quero fugir!...
 Haverá tortura maior?
 Existo, e não sou eu?...
 Eu-próprio sou outro...*Sou o outro...o Outro...*
 (p.512).

A angústia decorre da contradição humana que existe no personagem central e que se consubstancia em um outro personagem, caracterizado pelos aspectos do inconsciente, que começam a subir à tona e acabam por dominar sua personalidade. Fugindo da realidade banalizada, apegada às convenções, o narrador despersonaliza-se em Outro, que é aquele que ele sonha, que pode o impossível, que vive além. “Eu-próprio o Outro” é, dessa forma, o palco onde se desenrola a batalha existencial do “estar-aqui”. É o lugar em que ocorre a guerra dos “eus” alheios no interior do personagem. O eu do narrador sofre um traumatismo mercê do qual se divide e se desintegra, visto que o “outro” dele se afasta para ter vida própria. O narrador desdobra-se em “outro,” sente faltar-lhe o complemento em que se satisfazia no início do conto, e procura, conseqüentemente, recapturar a sua unidade interna, assimilando o “outro” sem comprometer-lhe a possível autonomia.

4.4 RESSURREIÇÃO

“Ressurreição” é o último conto que integra a coletânea de *Céu em Fogo*. Escrita nos meses de janeiro a março de 1914, a narrativa nos mostra mais uma vez a problemática da divisão da personalidade, também presente nos outros contos analisados. Mas em “Ressurreição” torna mais intensa a crítica à sociedade burguesa lisboeta, ironicamente chamada pelo escritor como “gente de juízo.” Conforme Fernando Cabral Martins, o escritor português pretendia fazer uma “provocação dos valores sagrados defendidos pela “gente digna e sensata” do mundo contemporâneo” (1994: 254).

Escrita em 3ª pessoa, "Ressurreição" apresenta a vida de Inácio de Gouveia, um romancista que busca a felicidade fugindo da realidade opaca em que vive e mergulhando em seu próprio mundo interior. Inicialmente, os fatos relatados referem-se às constantes mudanças de espírito do protagonista, oscilando entre felicidade e infelicidade. Até o capítulo III, são relatados momentos vividos em Lisboa pelo personagem central. Recorrendo mais uma vez ao deslocamento espacial, oscila entre Lisboa e Paris. Em Paris, Inácio se encontrará "sem preocupações materiais; de espírito livre"(p 221). Tendo poucos amigos e vivendo quase que exclusivamente para si mesmo e para a literatura que produzia, o romancista raramente saía de sua residência, visitando apenas esporadicamente o atelier de Manuel Lopes, um "pintor cretino - como artista; e até simplesmente como homem"(p. 553).

É nesse lugar que Inácio conhece Étienne Dalembert, comediógrafo e ator, bem como a dançarina Paulette Doré, por quem acabará nutrido uma paixão. Inicialmente parece que Paulette corresponde aos sentimentos do romancista, mas com o passar do tempo começa a evitá-lo.

Algum tempo depois, após ter findado o romance com a dançarina, Inácio descobre que Étienne começara um caso amoroso com Paulette. O personagem-escritor, a partir desse momento, passa a experimentar estranhos sentimentos: vê em Étienne um meio de reencontrar a antiga namorada. Pode-se presumir que o desejo de Inácio em se reaproximar da antiga namorada por meio de Étienne se explica como forma de sublimação de seus desejos reprimidos pelo sexo oposto. O protagonista, mais tarde, projeta-se na dançarina para que sua verdadeira identidade seja assumida. Dessa forma, nota-se uma certa semelhança deste conto com a novela *A Confissão de Lúcio*, já que nesta, Marta fora, para Ricardo, a "ponte" entre ele e Lúcio, e agora neste conto, é Paulette quem, durante algum tempo, exerce papel similar. Ela servirá de "elo" entre Inácio e Étienne.

Mais tarde, com a morte da jovem, os dois personagens masculinos se unirão sexualmente. Para Lino Machado, também estudioso da obra do escritor português, será a lembrança comum da dançarina que os

impulsionará a proceder dessa forma. Para ele, ao recordarem de Paulette, os dois homens, entrelaçando-se, sentem que, de algum modo, a ressuscitam, explicitando a motivação do título do conto: “Ressurreição.”

Em seu artigo intitulado “Inter-relações: *A Confissão de Lúcio* e outros textos de Sá-Carneiro,” Lino Machado comenta:

[...] a imagem que ficou de uma mulher morta contém dupla função: em primeiro lugar, ela se torna o elemento possibilitador do contato entre dois seres; em segundo, facilitando esse contato, possibilita ainda que tais seres a suponham presente no mundo, na companhia deles (Semana de Estudos Sá-Carneiro, 1994: 149).

Neste conto, nota-se também que Mário de Sá-Carneiro introduz questões existenciais que permeiam tanto esta narrativa como os demais contos da coletânea, inclusive aqueles já analisados anteriormente. O protagonista, assim como os outros personagens, pensa poder transcender o vazio de sua existência por meio de fugas da realidade, o que fica claro já nos primeiros parágrafos:

Decididamente Inácio de Gouveia já não era infeliz. A tudo nos adaptamos, de tudo nos saciamos – em verdade o romancista, se caso não havia ainda adaptado, nauseara-se pelo menos da sua desventura. Ela já não o podia interessar. Descera-a bem, minara-a bem – intensa e admiravelmente a cingira nas suas Obras. Cavalgara a sua dor em oiro estrebuchante, silvara-a por nuvens longes de magias, através de espaços doutros mundos – doutras cores, outros sons... (p. 539).

Fosse como fosse, ultrapassa o limite, o grande limite. Desvencilhara-se sem de resto empregar esforços para tal. E agora, não havia dúvida, era feliz (p. 539).

Conforme o protagonista, redimindo-se pela arte, o sofrimento, além de fornecer matéria para o seu trabalho artístico, é digno apenas de almas superiores: “... só os inferiores vivem contentes”. O sofrimento possibilita o encontro consigo mesmo, como acontecerá mais adiante, por intermédio do seu fracasso amoroso com Paulette.

O trabalho artístico é para o personagem uma forma de sublimação dos seus sofrimentos, lembrando aquilo que é dito por Sigmund Freud sobre as

medidas paliativas que podem mascarar a realidade, tornando-a suportável ao indivíduo. Dentre muitas, pode-se destacar a arte, meio pelo qual Inácio de Gouveia, protagonista do conto em análise, consegue fugir do real e de sua constante inadaptação à vida social, satisfazendo-se temporariamente apenas com suas fantasias.

Vale lembrar o que já foi dito anteriormente sobre a sublimação, já que esta pode ser entendida como “certos tipos de atividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, um objeto sexual: por exemplo a criação artística, a investigação intelectual e, em geral, atividades a que uma dada sociedade confere grande valor” (Laplanche, 1992 : 495).

Freud destaca também que o isolamento é característico do mau relacionamento entre o indivíduo e sociedade em que este está inserido. Em “Ressurreição,” nota-se que Inácio vive quase isolado do mundo, protegendo-se dele de certa forma, e criando para si um mundo perfeito, por meio da arte, através da qual obtém compensações para suas frustrações. O mesmo autor ressalta ainda:

[...] a distensão com o vínculo com a realidade vai mais longe: a satisfação obtida através das ilusões, reconhecidas como tais, sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição. A região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação; na época em que o desenvolvimento do senso de realidade se efetuou, essa região foi expressamente isentada das exigências do teste de realidade e posta de lado a fim de realizar desejos difíceis de serem levados a termo [...] (Freud, 1978: 144).

Dessa forma, por meio da ilusão que se manifesta através da sublimação, o artista consegue viver satisfeito por determinado tempo, já que transfere suas dores para o mundo criado por ele. Deve-se ressaltar também que, na maioria de seus textos de ficção Sá-Carneiro cria personagens artistas, muitas vezes escritores, como é o caso do narrador de “A grande sombra” e do protagonista de “Ressurreição,” para os quais a palavra artística é o meio mais perfeito para atingir o ideal. Para Lélia Duarte, o artista se apresenta em Sá-Carneiro como um ser destemido que tem como armas apenas o sonho e a imaginação. Somente ele é capaz de perder a própria individualidade e dispersar-se em busca da beleza (Duarte, 1989: 51). Para a referida autora, o artista é capaz de ascender às alturas,

minimizando a sensação de queda provocada por um cotidiano banalizado. No conto em questão, o protagonista diz que “ a sua vida preparava-se para ser afinal a mais lisonjeira: existiria liberto e solitário de Alma, vivendo só a Arte” (p. 550), reafirmando as considerações feitas por Sigmund Freud a respeito da sublimação por meio da arte.

O artista, buscando realizar-se através dos ideais estéticos, freqüentemente se defronta com o seu duplo. Quanto a esse fenômeno, nota-se que já no primeiro capítulo do conto, o passado é lembrado como se tivesse sido vivido por outro, aparecendo o primeiro caso de desdobramento na sua dimensão temporal, quando o “eu” projeta-se no passado, recordando do mesmo como se não o tivesse vivido:

Olhando para trás de si, Inácio não lograva mesmo recordar-se perfeitamente do seu passado. Ele surgia-lhe nas suas dores, nas suas alegrias, como vibrado por um outro. Nas suas reminiscências havia com certeza lacunas - erros, ah, seguramente erros. Alguns episódios que ainda às vezes evocava, não se tinham por certo desenrolado como ele os revia – sim, ele próprio, *o ele-próprio actual*, não pudera na realidade ter sido o protagonista de tais episódios. E lembrava-se até se, porventura, não se teria dado um embaralhamento na sua memória, e se os factos que recordava não haveriam antes sucedido com outro – um amigo íntimo, talvez, que uma noite lhos narrara em confiança.

Dava-se nele, com feito, um singular fenómeno de desdobramento. Mas já não se encontrara nunca em face de si-próprio. Era mais complexo o seu quebranto. Inácio só se desdobrava em passado. Relembrando certas épocas, certos momentos vividos, ocorria-lhe logo, perturbadoramente, esta sensação misteriosa: que não fora ele que vivera esses instantes, mas sim *projeções de si próprio* – projeções de si próprio que ainda existiriam no Tempo, estilizadas (p. 540).

O surgimento do duplo aparece aqui como forma de projeção temporal, no passado, remetendo ao estudo de Rosset, que afirma ser este desdobramento parte da ilusão metafísica, em que o real só pode ser compreendido e admitido “na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade” (1998: 49). Segundo o filósofo, este mundo aqui só terá um significado para o sujeito se receber significação por intermédio de outro mundo que o duplica.

No conto em análise, Inácio não se reconhece enquanto sujeito que viveu no passado, como uma dimensão temporal concluída. O sujeito está a todo

momento tentando se encontrar, saber quem é; por isso divaga ora no presente, ora no passado. Não é presente ou passado que Inácio nega, ele nega-se a si mesmo o tempo todo, afirmando: “sou todo incoerência.” Aparentemente Inácio recusa o que viveu no passado, e as recordações que tomam conta de seus pensamentos são vistas como não vividas por ele e sim por “outro:”

[...] Mas não, verdadeiramente, a saudade do episódio evocado ou das pessoas com que o tivesse existido: antes, num último egoísmo, apenas a saudade do ele-próprio dessa hora, que se focara no tempo, perduravelmente – e que o artista não poderia mais sentir, *ver*, porque se não recua nos instantes...

Outras sensações bizarras o oscilavam ainda de quando em quando, a provar-lhe melhor que seu passado não fora com efeito vivido propriamente por ele (p. 540).

Assim, o personagem nega a validade de tudo o que viveu no passado ou vive no presente. Conforme Rosset, quando o indivíduo rejeita o presente, está na verdade fascinado por ele, do qual tenta desligar-se, só conseguindo relegá-lo para um passado ou para um futuro, fugindo da realidade vivida no aqui e agora. Em “Ressurreição,” o duplo revela um sentimento de incompletude do sujeito em estado de profunda melancolia, principalmente relacionada com frustrações amorosas:

[...] E era essa hora melodiosa que hoje evocava em nostalgia. Ah, mas se sabia bem o seu estado de alma dessa hora, era-lhe impossível relembrar-se do acontecimento que lho sugerira. Em vão buscava na sua vida esse amor triste – em vão. Estava certo que nunca o vivera... oh, de mais estava certo... Como é que nesse caso lhe lembrava saudade irreal? Sem dúvida porque não fora bem ele-próprio que uma tarde de abril, há anos, se assentara nesse jardim, doloridamente – mas *um outro* que teria na verdade qualquer coisa dele próprio; melhor: um outro *ele-próprio* que o artista vivera um instante, sentindo-lhe o seu estado de alma presente (o estado de alma que hoje recordava) mas ignorando o que o provocara, pois só vivera esse outro nesse momento – não podendo assim conhecer-lhe o passado (p. 541).

Inácio recorda-se do que viveu por intermédio do seu duplo projetado no passado. O sujeito vale-se de seu duplo ao vivenciar experiências amorosas, que para ele lhe causam grande sofrimento. Eefetivamente, durante todo o conto, percebemos uma impossibilidade do amor ser concretizado, em meio a uma

auto-censura, uma auto-punição, embora o sofrimento evoque o prazer, na medida em que se transforma em arte:

Entanto, num novo fluxo, depressa regressava às suas idéias primitivas: que a saturação do seu martírio, valia pela liberdade da sua Alma – logo que, decididamente, já não era infeliz. E os receios da morte do seu génio, esse, plena loucura: ao contrário: esquecido da sua dor, o seu génio desdobrar-se-ia em face dele – individuado, pairando sublime sobre a vida; liberto na vitória maior [...] (p. 206)

A marca predominante desse conto, portanto, é a fuga do real por parte do indivíduo que vive de lembranças do passado e de sonhos não realizados, recordando fatos acontecidos em outros tempos. A tendência à despersonalização fica evidente no texto:

[...] deparara-se a concluir que o maior triunfador seria aquele que vencesse existir, não existindo... E breve, procurando, achara a maneira de alcançar tamanha vitória:
Supusesse-se um homem que lograsse esquecer-se inteiramente a si mesmo. Inteira, mas sucessivamente – vivendo apenas o minuto actual. Esse homem ver-se-ia a um espelho, com efeito, mas logo olvidaria a sua imagem. Falaria, esboçaria gestos, - mas o gesto esboçado, a palavra dita, logo se lhe varreriam da memória... ora esquecer-se assim de todos os instantes, equivaleria a esquecer-se de si próprio – visto faltarem-lhe nesse caso todos os pontos de referência que lhe podiam provar a sua realidade. Isto é: não tendo a noção dele próprio – para si, seria tal como se não existisse (p.250).

A dificuldade em lidar com a sua própria identidade faz Inácio se sentir um inadaptado ao meio. No capítulo II, por exemplo, aparecem marcas de desilusão amorosa, já anteriormente anunciados. Não tendo vivido nenhum tipo de relacionamento amoroso, Inácio demonstra ter repulsa da relação sexual, experimentada como “náusea”:

A Náusea Maior – pelo menos o vômito negro sucedendo ao espasmo dourado. Coisas peganhentas e húmidas, mal-cheirosas, repugnantes... Onde encontrar beleza nos contactos do cio? Beleza... Mas haverá ridículo mais torpe? ... Ah! O horror dos sexos – cartilagens imundas, crespas, hilariantes... e os suspiros da cópula; as contrações picarescas, suadas... Infâmia sem nome! Como resistir a tudo isto uma alma sensível?... (p. 546).

Apesar da repugnância pelo envolvimento carnal, o personagem manifesta inveja pelo outro que se entrega:

Sim, pelas mesas dos cafés, quantas vezes invejara aqueles que esperavam uma companheira gentil que aparecia modesta, ligeira, afável – ao passo que ele se detinha solitário sempre, endurecido... Todo de incoerências – embora as suas repugnâncias, não lograra ainda renunciar definitivamente àquilo que os outros possuíam, e devia ser em verdade de tão meigas cores... (p.546).

Todos os seus desejos são reprimidos, principalmente em relação à figura feminina como objeto de posse sexual. Ao lado da repugnância pelo sexo, encontra-se um desejo reprimido. O protagonista, ao mesmo tempo que busca anular sua sexualidade, demonstra, ao observar outros homens nos cafés em espera de suas companheiras, a necessidade de também possuir e de renunciar à sua condição de "solitário" e "endurecido." No entanto, quando conhece uma dançarina, seus mais íntimos desejos são despertados:

- Enfim! um pouco de sol chegava à sua vida... Ah que triunfo admirável passear nas ruas de Paris com essa mulher doirada, e possuí-la – estiraçar-se imperialmente sobre a sua carne de aurora, entregar-se-lhe todo em amor e anseio fluído!... Havia de a morder, de a ferir- sim, de a ferir!... com os seus beijos, arroxeadamente... (p. 548).

Contudo, quando a dançarina manifesta o interesse em conhecê-lo pessoalmente, seus sentimentos oscilam entre desejo e repulsa pela armadilha representada pela figura feminina:

“- Afinal para quê ... para quê ... Aonde vou?... Sim, de que me vale prolongar tudo isto?... Conhecê-la-ei... beijá-la-ei, pode ser... e depois? Que haverá de comum entre mim e ela? ... pobre criaturinha fútil, banalizada, insensível... Possuí-la?- oh!... possuí-la ... Demais sei o que me espera!... E seguir-se-ão mil pequenas contrariedades... mil pequenos desenganos... encontros a certas horas... mil complicações inúteis... Para quê? para quê?... Não... Decididamente não vale a pena... de modo algum...” (p. 548).

Pode-se verificar que a mulher cortejada aparece inicialmente como um ser desprezível para o poeta:

...E ela parecia-lhe tão humilde, tão pobrezinha, tão pouca coisa... Pois bem! ele a levaria aos maiores restaurantes, às casas de chá luxuosas... Era-lhe impossível vesti-la de jóias, mas ensinar-lhe-ia que os grandes perfumistas são Delettrez, Houbigant, Lanthéric – que os mais esquisitos bombons saem das lojas do Boissier, do Marquis... (p. 548).

A decisão do artista parece estranha pela alternância do sentimento de atração e repulsa manifestado pelo personagem que, inexplicavelmente, decide acabar com o romance antes que este se concretize: “limitou-se a escrever-lhe um rápido bilhete onde lhe dizia que era na realidade tão encantadora, tão cendrada, aquela aventura longínqua – que o melhor seria pôr-lhe termo, ser subtil até o fim: não prosseguir para não quebrar o encanto...” (p. 548). Como explicar a ambigüidade de sentimentos do personagem? Sentia verdadeiramente o que dizia sentir? A resposta para estas perguntas são respondidas logo a seguir, pelo próprio conto.

Enquanto estava “enamorado” pela rapariga, representava um papel, como se fosse um de seus personagens. O que representava sentir não era o que verdadeiramente sentia. Utilizou um momento vivido para transformá-lo em arte. Quando conhece a moça, o narrador nos diz: “... o romancista começara, em inferioridade, a architectar um enredo...” e mais adiante: “... fosse como fosse, *ele vovera-se um personagem da sua existência*” (p. 547). Após o término do romance, saiu “sem uma saudade; sem mágoa nem arrependimento” (p. 548). Pode-se inferir, a partir dos trechos citados, que Inácio não desejava a rapariga, mas queria transformar-se nela, já que ela seria a projeção do seu lado feminino:

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

O protagonista busca o prazer, mas o renega, contraditoriamente, marcado pelo complexo de culpa. Nas noites solitárias, satisfaz-se consigo mesmo,

negando os prazeres que sente e vendo o ato sexual como uma espécie de perversão:

É que durante as suas carícias solitárias, limpas e agudas – ainda quando era tudo oiro à sua volta, em auréolas nimbadas de carnes irreais doutros sexos e outros arrepios – nunca lograra concentrar-se nessas visões, possuí-las em espasmos eternos. Não. Porque sempre uma lembrança do mundo real, sexualizado e infame, viera perverter-lhe as imagens rutilantes – sujar em gargalhadas os seus êxtases quase expandidos: seios mortos, coxas gangrenando-lembranças de trapos húmidos e pregões guturais- um cheiro a madeiras velhas, poças de lama, doçuras gordurosas, bafos avinhados – o peito hirsuto dum carregador, sexos de crianças, membros de animais... (p. 549).

O trecho acima revela a oposição entre higiene e limpeza, resultante do complexo de culpa, relacionada com a sexualidade. Para Inácio, o ato sexual solitário apresenta-se como algo positivo, como vemos pelo uso das seguintes expressões: "carícias solitárias, limpas e agudas," "tudo oiro à sua volta," "auréolas nimbadas de carnes irreais," "espasmos eternos." O personagem afirma não conseguir concentrar-se no ato sexual solitário, pelo fato de lembrar-se da relação a dois, vista como algo negativo: "mundo real, sexualizado e infame," "perverter," seios mortos," "coxas gangrenando," "cheiro a madeiras velhas," "poças de lama," "doçuras gordurosas," "bafos avinhados," dentre outras expressões que remetem à visão do protagonista diante do sexo a dois, relacionado ao universo da sujeira, em oposição ao universo da limpeza, ligado ao sexo solitário.

Vivendo isolado e sozinho, o protagonista busca exercer infinitamente sua imaginação, não temendo enlouquecer, já que a loucura já fazia parte da sua personalidade, conforme diz o narrador: “ De resto, ele nunca tivera receio de enlouquecer, precisamente porque a loucura existia de início dentro dele” (p. 551). Conforme Rosset, se o sujeito não se sente satisfeito com o meio em que vive, pode chegar à loucura, traduzida como uma das formas de escapatória do real. O autor salienta que a perda do equilíbrio mental seria uma proteção mais ou menos eficaz em relação à realidade (1998: 12).

Se o artista não receia enlouquecer porque a loucura já está dentro dele, pode-se inferir que ele não se sente feliz com a vida que leva. Enlouquecendo, estaria salvo do mundo exterior. Essa idéia fica mais clara quando, mais adiante, o

narrador nos informa que o protagonista usava álcool e drogas. Segundo Rosset, o uso desses recursos se destina a atenuar o sofrimento, como o faz Inácio, como meio de esquecer as atribuições diárias. Conforme Rosset, como já se disse, o álcool e as drogas são também formas de escapatória do real, criando a chamada “cegueira voluntária.” O indivíduo, sem sacrificar nada da sua lucidez, ilude-se e decide não ver um real cuja existência reconhece mas que não aceita (1998: 12). Para negá-lo, utiliza substâncias químicas que o manterão a salvo da realidade por determinado período, mas não o tempo todo, como o que acontece com Inácio:

E, por uma razão semelhante, o álcool apenas o adormecia, o tabaco o enfasiava; as drogas – além de lhe repugnarem numa sensação gordurosa, - só o abatiam, sem o fazer vibrar, nem sonhar, nem esvair...
O seu álcool, em verdade era-se ele próprio – e o seu éter, a sua cocaína [...] (p. 552)

Fugindo de um espaço opressivo, Inácio viaja para Paris, cidade pela qual nutre a maior admiração, e onde finalmente sente-se de “espírito livre.” Lá, convive com Manuel Lopes, com quem inicia uma amizade e com quem passa horas conversando, apesar de não admirá-lo nem como pintor, nem como personalidade. É no atelier do amigo que inicia o seu contato com Paulette Doré, que deixa Inácio num estado de agitação inexplicável, “desse enigmático “contentamento descontente” (p. 555).

Durante todo o conto, percebe-se que a figura feminina incomoda o protagonista. Ao mesmo tempo que tenta rebaixá-la, sente-se fascinado por ela. Como reprime aquilo que sente e o que desejaria ser, rebaixa a figura da mulher, como forma de proteção contra seus próprios sentimentos. Com relação a esse rebaixamento feminino, uma situação merece ser destacada. Quando estava em Paris, num restaurante conhecido como Café Riche, Inácio escrevia um bilhete a um amigo de Lisboa, quando uma rapariga chama a sua atenção. Nesse momento, aparece mais uma vez o seu desejo reprimido de ser uma mulher:

E os seus olhos investigaram sempre a rapariga que falava, muito risonha, com um amigo que viera entretanto sentar-se ao seu lado... Era curioso. Ele não conhecia aquela mulher, tinha certeza; nunca a vira – e chegava-lhe a sensação de que já lhe falara até mais de uma vez... Melhor, mais bizarramente: *Olhando-a, parecia-lhe, num esquisito erro, que não era bem ela própria que ele contemplava nela...* (p. 555, 556).

O “mágico perfil” da garota toma conta de seus pensamentos. Quando Inácio vai até o atelier do amigo pintor e encontra-se com Paulette, lembra-se da rapariga do Café Riche, demonstrando mais uma vez os seus desejos reprimidos: *“Só agora verificara que, no seu rosto, havia uma semelhança real com o de Paulette – sobretudo na sombra esguia que os seus olhos projectavam, mordouradamente...”*(p.557).

A atração por Paulette é intensificada, ao mesmo tempo que a considera inferior, mostrando mais uma vez a necessidade que sente de proteger-se contra si mesmo, contra aquilo que realmente quer e deseja ser. Atração e repulsa se misturam:

Mas não a desejava...oh, de forma alguma... Nada haveria em Paulette que o atraísse... Apenas os seus dentes agudos, talvez – a expressão esquiva do seu rosto, as suas mãos sombrias, aceradas... E, em troca, todos os tics corriqueiros, todos os vícios convencionais, todos os defeitos de criaturinha normal... (p. 558).

No jogo de aproximação e afastamento, o protagonista manifesta o recorrente complexo de culpa e busca compreender a origem dos seus “desenganos.:" *“Ai, que eu sempre determinei as minhas opiniões... e os meus afectos ... os meus estados de alma... como sempre decidi os estados de alma dos outros... Eis donde partem todos os meus desenganos... as minha ilusões e as minha infâmias...”* (p. 562).

Aqui, mais uma vez cabe ressaltar o estudo de Clément Rosset sobre a ilusão, como uma das formas de escapatória do real. Segundo o filósofo:

Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real. Esta faculdade falha tão frequentemente que parece razoável imaginar que ela não implica o reconhecimento de um direito a ser percebido mas representa antes uma espécie de *tolerância*, condicional e provisória (1998: 11).

As últimas citações vêm ao encontro das afirmações de Rosset, pois observa-se que Inácio não aceita a realidade e admite que se ilude para manter-se afastado dela e por não aceitar-se como realmente é. Fica claro também que ele não consegue manter-se fora do real por muito tempo.

O personagem deseja esquecer as frustrações amorosas, mas não o consegue, pois conserva determinadas obsessões em sua memória. Ocorre que Inácio não deseja Paulette, ele deseja ser Paulette, mas não o admite, conforme se pode observar: "... com efeito, nesse instante, de súbito se lhe afigurara ter deixado de ser ele-próprio, para ser uma rapariguinha de Paris, adorável, suave e meiga, pequenina – Paulette talvez" (p. 563).

Como forma de fugir de seus verdadeiros sentimentos, nega aquilo que anseia ser. Rebaixando a figura feminina, mantém uma certa "proteção" contra si mesmo: " E tinha tanta pena dela... tanta... Pobre coisinha... Não se atrevera ir até o fim... recuara tímida como uma galga nervosa... Ai, o que ela perdera... o que ela perdera... Como sairia rara dos seus abraços... e doirada, doirada..." (p. 563).

No decorrer da narrativa, Inácio, ao mesmo tempo que procura esquecer-se da dançarina, parece nutrir um interesse particular pelo ator Étienne Dalember, que frequenta constantemente a casa do seu amigo Horácio, lugar que o escritor começa frequentar com mais assiduidade. Ora, se deseja mesmo esquecer a relação com a mulher de quem tenta se afastar, por que frequentaria justamente o lugar onde, antigamente, com ela se encontrava?

O conflito de sentimentos vivido pelo artista se intensifica ainda mais quando este descobre que o ator está envolvido com Paulette Doré, sua antiga paixão. Uma grande tristeza o invade, parecendo que ele ainda não a esquecera, como supunha. Ao encontrar-se com o ator, algo estranho acontece. O que se espera de alguém que encontra o rival é que demonstre raiva, indignação em relação àquele que lhe "roubou" a mulher amada. No entanto, Inácio age de forma diferente:

Como definir a sensação bizarra que, em sua face, Inácio experimentou? Não foi ódio, não foi repugnância... Pelo contrário... muito pelo contrário... – assombrou-se: Foi, num júbilo magoado, uma simpatia ainda mais viva... meu Deus, foi até um começo de ternura, embora um despeito lilás a zebrasse... (p. 563).

Mais adiante, aparece o desejo homossexual de Inácio por Étienne, com “um desejo subtil de o beijar na boca...” (p. 564). O artista sofre por pensar que o ator conseguiria de Paulette o que ele fora incapaz de conseguir, ou o que na verdade nem tentara:

Em todo caso como Inácio havia de sofrer quando soubesse que o actor conseguiria enfim, o que ele, na realidade, nem tentara conseguir: morder-*lhe* os lábios humildes, beijar-*lhes* os olhos sombrios...

- *Ainda se fosse alguém que não conhecesse...*

E o seu pavor agitou-o tanto que, num momento, chegou o desejar que Étienne possuísse a rapariguinha, já, nessa mesma hora, ali, na sua frente... (p. 564).

Analisando estes fragmentos do texto, percebe-se que Inácio, na verdade, deseja ser a rapariga para ser possuído por Étienne. O seu desconforto em relação ao caso amoroso é em relação a Étienne e não por causa da perda de Paulette. O personagem procurava sempre estar informado sobre os amores do “outro,” mostrando que sua preocupação era somente em relação ao “amigo,” desejando, inclusive, que a relação entre a dançarina e o ator não vingasse.

Em suma, a sua simpatia por Étienne aumentava hora a hora – sempre no receio agreste de o ver triunfar...

Aliás, numa incoerência duvidosa, era precisamente esse receio que mais o atraía... (p. 239)

A dicotomia espacial Paris/Lisboa aparece novamente quando Inácio descobre que, finalmente, o relacionamento amoroso entre Paulette e Étienne acabara e o protagonista viaja para Lisboa a fim de editar seu novo livro. Na capital portuguesa, encontra amigos, como Fernando Passos, com quem consegue “superar a realidade banal e concreta.”

Largas conversas em longos passeios, não chegavam para esgotar tudo quanto não tinham podido dizer por cartas – novos projectos literários, ânsias Outras, intersecções últimas das suas idéias artísticas.

Só raras vezes as suas palavras desciam a pormenores banais, intimamente. Sentiam-se grandes em extremo para regressar `a vida (p.241).

Mesmo convivendo com alguém que o compreende, Inácio sente saudade dos tempos vividos em Paris. Outro ponto merecedor de destaque é a convivência com Vitorino Bragança, artista por quem o escritor nutria grande estima: “era uma criatura *com psicologia*: uma criatura de requinte, civilizada, aristocrática-intensamente européia.”(p. 569).

É importante lembrar que Inácio salienta a supremacia de Paris em relação a Lisboa. O escritor só consegue subsistir dentro de círculos fechados em que o artista tem um lugar privilegiado, e Paris é o espaço de eleição dos personagens-artistas *sá-carnerianos*. O escritor só consegue ser entendido pelas pessoas que, como ele, são artistas, o que fica evidente nas suas relações com Fernando Passos e Vitorino Bragança.

Cabral Martins salienta, em seu estudo já citado, que Paris é a anti-Lisboa que ultrapassa a pequenez física, estética e econômica da cidade portuguesa. Por isso, o orgulho de viver em Paris, já que a estada naquela cidade significa cortar os laços com a mediocridade da burguesia lisboeta (1999: 273). No segundo capítulo de "Ressurreição," há, justamente, uma declaração de amor a Paris, já que nesse momento Inácio sente-se inadaptado e infeliz na cidade portuguesa:

Ah! Como por exemplo ele se olhava grande por tão admiravelmente sentir o seu amor por Paris, a esbater-se em saudade, longe dele – incerto de oscilar de novo, tão cedo..

- Paris!

As grandes avenidas, os boulevards tumultuantes, e à noite o Sena, sob as pontes heráldicas, arfando de mil luzes... (p. 206)

A tristeza do protagonista provinha de conviver com a “gente média” de Lisboa que ele abominava. Nos trechos transcritos a seguir, percebe-se uma crítica ferrenha a Lisboa e à sua burguesia, considerada medíocre:

Uma vaidade paralela hoje o dimanava, longe dele, sofrendo da sua nostalgia – e porquê?... Porque a sua tristeza provinha disto só: na Lisboa medíocre não circulavam mulheres luxuosas na audácia seminua dos últimos figurinos, nem silvavam automóveis pejando as avenidas – e não havia museus nem grandes bibliotecas – nem corpos nus nas apoteoses dos teatros - e os cafés eram desertos, e os amorosos caminhavam de mãos dadas nem uniam as bocas pelas ruas- à volta não se esfumando edifícios sumptuosos, grandes palácios, grande Armazéns de modas – torres, igrejas, colunas heráldicas!...

Por sentir isto tudo, oscilar isto tudo – em orgulho infantil, era quase infeliz... via-se pairar tão alto, tão alto, sobre a multidão inferior que o acotovelava, anónima, pelas esquinas...

Ah! Como ele abominava sempre essa turba normal – a gente-média, a gente-tranquã, que não tem estados de alma e que, mal chegou à existência, se domou aos usos e costumes, aos preconceitos...(p. 209)

De resto o seu amor não só ia aos doidos, àqueles que tiveram o génio de arder, de dar o grande salto, de mergulhar no abismo: não, numa violência enclavinhada descia também a todos os criminosos, - assassinos, ladrões, incendiários – a quantos foram capazes duma evasão, duma revolta, duma ânsia – que nunca se domaram, que sempre estrebucharam ... E um desprezo igual a esse amor, ele escarrava aos outros – os castrados: a gente digna e sensata, os que nunca tiveram um gesto de cólera, que nunca ousaram ofender ninguém – e falam baixo, e ouvem sempre bem atentos os seus interlocutores – e não vibram entusiasmos infantis, ternuras frívolas – e são justos, honrados, sinceros, coerentes em todos os seus actos!...

Malandros! Malandros!... (p.209, 210)

Martins destaca também que os personagens artistas que convivem com Inácio poderiam ser transposições de pessoas concretas, já que seus nomes se encontram em relação paronímica. Fernando Pessoa e Vitoriano Braga apareceriam no conto com uma ligeira deformação, seriam os personagens Fernando Passos e Vitorino Bragança, com quem o protagonista possuiu uma grande afinidade. O próprio nome de Inácio, segundo ele, Inácio de Gouveia, poderia referir-se ao nome do escritor português: Sá-Carneiro.

O conto desponta como provocação à burguesia, com a bofetada no gosto público, ávido por romances bem comportados. Maria da Graça Carpinteiro salienta que em *Céu em fogo*, somente “Ressurreição,” apresenta uma preocupação com a crítica social:

[...] *Ressurreição* conserva a moldura social como uma presença constante. Fernando Passos, o autor dramático Vitorino Bragança, o pintor Manuel Lopes ... E, pelo meio, actrizes de music-hall e flirts banais. Eis montado o maquinismo para os lances de intriga no seu aspecto mais vulgar. E, coisa curiosa, diante desse enquadramento todo exterior, Sá-Carneiro volta, a dois anos de distância, a abrir uns olhos tão dispostos à crítica como os de *Princípio* (Carpinteiro, 1960: 48).

Além da crítica social acima exposta, a narrativa manifesta a afirmação do andrógino, já que tanto Inácio como Vitorino Bragança sentem vontade de “possuir a alma e não apenas o corpo.” O homem deveria, para ambos, tornar-se um ser andrógino, pois para possuir a alma não importaria o sexo, já que ela é desprovida de identidade sexual:

Mas de que nos valera a carne se não edificássemos sobre ela, nós-próprios, os nossos beijos, os nossos ímpetos, as nossas ânsias escarlates? ... A “natureza” é para a *gente sadia*, a subgente normal... Nós, excessivos em Oiro, liberta-mo-nos dela. Engano-me-contrariamente, aumentá-mo-la: demos-lhe um alma, e só o seu espírito – o espírito que lhe criamos – nos suscita os desejos. Somos gente de Alma – projectamos alma a quanto admiramos, a quanto apeteçemos... (p.569).

A identificação do escritor com Vitorino Bragança está na incorporação do lado feminino que, entretanto, tenta destruir, através da desvalorização de atributos femininos, como os seios, referencial de feminilidade. Dessa forma, o personagem nega o seu lado feminino, como se depreende da afirmação de Bragança:

... Já em pequeno, no meu leito solitário, sonhava novos êxtases ... Eram teorias de dançarinas nuas que eu – todo nu também- dum trono real, mandava arremessar ao fogo ... Obedientes, em roxa humilhação, elas corriam para as chamas, friccionando os sexos ... eu ouvia num enlevo as carnes maquiladas ardendo... a ranger ... a ranger... Mas, ainda na tortura, as escravas não tinham um grito, um queixa... Ai, e a cada seio desmoronado, então, arrepanhava-me um espasmo frio, insatisfeito, doloroso... (p.569).

A negação da figura feminina pelos dois artistas pode ser um indício da homossexualidade recalcada de ambos. Nos trechos que seguem, podem ser

verificadas marcas de narcisismo que, conforme vimos na análise de "Eu-próprio o Outro," é um dos componentes para definição do homossexualismo, segundo Freud. Tanto Inácio como Vitoriano desejam possuir a si mesmos: "Que triunfo!... Desdobramo-nos: e, noutros corpos doutros sexos, somos em verdade nós-próprios que nos possuímos ainda!.." (p. 570).

Conforme Freud, a conduta narcisista pode aparecer mais freqüentemente em pessoas com tendência para o homossexualismo, como o são os personagens acima referidos, embora Inácio ainda não o admita. O autor diz que estes tomam a si mesmos como objeto sexual; partem do narcisismo e procuram jovens que se pareçam com eles, e a quem possam amar como a mãe deles os amou (1976: 262).

Tendo como objetivo escandalizar o leitor burguês, Sá-Carneiro cria algumas imagens chocantes como a de Cristo humanizado, capaz de despertar paixões. Em dado momento do conto, Inácio andava com a alma inquieta e em certa ocasião, "vagando solitário a percorrer a sua angústia, o seu espírito mais uma vez divergia em edificar uma história medonha" (p. 572). A história criada seria a seguinte: um artista bizarro e religioso acaba por adorar a Cristo de tal forma que sua adoração transforma-se numa paixão violenta, mas uma paixão carnal, sexual. Em vão tenta libertar-se sendo que o amor por Cristo se torna uma tortura infernal, sentindo a necessidade de satisfazer-se carnalmente. Para iludir a sua chama, o artista faz uma estátua de Cristo, gigantesca, admirável...que pretende erguê-la. No entanto:

[...] numa loucura virgulada, trucidante ... E concluída a sua obra imortal, num último estertor de cio – infame, todo nu - lançar-se ia sobre o bloco de mármore sagrado, esmagando em fúria contra ele, os seus lábios, o sexo erecto... morrendo sobre a estátua – ofegante, mutilado, execrável... (p. 572).

O que parece estranho ao personagem é que uma idéia "tão bela" como essa lhe surgia justamente quando pensava em Paulette. No trecho acima, nota-se um desejo homoerótico, já que o personagem deseja possuir um corpo masculino, o corpo de Jesus Cristo. Marcas de desejo aparecem no plano simbólico, mais adiante, quando o autor ressalta algumas tonalidades de cor, como o vermelho, o ruivo das ametistas:

Então Inácio lembrou-se como era estranho que lhe surgisse uma idéia tão bela, mas tão vermelha, tão constelada a ruivo e ametistas, num momento em que apenas evocava em difuso pesar, a figurinha simples de Paulette, na tarde rósea em que ela lhe apertara os dedos, loiramente...

Fosse como fosse, iria construir por certo desse enredo uma das suas maiores novelas – das mais convulsas, fustigando brasas... (p. 573).

O desejo homoerótico não realizado aparece de forma mais clara no seguinte fragmento:

... Ah! mas ao mesmo tempo, por transparência oblíqua, numa recordação arqueada, acudiu-lhe a lembrança de alguém que esquecera por completo: sim, de súbito, sem saber porquê, encontrou-se recordando na estátua de Cristo poluído – estridentemente o perfil agudo de Étienne Dalember (p. 573).

Dessa forma, percebe-se a manifestação inconsciente dos desejos de Inácio por Étienne. Não é exatamente por Paulette que o artista sofre, mas sim por estar longe do “amigo.” Paulette servirá como um elo para que o amor entre ambos se concretize no final do conto., resultando no processo de transferência, que, segundo Laplanche e Pontalis: “ Designa em psicanálise o processo pelo qual os desejos inconscientes se atualizam sobre determinados objetos no quadro de um certo tipo de relação estabelecida com eles [...] (1992: 514). Dessa forma, a energia libidinal desloca-se de um indivíduo (Paulette) para outro (Étienne). O processo de transferência culminará na afeição entre os dois homens e inicia-se a partir do momento em que Inácio retorna a Paris, num espetáculo em que a dançarina tem um pequeno papel:

[...] espiava todas as actrizes na ânsia de distinguir Paulette, transviadamente receando já não a conhecer – *embora lhe lembrassem bem as suas feições...* E, de facto em cada nova figurante que aparecia a julgava descobrir... Quando a irmã entrou em cena, corou como se fosse ela... Mas só no fim do acto, num grupo de banhistas, Paulette surgiu. Vinham quase todas de pernas nuas. *Ela trazia maillot...* (p.575).

O sentimento de atração entre os dois homens ocorre no momento em que “apertaram-se as mãos efusivamente, - falaram-se alguns minutos... deram-

se as boas-noites...” (p.575). No decorrer da narrativa, a amizade entre os dois vai crescendo e se tornando mais evidente, embora Inácio tente esconder ou reprimir o sentimento, marcado pelo complexo de culpa. Isso pode ser detectado nos seguintes trechos do conto:

Vagueava pelos Boulevards essa tarde, quando alguém o chamou da terrasse do Americano. Era Delambert. Sentou-se junto dele. Pediu um aperitivo... Conversaram muito, até às sete horas... Depois, separaram-se...

Inácio sentia-se magoadamente jubiloso, numa esquisita e inexplicável suavidade... (p.576).

Todas as tardes agora, no Americano, Inácio e Étienne se reuniam – experimentando o romancista uma viva contrariedade se acaso o actor faltava, o que raro acontecia. Às vezes porém vinha com o músico. E então, coisa estranha, em face de Viveiros, o escritor sentia como que um vago e inexplicável constrangimento... (p.576).

Inácio evitava sempre que Étienne pagasse as bebidas, receando muito que esse dinheiro lhe fizesse falta. E, numa ternura compadecida, olhava o seu sobretudo leve naquele inverno rigoroso... reparava que ele trazia sempre a mesma gravata... (p.576).

Certa manhã, bruscamente, mal acordou, lembrou-se pela primeira vez como era estranha a sua atitude e a de Étienne quando os dois conversavam... Não se olhavam nunca face a face... falavam sempre... *Era como se tivessem medo do seu silêncio... ..* (p.576).

Inácio identifica-se cada vez mais com Étienne, pois este também tivera com a mulher o mesmo tipo de relacionamento. Aos poucos, o silêncio ia tomando conta dos dois, eles já não falavam. Ambos comungavam das mesmas sensações e sentimentos:

Porque também Dalemberbert devia sentir de facto iguais ternuras pelo seu companheiro. *Mesmo não podia deixar de ser assim*. O actor agora não faltava nunca. E não se encontravam só todas as tardes, como ao princípio – passavam também muitas noites juntos...(p. 578).

Arruivadamente a ternura de Inácio se fora esbraseando durante eles. E dia a dia aumentara a sua intimidade com o actor. Dalemberbert tinha-se mudado há pouco para o seu hotel. Agora tratavam-se por tu; jantavam todas as noites no mesmo restaurante... (p. 579).

A atração que Inácio sente pelo ator se intensifica no decorrer do conto, tornando seus sentimentos mais confusos: “dentro dele dois sentimentos, em realidade, confundiam-se, *eram da mesma ordem*- adivinhava sem querer dar atenção. A ponto de hoje, se pensava na rapariguinha, logo de súbito lhe corria a lembrança do actor...” (p. 579).

Os sentimentos do artista são marcados pela ambigüidade permanente. A identificação entre Paulette/Inácio se intensifica a partir da morte da moça. A morte da dançarina, ao contrário do que se espera, deixa-o em estado de excitação, pois inconscientemente, Inácio poderá assumir a sua verdadeira personalidade, extravasando seus desejos, antes reprimidos: “Eis pelo que, decerto, o romancista vivera os dias imediatos numa longa excitação sexual, nevoidamente – como nunca se lhe frisando o seu enternecimento por Étienne, em desejos quase decisivos de o beijar, para melhor exprimir todo o seu carinho... (p. 580).

Da mesma forma, Étienne não demonstrou sentir muito a morte de Paulette. Sua atitude não fora natural: “Nimbara-lhe o rosto uma grande tristeza – mas simultaneamente uma agitação febril lhe avermelhava as faces, provocando-lhe súbitas contrações nervosas. Tremia-lhe a voz, e não ousava encarar o seu amigo frente a frente...” (p. 580).

Uma tarde, “encontraram-se de súbito, sem saber como, no cemitério de Montparnasse,” onde Paulette havia sido enterrada. Por que teriam os dois entrado ali se tinham medo de cemitério? O narrador nos diz em tom irônico: “Ai, sem dúvida para se lembrarem da morta”... (p. 581).

Étienne, a partir daquele momento, estava com uma expressão sonhadora no rosto sem que, no entanto, falasse ao amigo. Sentia-se melancolicamente triste, com saudade. Até que finalmente, ambos decidem unir-se

em um só, entrelaçando os corpos e deixando vir à tona seus verdadeiros sentimentos:

[...] até que um dia, sem saberem como, os seus corpos nus, masculinos, se entrelaçaram...

E, então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado – o triunfo impossível que *um deles* entressonhara outrora ... o êxtase fantasma vencido impoderavelmente, e absoluto.

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

O título escolhido por Mário de Sá-Carneiro para este conto não foi ao acaso. A palavra “ressurreição,” segundo o *Dicionário Aurélio* é ato ou efeito de ressurgir ou ressuscitar, tornar à vida, tornar a viver (p.1497). Dessa forma, pode-se inferir que o mesmo comporta mais de uma interpretação. Lino Machado, conforme já foi explicitado no início dessa análise, acredita que o relacionamento entre os dois homens levam ao ressurgimento de Paulette; por isso o título do conto: “Ressurreição.” Também para Fernando Cabral Martins, “O amor de Inácio por Paulette cresce por degraus, até atingir um cume em que atinge o ponto de ressurreição, isto é, da transformação do amador na coisa amada” (Martins, 1999: 271). No entanto, além dessas leituras, outra interpretação pode ser possível.

Pode-se inferir que Étienne (o amante ou amador de Paulette), é transformado, no final do conto, na “coisa amada” de Inácio, pelo processo de transferência de sentimentos. No decorrer da análise, já ficou evidente a inadaptação do indivíduo em relação ao meio social em que vive. Psicologicamente, o personagem experimenta a não aceitação de uma verdade que pode acarretar sofrimentos. Já nos primeiros capítulos do conto, nota-se a repressão e o sentimento de culpa do protagonista por sentir “certos desejos” reprimidos. A sua atração por pessoas do mesmo sexo, particularmente por Étienne Dalembet, é negada, embora a ambiguidade esteja sempre presente nas manifestações do personagem.

Após a morte de Paulette, a relação amorosa entre Inácio e Étienne é intensificada. No final do conto, quando se entregam um ao outro, experimentam uma libertação que assim se expressa: “os seus corpos nus, masculinos se entrelaçaram...” e enfim alcançam a “Vitória”. Na efusão do afeto, o protagonista

assume aquilo que antes negava ser. Se “ressurreição” significa voltar à vida, nota-se que, no conto, Inácio passa pelo processo do ressurgimento quando supera as repressões que o tornavam um homem “morto.” “Ressurreição” pode significar então, uma forma de auto-conhecimento do personagem, que atinge sua plenitude na entrega amorosa fora dos parâmetros heterossexuais.

5 CONCLUSÃO

A leitura das narrativas de Mário de Sá-Carneiro revela uma reiteração de tom, de estilo, de temas e figuras, tanto na sua produção poética, como na sua obra de ficção. Uma das marcas principais do escritor português, senão a principal, é a “dispersão” da personalidade e a perda da unidade do sujeito. A sua obra em prosa, principalmente representada pelos contos de *Céu em fogo*, objeto de estudo desta Dissertação, organiza-se em torno do eu dividido dos vários personagens, conforme se procurou demonstrar nas análises. No desdobramento da personalidade, os personagens se interrogam, na sua perplexidade, buscando encontrar um sentido para a sua existência. Segundo Maria Aliete Galhoz, “as personagens que importam buscam captar a sua própria profundidade, fazendo incarnar em símbolos os impulsos e os motivos que as perturbam na sua segurança de membros privilegiados da comédia humana à sua superfície” (1993:24).

Nos contos analisados, os personagens demonstram possuir uma personalidade complexa, vivendo em constante tensão nos relacionamentos amorosos, marcados por uma permanente ambigüidade de sentimentos. A convivência com o mundo externo, para eles, só é possível por intermédio de uma “recriação da realidade” através da arte, sob a perspectiva da personalidade cindida, que foge ao real por meio de mecanismos de ilusão, evocando a existência de um mundo mascarado pelas convenções sociais.

Os contos selecionados para análise neste trabalho possibilitam relações entre si, especialmente no que diz respeito à problemática do desdobramento da personalidade, possibilitando uma análise com contribuições derivadas da psicanálise e da filosofia, como forma de compreender melhor o fenômeno do duplo nas narrativas de Sá-Carneiro. Após as análises, foi possível constatar a permanente compulsão dos personagens para a ultrapassagem de si próprios, enquanto seres sociais desintegrados, numa sociedade burguesa. Como forma de recusa à mentira imposta pelas convenções sociais, refugiam-se no mundo de sonhos e delírios para evadir-se da existência banalizada onde não é possível a plena realização do sujeito. Mas, ao constatar que a fuga da realidade opressiva não leva a uma libertação idealizada, os personagens sá-carnerianos acabam induzidos ao suicídio, ao desaparecimento misterioso ou à loucura.

O fenômeno do duplo se manifesta nos quatro contos devido a conflitos psíquicos dos personagens, que não se sentem adaptados ao meio social, mergulhando na sua interioridade, onde se defrontam com sua réplica, num jogo de espelhos, dentro de um espaço labiríntico. A confrontação com o duplo acaba por assumir, nos contos, uma dimensão metafísica, representando tentativas de auto-conhecimento, como um mergulho num mundo obscuro que desperta o medo e fascinação.

As análises demonstraram a existência de diferentes categorias do duplo: no primeiro conto, intitulado "A grande sombra," há o desdobramento do eu por meio de projeção no "outro," para atingir o ser ideal. Isso se dá por ingestão de ópio e álcool, levando o personagem ao delírio, a ponto de ver-se num duplo, isto é, naquele que ele gostaria de ser ou naquilo que lhe possibilitaria viver a utopia da plenitude. Por meio do delírio, o eu ultrapassa todos os limites do mundo físico, correndo o risco de perder a sua coesão interna, embora o desdobramento em "outro" represente, como compensação, uma sensação de infinitude. A fuga à realidade é constante, embora esta se imponha com os seus limites ao ser dividido. Surge então, o desejo de suicídio como forma de escapar definitivamente da realidade.

No segundo conto intitulado "O homem dos sonhos", há o desdobramento do espaço por meio do sonho, como uma espécie de fuga da realidade, em que o duplo aparece personificado numa figura de um homem misterioso, através do qual o protagonista vive o mundo idealizado por ele, marcando distância em relação à realidade representada por um mundo de aparências.

O terceiro conto, "Eu-próprio o Outro," apresenta o desdobramento do eu por meio do delírio. Há, assim, o desdobramento de personalidade, uma vez que o Outro incorpora o ideal, o que é desejado, perfeito. O protagonista projeta-se no seu duplo com tal força que acaba confundindo-se nele, perdendo sua identidade, deixando de ter existência própria e acabando por aniquilar-se a si mesmo.

Já o quarto e último conto, "Ressurreição," apresenta dois tipos de desdobramento: o temporal e o representado pelo triângulo amoroso. Com relação ao desdobramento temporal, verifica-se a sobreposição de passado e presente, de forma que fica a incerteza de se ter realmente vivido uma ou outra instância

temporal. O duplo aparece como forma de buscar o conhecimento do sujeito sobre si mesmo na relação conflituosa que se estabelece dentro do triângulo amoroso envolvendo Inácio, Étienne e Paulette. A figura feminina possibilita um elo de ligação de Inácio com o outro, representado pela figura masculina de Étienne, projeção de seu narcisismo.

Assim, pode-se perceber estreitas ligações entre os contos, no que diz respeito à presença do desdobramento dos personagens. Em "A grande sombra," o sujeito incorpora características femininas e masculinas, remetendo à androginia, também presente em "O homem dos sonhos." Em ambos, o universo onírico e misterioso faz-se presente como forma de ocultar a realidade indesejada pelo sujeito. Já, em "Eu-próprio o Outro," o ideal atingido nos contos anteriores por meio da androginia, aqui se manifesta na figura de um outro ser, representando duas partes distintas e contraditórias do próprio indivíduo, com uma realidade melhor do que a do próprio sujeito. O sujeito perde sua existência própria e se transforma no outro. Em "Ressurreição," ocorre a problemática da identidade do eu, que, como em "A grande sombra", vale-se de sua experiência com as personagens femininas (rapariga mascarada e Paulette Doré) para o reconhecimento dos objetos de desejos (Lord Nevile e Étienne Dalambert).

O que fica evidente nesta Dissertação, centrada em quatro narrativas de *Céu em fogo*, é a relação do duplo na constituição do personagem dos contos de Sá-Carneiro. A contribuição desse trabalho, que ainda poderá ser futuramente aprofundado, incide na abordagem do fenômeno do duplo, como uma recorrência inquietante, no conjunto das narrativas de Sá-Carneiro, o que se procurou compreender à luz da psicanálise e da filosofia.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, Benjamim & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ADERALDO, Noemi Elisa. O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro. In: *Conferências e comunicações do VI Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*.. Assis: Dedalus, s/d. p.285 –313.

BELLODI, Zina Maria. *Função e forma: Do tradicional em Mário de Sá-Carneiro*. Cadernos de teoria e crítica literária. Araraquara, 1975.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261 – 288..

BRUNEL, Pierre. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

CAMPOS, Maria Elvira Brito. *Retrato 3 x 4 Um estudo temático- contrastivo de Manuel Bandeira e Mário de Sá-carneiro*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CHAUÍ. Marilena. *Convite à filosofia*.. São Paulo: Ática, 1998.

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

CARNEIRO, Mário de Sá-Carneiro. *Obra Poética*. Intr. org. e notas por António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1984.

_____ *Céu em Fogo*. Notas de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____ *A confissão de Lúcio*. São Paulo: Moderna, 1996.

_____ *Obra completa de Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CASTEX, François. Cartas Inéditas de Mário de Sá-Carneiro. In. *Revista Colóquio Letras*. Lisboa. n.4, maio de 1972. Pp. 40 – 49.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Brasília: Civilização Brasileira, 1975.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRAND, Alain et al. *Dicionário de Símbolos*. 11 ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIARETTO, Marcelo. A arte e o mercado: uma problematização teórico-literária em Adorno e Mário de Sá-Carneiro. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Faculdade de Letras da UFMG. V. 18, n. 23. Belo Horizonte, 1998.

DANZIGER, Marlies K. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

DUARTE, Lélia. *Camões e Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: Andrade, 1973.

_____ *A confissão de Lúcio: um exemplo da arte insólita e irônica de Orfeu*. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: UNICAMP, 1992. P.45 – 55.

FERREIRA, João. *A questão do Pré-Modernismo na literatura portuguesa*. Núcleo de Estudos Portugueses. UNB: Brasília, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2.ed.revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.1497.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol. I. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p.141-142.

_____ *O mal-estar na civilização*. Seleção de textos de Jayne Salomão. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____ *Introdução ao narcisismo*. Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976. P.248 – 286.

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

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

GOMES, Álvaro Cardoso. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. IV. São Paulo: Atlas, 1994.

GUERIN, L. Wilfred et al. *Abordagens críticas à literatura*. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1972.

LACAN, Jacques M. *O Seminário livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LOPES, Óscar. Ler e depois. In. *Crítica e interpretação literária/1*. Coleção Civilização Portuguesa. Porto, Editorial Inova, 1969.

MACHADO, Lino. "Inter-relações: A confissão de Lúcio e outros textos de Sá-Carneiro." In: *Semana de Estudo Sá-Carneiro. Anais. Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

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

MASSAUD, Moisés. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____ *A literatura portuguesa*. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____ *A literatura portuguesa moderna*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Falência da crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de poesia*. Salvador: Editora Progresso, 1958.

ORTIZ, Renato. Digressão. In. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 263. 268.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências – Crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995.

PERO, Iara F. *Mário de Sá-Carneiro: A poética da dispersão*. 1984. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo..

PIEADADE, Ana Nascimento. *A questão estética em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica*. Lisboa: Ed. Basílica, 1980.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: LPM, 1998.

SALVATORE, Onófrio. D. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto editora, 1996.

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Europa-América, 1998.

SEMANA DE ESTUDOS SÁ-CARNEIRO Anais. *Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973. P. 227-228.

SIMÕES, João Gaspar. *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro: Poesias*. Lisboa: Ática, 1978.

_____. *Itinerário histórico da poesia portuguesa*. Lisboa: Editora Arcádia, 1977.

TADIÉ, Ives Jean. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

VIEIRA, Yara F. Almada, Sá-Carneiro e a Quarta Dimensão: relendo o k4 o quadrado azul. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. n. 25/26. Campinas. UNICAMP/IEL. 1995. pp. 141- 157.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Delfos, 1969.

ZOFIAN, Marita Astolfi. *A representação metafórica em Mário de Sá-Carneiro*. 1995. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.