

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

LEONARDO SILVA SOUSA

**DA VONTADE DESESPERADA EM QUERER TORNAR-SE SI MESMO À
TRISTEZA DE NUNCA SERMOS DOIS:** a questão do eu em Kierkegaard e Mário
de Sá-Carneiro.

SÃO LUÍS

2017

LEONARDO SILVA SOUSA

**DA VONTADE DESESPERADA EM QUERER TORNAR-SE SI MESMO À
TRISTEZA DE NUNCA SERMOS DOIS:** a questão do eu em Kierkegaard e Mário
de Sá-Carneiro.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da
Universidade Federal do Maranhão, para
obtenção do título de Mestre em Cultura
e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Manir
Miguel Feitosa.

SÃO LUÍS

2017

Sousa, Leonardo Silva.

Da vontade desesperada em querer tornar-se si mesmo à tristeza de nunca sermos dois: a questão do eu em Kierkegaard e Mário de Sá-Carneiro / Leonardo Silva Sousa, 2017.

157 f.

Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/ CCH, Universidade Federal do Maranhão, 2017.

1.Søren Aabye Kierkegaard. 2.Mário de Sá-Carneiro. 3.Literatura. 4.Filosofia. 5.Eu. I.Feitosa, Márcia Manir Miguel. II.Título.

LEONARDO SILVA SOUSA

**DA VONTADE DESESPERADA EM QUERER TORNAR-SE SI MESMO À
TRISTEZA DE NUNCA SERMOS DOIS:** a questão do eu em Kierkegaard e Mário
de Sá-Carneiro

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da
Universidade Federal do Maranhão, para
obtenção do título de Mestre em Cultura
e Sociedade.

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Luizir de Oliveira

Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

Universidade Federal do Maranhão

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, por todas as bênçãos e realizações. Aos meus familiares, em especial, para minha mãe, Maria de Nasaré Silva Sousa, pela formação e pelo apoio em toda minha graduação de filosofia e, posteriormente, no mestrado.

À CAPES pela concessão da bolsa.

Aos amigos que o curso de Filosofia me presenteou: Francisco Alves, Rafael Henrique, Talia Gabrielle, Antonielly Wolf, Anderson, Rafael de Sousa, Maria Aquino, Carlos Eduardo (Cadú), Eduardo Aguiar, Rodolfo Luis e Davi Galhardo.

Aos colegas do PGCult, em especial, Igor Nascimento, Hernani, Eliete Zurc, Priscila Oliveira, Márcio Montello e Ana Borges.

Também não poderia deixar de mencionar os nomes dos professores do PGCult, responsáveis pela minha formação: João Batista Bottentuit Júnior, Ricieri Carlini Zorzal, Sandra Nascimento, Conceição Belfort e Zilmara de Jesus Viana Carvalho.

Ao coordenador do programa, Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha, mestre e amigo. À minha orientadora Profa. Márcia Manir Miguel Feitosa, pela compreensão, paciência e por ter abraçado este desafio junto comigo.

Ao professor Luizir de Oliveira, por ter aceitado compor minha banca de defesa de dissertação.

Aos amigos da coordenação do PGCult, por todo apoio no mestrado.

Aos colegas Claudinei Reis, Hellysson França, Natalia Mendes e Tales Macedo, que, assim como eu, compartilham do amor pela filosofia de Kierkegaard. Vocês contribuíram com este trabalho, estimulando este existente a tentar aprofundar-se cada vez mais no pensamento de Kierkegaard.

Aos professores Jorge Miranda de Almeida e Myriam Moreira Protásio, personalidades que eu tive a honra de conhecer na “I jornada Internacional sobre Kierkegaard a partir do Nordeste – 2016”. Agradeço não apenas pelas dúvidas dirimidas e sugestões para o meu trabalho, mas, sobretudo, pelo acolhimento e pelas conversas prazerosas durante o encontro. Foram instantes maravilhosos!

À Kamila Fernanda Barbosa Sampaio, minha companheira, sempre paciente e prestativa comigo nos momentos que mais precisei. A você, dedico algumas palavras de Kierkegaard que realçam a seriedade deste sentimento que nos envolve: “a interioridade no amor não significa, afinal de contas, casar-se sete vezes com moças dinamarquesas, e

então se atirar às francesas, às italianas, etc., mas sim, amar uma e a mesma, e contudo, continuamente rejuvenescer no mesmo amor” (KIERKEGAARD, 2013, p. 274). Obrigado por tudo que tem me proporcionado e que possamos continuar a rejuvenescer cada vez mais neste amor que nos faz tão bem.

“Sem Risco não há fé. Fé é justamente a contradição entre a paixão infinita da interioridade e a incerteza objetiva. Se eu posso apreender objetivamente Deus, então não creio, mas, justamente porque eu não posso fazê-lo, por isso tenho de crer; e se quero manter-me na fé, tenho de constantemente cuidar de perseverar na incerteza objetiva, de modo que, na incerteza objetiva, eu estou ‘70.000 braças de águas’, e contudo creio”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 2015).

“Sou um punhal d’ouro cuja lâmina embotou. A minha alma é esguia – vibra de se e lançar. Só o meu corpo é pesado. Tenho a minha’alma presa num saguão. Não sou covarde perante o medo. Apenas sou covarde em face de mim próprio. Ai!, se eu fosse belo... Envergonho-me, de grande que me sinto. Sou tão grande que só a mim posso dizer os meus segredos. Nunca tive receios. Tive sempre frio”. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 483).

RESUMO

A pesquisa consiste em aproximar a filosofia de Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) da literatura do poeta português Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) por meio de um tema que se desdobra nas obras dos autores: a questão do eu. Kierkegaard desenvolve este tema partindo da concepção de que o homem é uma síntese entre elementos heterogêneos – o finito e o infinito, o temporal e o eterno, a possibilidade e a necessidade. Em sua literatura, Sá-Carneiro trabalha esta questão apresentando um sujeito em desequilíbrio psíquico, caracterizado como um ser fragmentado, incapaz de equilibrar desejos e aspirações pessoais com a realidade. Embora desenvolvam este problema de forma diferente em suas obras, sustentamos a seguinte hipótese: tanto em Kierkegaard, quanto em Sá-Carneiro percebemos o problema da existência do ser humano enquanto busca por realizações que possam eliminar a experiência de incompletude que reside no interior do sujeito. Para enfrentar o problema da síntese, encarando o desespero, o homem deve tornar-se um si mesmo, com a fé a auxiliá-lo na tentativa de extirpar a enfermidade mortal. Em Mário de Sá-Carneiro, há a recorrência ao duplo, quando o sujeito se dispersa na tentativa de atingir a realização de algo, harmonizando imaginação e realidade. A presente dissertação objetiva apresentar como os autores desenvolvem este tema. Para o desenvolvimento do problema, tomaremos como obras principais os textos *Temor e tremor* (1843) e *O desespero humano* (1849) do filósofo dinamarquês e a narrativa *A confissão de Lúcio* (1913) do escritor português. Posteriormente, o trabalho incide para uma interpretação do conto “O homem dos sonhos”, de Sá-Carneiro, considerando o estágio estético como chave de leitura para o texto. Nesse estágio da análise, buscamos encontrar similaridades entre a personagem o Russo do conto de Sá-Carneiro, e Johannes, pseudônimo e autor de *Diário de um sedutor* (1843) que vivencia esta possibilidade de existência. Por fim, analisaremos duas personagens de *A confissão de Lúcio* ainda pela perspectiva do estágio estético da existência.

Palavras-chave: Søren Aabye Kierkegaard. Mário de Sá-Carneiro. Literatura. Filosofia. Eu.

ABSTRACT

This research aims to gather Soren Aabye Kierkegaard (1813 – 1855) philosophy to the portuguese poet Mário de Sá Carneiro (1890 – 1916) through a theme that is developed in the authors' works: the matter of myself. Kierkegaard develops this theme starting from the conception that man is a synthesis between heterogeneous elements – the finite and the infinite, the temporal and the eternal, the possibility and the necessity. In his literature, Sá-Carneiro deals with this issue presenting a subject in phycho disorder, characterized as a fragmented being, unable to balance personal desires and goals with reality. Although they develop this problem in different way in their works, we sustain the following hypothesis: both in Kierkegaard and in Sá-Carneiro we noticed the human being existing problem while looking for fuffillments that may eliminate the incompleteness experience which lies inside the subject. To fight the problem of synthesis, facing despair, man must become him himself, with faith helping him trying to eliminate the mortal illness. In Mário de Sá Carneiro, there is a recurrence to the double, when the subject spreads trying to reach the accomplishment of something, harmonizing imagination and reality. The present paper aims to present how the authors develop this theme. To the development of the problem, we take as main works the texts *Fear and fright* (1843) and *Human despair* (1849), from the danish phylosopher and the novel *Lucio's confession* (1913), from the portuguese writer. Lately, the work moves towards an interpretation of the short story "The man of the dreams", from Sá-Carneiro, considering the aesthetic stage as the reading key to the text. In this analysis stage, we seek to find similarities between the character named Russo in Sá Carneiro's short story, and Johannes, pseudonym and author of *Diary of a seducer* (1843), which lives this existence possibility. At last, we analyse two characters from *Lucio's confession* still by the existence aesthetic stage perspective.

Key-words: Søren Aabye Kierkegaard. Mário de Sá Carneiro. Literature. Philosophy. Self.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	SØREN KIERKEGAARD: O PERCURSO DO FILÓSOFO.....	18
2.1	A comunicação indireta em Kierkegaard.....	24
2.2	Uma escrita estética a serviço da verdade?	28
2.3	Kierkegaard e os estádios existenciais.	32
2.3.1	A angústia tratada por Vigilius Haufniensis.....	36
2.4	<i>Temor e tremor</i> e o cavaleiro da fé.....	38
2.5	O eu como uma síntese dialética e sua relação com o desespero.....	51
3	MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO OU “O POETA-LUZ DE VIDA EFÊMERA” 63	
3.1	Um exílio de temperamentos de arte: a Geração de Orpheu	67
3.2	A Literatura de Sá-Carneiro	72
3.3	A questão do duplo e seu aparecimento na literatura e filosofia	83
3.4	A dispersão do Eu em <i>A confissão de Lúcio</i>	91
4	A EXISTÊNCIA ESTÉTICA EM KIERKEGAARD E MÁRIO DE SÁ- CARNEIRO	114
4.1	Johannes de <i>Diário de um Sedutor</i> - o sedutor refletido.....	124
4.2	O Russo de “O homem dos sonhos” sob as lentes de Kierkegaard.....	133
4.3	A existência estética em <i>A confissão de Lúcio</i> a partir de Marta e Ricardo de Loureiro.....	140
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
	REFERÊNCIAS	154

1 INTRODUÇÃO

Pretendemos com este trabalho o desenvolvimento de um estudo com foco interdisciplinar, aproximando a Filosofia da Literatura por meio dos autores Søren Kierkegaard (1813-1855) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).

De início, percebemos que esta não é uma tarefa fácil. O próprio percurso desse trabalho indicou que assim seria diante das diversas modificações sofridas pelo projeto de pesquisa. Colocar um filósofo e um escritor em uma única balança, tendo por via a intenção de desenvolver um problema ou interpretar a obra de um à luz do outro, se constitui uma atividade que, se não for trabalhada com o mínimo de cuidado e atenção, pode estar sujeita a leituras equivocadas.

Mas, para nossa sorte, sabemos que o diálogo entre Filosofia e Literatura é antigo e fecundo, que remonta a situações no mínimo curiosas, como a crítica de Platão, quando, em seu famoso diálogo *A República*, expulsa o poeta, considerando-o um imitador de estados de espírito, exaltado em sua performance. Assim disse Platão (2009, 598a): “Temos, pois, de examinar se essas pessoas não estão sendo enganadas pelos imitadores que se lhes depararam e, ao verem as suas obras, não se apercebem de que estão três pontos afastados do real, pois é fácil executá-las sem conhecer a verdade [...]”. Para Platão, o poeta trágico seria aquele que falaria dos vícios, das virtudes humanas e dos ofícios, sem, no entanto, conhecê-los de fato. Os poetas seriam aqueles que executariam suas obras, mas sem o comprometimento com a verdade e, por isso, o filósofo grego considerava que o poeta seria uma ameaça à sua República. Mas, por outro lado, é no século XX que deparamos com o aparecimento de diversas filosofias da existência, interessadas na condição do ser humano, na sua relação com os outros e considerando as experiências e tonalidades afetivas que aparecem na vida, como a angústia, o tédio e a melancolia. Ao tratarem da condição humana, autores como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus não economizaram, em uma escrita familiarizada com a literatura, conflitos e dilemas que aparecem na vida, com bastante sensibilidade poética e afetiva através da criação de famosas personagens, como no caso de Mersault, protagonista de *O estrangeiro* (1942), do argelino Albert Camus.

Amistosa ou não, a relação entre a Filosofia e Literatura acompanha o homem desde o momento em que ele necessitou interpretar ou dizer algo sobre o mundo. Deste modo, tanto a Filosofia, quanto a Literatura são meios utilizados para que o homem possa

expressar-se, falando dos fenômenos que assolam sua existência, seja pelo rigor dos conceitos filosóficos, seja por um discurso poético que também possa ser capaz de expressar uma verdade.

É da existência que pretendemos falar. O tema a partir do qual buscamos o estabelecimento de um diálogo entre Kierkegaard e Mário de Sá-Carneiro é a questão do Eu, acenando, em especial, para a forma como cada autor apresenta uma visão da condição da existência do indivíduo. Ao rompermos a fronteira que os separa, esperamos avizinhar o filósofo danês do poeta português por uma característica em comum, que será apresentada no desenvolvimento deste trabalho, através das obras selecionadas para a pesquisa.

Se quisermos pensar a respeito da existência em todas suas possibilidades, limites ou contradições, é importante que nos voltemos para as meditações de um certo pensador de uma fria Copenhague da metade do século XIX. Este homem teria afirmado com extrema convicção que as pessoas de seu tempo “[...] esqueceram o que é *existir* e o que há de significar interioridade” (KIERKEGAARD, 2013a, p. 254). Søren Aabye Kierkegaard foi um filósofo dinamarquês e um dos grandes nomes da Filosofia Moderna, vindo a contribuir não só para diversas filosofias da existência de origem francesa, como também para autores da escola de Frankfurt, como Theodor Adorno que, em sua tese de doutorado, empenhou-se em refletir sobre algumas categorias e conceitos do filósofo dinamarquês.

Para o filósofo, o homem não deveria se contentar com a vida comum, cercada de compromissos e obrigações sociais ou lutar apenas para a sua manutenção e continuidade, como fazem os animais. O homem não deveria passar pela vida como um passageiro que embarca em um trem, que se acomoda em uma cadeira à espera do momento em que chegará à próxima estação. Seria necessário estabelecer uma relação séria com a própria existência, uma vez que o pensador dinamarquês considerava que sua época era um período onde teólogos e filósofos deixaram de investigá-la a fundo, optando por sistemas filosóficos destinados a explicar, racional e conceitualmente, todos os fatos e experiências do homem.

Kierkegaard surge com uma proposta diferente a respeito da existência. Pensa no existir concreto e na vida como ela de fato aparece no mundo. A existência é fluxo e, assim como o sábio Heráclito dizia ser impossível tomar banho duas vezes no mesmo rio, apontando para a transformação das coisas, o homem é definido como um ser que escolhe

e, conseqüentemente, é caracterizado pela possibilidade de mudança, de transformação de si mesmo.

Kierkegaard construiu sua obra apresentando os estádios da existência, definidos como o estético, o ético e o religioso. Através dos estádios, Kierkegaard sublinhou que a existência possui um caráter multifacetado onde o homem é único, uma individualidade que se angustia, se desespera e sofre. Portanto, o filósofo tratou de investigá-la a fundo, a partir da forma como ela se apresenta na realidade, por meio das relações do homem com os seus semelhantes, com as suas escolhas efetuadas e com as crises que o assolam quando se encontra em solidão perguntando sobre o sentido e a finalidade de sua vida. Para proporcionar esta possível experiência aos seus leitores, Kierkegaard utilizou o recurso da comunicação indireta, caracterizada pela utilização de autores-personagens ou “pseudônimos”. Esta forma de comunicação se distinguia pelo seu aspecto irônico que é uma profunda marca do autor dinamarquês. Por meio dela, Kierkegaard buscava despertar a atenção de seus contemporâneos, instigando-os para a possibilidade de transformação de suas vidas, optando por uma existência singular.

A existência é um exercício contínuo do ser humano. O sujeito, para o filósofo, caracteriza-se por ser dialético, pois é constituído por categorias existenciais que precisam se relacionar, como o finito e o infinito, o temporal e eterno, a possibilidade e a necessidade. A síntese entre os termos é necessária para que o homem possa tornar-se um Eu ou um “si mesmo”.

O “tornar-se Indivíduo” ou “tornar-se cristão” é a principal questão que constitui a sua obra, como o autor esclarece em algumas páginas de *Ponto de Vista Explicativo de minha obra como escritor*, publicada *post-mortem* pelo irmão Christian Kierkegaard em 1858. O autor dinamarquês, utilizando o pseudônimo Johannes de Silentio, ilustra com extrema seriedade a trajetória do homem quando se propõe a si mesmo a capacidade de “tornar-se um Indivíduo” por meio do texto *Temor e temor* (1843), onde retoma a famosa história do sacrifício de Abraão descrita a partir da narrativa bíblica de Genesis 22, 1-19. Abraão desafia a ética de sua época ao oferecer seu filho Isaac em holocausto para cumprir uma exigência divina. Mas na ação de Abraão, segundo o pseudônimo do autor, podemos encontrar ambições maiores: a tentativa de transformar a própria existência por meio de uma prova apaixonada de fé e obediência ao Ser Eterno, considerada uma ação absurda para os seus contemporâneos. Abraão desafia os homens e a ética de seu tempo para alcançar uma relação absoluta com o ser Absoluto. Através da dialética do salto para

a fé, Abraão ignora a ética do homem que tem como *telos* a generalidade para entrar em uma relação pessoal com Deus. No salto do finito ao infinito, o patriarca será capaz de conservar a experiência do Eterno no tempo e só assim poderá prosseguir em sua temporalidade, com o conteúdo da experiência do contato absoluto com o Absoluto. Abraão torna-se si mesmo diante de Deus, atingindo sua singularidade. Sua peregrinação até Moriá é a peregrinação de um homem que busca enfrentar o sofrimento e a solidão para tornar-se um Indivíduo

Este “tornar-se si mesmo” é uma expressão que requer muito cuidado, pois Kierkegaard a considera uma questão decisiva para a existência. Tornar-se si mesmo é desenvolver o Eu, o terceiro termo de nossa constituição antropológica e existencial. O Eu não é algo dado, mas um termo que o indivíduo pode desenvolver ao longo de sua estada existencial. No entanto, é necessário ressaltar que esta atividade constitui-se como uma árdua tarefa para o existente, pois, para que o indivíduo possa alcançar progressos com o Eu, é necessário que reconheça o estado de discordância que habita em seu interior, um enfermo muito pior do que a morte. É em *O desespero humano* (1843) que Kierkegaard, na voz do autor religioso Anti-Climacus, desenvolve uma densa reflexão sobre o conceito de desespero e o papel que este ocupa na existência do indivíduo. Para Anti-Climacus, o homem se desespera diante de sua vida porque possui a capacidade de tornar-se um eu, mas, para que isto seja possível, deve relacionar as sínteses que constituem o seu ser numa dialética entre os termos heterogêneos. Estes termos são o finito e o infinito, a possibilidade e a necessidade, o temporal e o eterno. Para que estes termos possam relacionar-se, é necessário a entrada de um terceiro termo, o Eu, vindo a equilibrar a tensa relação com a síntese.

Este conceito é muito importante para refletirmos sobre a composição antropológica do homem para Kierkegaard. O desespero demarca a luta dos indivíduos que se esforçam para realizar com consciência o movimento dialético das sínteses que o estruturam. O ser humano deve se relacionar com as sínteses que o compõem em um esforço sério e comprometido, e a fé apresenta-se como a experiência necessária para que o desesperado possa enfrentar a doença e tornar-se um Eu. O desespero apresenta suas diversas nuances na obra de Anti-Climacus, revelando o grau de consciência do desesperado diante do enfermo, assim como sua possibilidade de cura. Nossa tarefa consistirá em revelar esses diversos desdobramentos da doença e a solução que Anti-Climacus apresenta para o desespero.

Se o filósofo dinamarquês reflete sobre o Eu enquanto Espírito que toma Deus como alicerce para sua efetividade, a fim de estabelecer o movimento dialético dos termos que lhe constituem, de que forma Mário de Sá-Carneiro desenvolve tal temática em sua obra literária? O poeta modernista não está preocupado em desenvolver uma teoria filosófica a partir de suas poesias e textos em prosa. Mas, assim como o filósofo dinamarquês, o poeta nos leva a pensar sobre a existência em suas cores mais nebulosas e vibrantes. Isto é, a vida carregada com dramas, mas, sobretudo, criativa e aberta para experiências e revelações “estrambóticas”.

Mário de Sá-Carneiro foi um importante escritor para Portugal do início dos anos XX. Amigo e parceiro de Fernando Pessoa, o poeta português estabeleceu uma relação pessoal com a arte em uma tentativa de trazê-la para sua vida atormentada pelos dramas e pela incapacidade de encontrar, no seu cotidiano, equilíbrio e paz para suas angústias e perturbações pessoais. O poeta sentiu-se desde cedo como um “estranho no ninho”, elegendo a capital Paris, berço da *Belle Époque* e das vanguardas estéticas, como cidade na qual iria desenvolver grande parte de sua produção literária.

Sá-Carneiro fez parte da criativa e prodigiosa Geração de Orpheu que contava com Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Santa Rita-Pintor, Luís de Montalvor, etc. A importância de Sá-Carneiro é significativa para esta geração, pois, com a ajuda de uma verba financiada pelo pai, Sá-Carneiro fundou ao lado dessas personalidades o periódico *Orpheu*, revelando a ambição de jovens artistas portugueses em apresentarem seus ideais estéticos numa ruptura com as tendências anteriores. Foi por meio dessa revista que Sá-Carneiro pôde, especialmente ao lado de Fernando Pessoa, introduzir o Modernismo em Portugal através das influências das vanguardas em sua estada em Paris. O poeta português conhece o Cubismo e o Futurismo, tendências que iniciam a efusão do Modernismo na Europa. Pela Geração de Orpheu, o Modernismo invade Portugal. Esta experiência contribuiu para o desenvolvimento do Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo, estéticas criadas e teorizadas por Fernando Pessoa.

Sá-Carneiro não separava a arte da sua vida. Pelo contrário, buscava uma constante permanência do “fazer artístico” em sua vida, embora fosse consciente dos limites dessa empresa. Não é à toa que o poeta escolhe Paris, berço das grandes novidades, terra de artistas que frequentavam cafés, que proseavam sobre arte, fosse pelo dia, fosse pela noite. Paris era “heráldica” para o poeta.

Sua incapacidade de acomodar-se a realidade parece ser lembrada em sua obra

em prosa e na coletânea de poesias. Por meio de sua literatura, Sá-Carneiro convidava os seus leitores a desbravarem zonas obscuras, sintetizando a experiência do imaginário com a realidade vivida, rompendo com a dicotomia entre o verossímil e o inverossímil.

O sujeito em Sá-Carneiro é ilustrado como um ser em conflito pessoal com a realidade vivida. Na obra em prosa, a maioria das personagens do enredo de Sá-Carneiro são artistas ou personalidades com qualidades excepcionais, que desejam alcançar experiências fantásticas. A arte parece ser o mediador possível para tais experiências, sendo que, para boa parte de suas personagens, a vida fora da arte parece ser indigna.

É a tentativa de tornar a existência uma experiência extraordinária que leva suas personagens a tentar romper com a dicotomia entre realidade e ilusão. Sá-Carneiro desenvolve a temática do eu baseando-se nessa perspectiva. Se a vida e a realidade se caracterizam para suas personagens como algo banal e fastidioso, o sujeito busca superá-las por meio da dispersão, da fragmentação de si. Um eu que procura o outro para realizar vontades, saciar desejos estranhos, realizar-se plenamente. Daí, destacamos um elemento característico da prosa sá-carneiriana: a presença do duplo.

O duplo serve como mediador para que o sujeito se realize. É por meio do duplo que o eu se dispersa, não sendo mais concebido enquanto uma unidade. Ao fragmentar-se buscando saciar impulsos e vontades, o sujeito não sabe mais a diferença entre realidade e imaginário. Esta diferença pode levar a sua vida à ruína, pois o conflito com a realidade suscetível à contingência é inevitável. O próprio eu, ao desdobrar-se em outro, percebe o conflito dessa relação, já não se reconhecendo enquanto um eu conservado.

Esta perseguição pelo duplo nos conduz à famosa narrativa do poeta português, *A confissão de Lúcio* (1913), que apresenta a confissão da personagem Lúcio Vaz, jovem escritor acusado de um crime que não cometeu, se propondo a revelar o porquê de sua condenação a dez anos de prisão. A narrativa gira em torno da amizade tecida entre esta personagem e Ricardo de Loureiro, o artista por excelência que almeja criar sua obra-prima. Ricardo de Loureiro é uma personagem ímpar na narrativa, respirando arte e buscando atraí-la intensamente para o seu cotidiano. Nutre por Lúcio um desejo reprimido, a posse total do amigo, pois, para Ricardo de Loureiro, ele só poderia ser verdadeiramente amigo de alguém se chegasse a possuir completamente suas amizades. Para que esse desejo secreto ganhasse efetividade, Ricardo criou Marta, uma mulher misteriosa que se comportou de forma semelhante ao artista. Marta é o seu duplo, a ponte que liga Ricardo a Lúcio, elevando a amizade a uma experiência de posse entre duas

almas. Mas, esta experiência se torna conflituosa, como será revelado nas próximas páginas desse trabalho.

Feita essa breve exposição, o presente trabalho encontra-se dividido da seguinte forma:

O primeiro capítulo possui como finalidade apresentar alguns aspectos da vida de Kierkegaard a partir de seus dados biográficos e bibliográficos. Pretendemos abordar algumas características de sua escrita filosófica como a comunicação indireta, estratégia de interlocução do autor com os seus leitores, ilustrada pela utilização de pseudônimos. Em seguida, explicaremos a relação dos pseudônimos com a chamada escrita estética e sua finalidade no *corpus* kierkegaardiano. Demonstraremos algumas características dos estádios existenciais conceituados pelo filósofo dinamarquês para, em seguida, apresentar o conceito de angústia e como este está relacionado com a existência. Feita a exposição dos estádios existenciais, nos atentaremos para as principais ideias contidas no texto *Temor e tremor* (1843), buscando analisar a personagem bíblica Abraão e sua tentativa de estabelecimento de uma relação absoluta com o Absoluto. Após a exposição das principais ideias da obra, recorreremos à análise do conceito de desespero a fim de melhor entender a concepção do Eu kierkegaardiano como um terceiro termo da relação dialética entre a alma e o corpo, o temporal e o eterno, a possibilidade e a necessidade.

O segundo capítulo visa apresentar o contexto biográfico de Sá-Carneiro, a vida pessoal do autor, assim como as experiências com as vanguardas estéticas em Paris. Em seguida, serão apresentadas algumas considerações a respeito do Orphismo e suas ressonâncias na literatura portuguesa da entrada do séc. XX, refletindo sobre o contexto sociocultural vivenciado por Portugal antes do início do movimento, apresentando também as tendências que antecedem a Geração de Orpheu, como o saudosismo de Teixeira de Pascoes e o realismo à qual esta geração se opõe. Posteriormente, serão apresentadas algumas características do universo literário do poeta português, como os elementos decadentistas e simbolistas em sua obra, a leitura narcísica desenvolvida por Fernando Paixão (2003) sobre a poética do autor português e o duplo como tema desenvolvido em sua obra em prosa. Em seguida, nos atentaremos para as contribuições de alguns autores a respeito do duplo e suas ressonâncias na literatura e filosofia. Após uma breve apresentação do tema, propõe-se a leitura da narrativa *A confissão de Lúcio* pela perspectiva do duplo.

O terceiro capítulo propõe uma tentativa de construir uma interpretação de duas

obras de Sá-Carneiro à luz da filosofia de Kierkegaard. Analisaremos o conto “O homem dos sonhos”, pertencente a *Céu em Fogo* (1915) e a narrativa *A confissão de Lúcio* pela perspectiva do estágio estético em Kierkegaard, momento em que demonstraremos como o autor dinamarquês desenvolve este estágio da existência partindo de três personagens bastante conhecidas da literatura ocidental, a saber: Fausto, Don Juan e Judeu Errante que representam categorias estéticas da existência. O que se pretende neste capítulo é o reconhecimento de similaridades entre a projeção e o comportamento da personagem o Russo de “O homem dos sonhos” com Johannes, de *Diário de um Sedutor* (1843), pseudônimo de Kierkegaard que se define como um ser que busca uma vida poética, ignorando a realidade concreta. Por fim, serão analisadas as personagens Marta e Ricardo de Loureiro da narrativa sá-carneiriana ainda pela perspectiva do estágio estético da existência. Se, nos capítulos anteriores, pretendemos aproximá-los pela singularidade como desenvolvem a questão do eu em suas obras, a intenção de nosso terceiro capítulo é apresentar uma interpretação filosófica de Kierkegaard das personagens do poeta português.

2 SØREN KIERKEGAARD: O PERCURSO DO FILÓSOFO

Para Jorge Miranda de Almeida e Álvaro L. M. Valls (2007, p. 60), “Kierkegaard contribuiu para trazer a filosofia de novo para o plano terreno, inserindo-a nos dramas e tragédias da própria existência [...]”. Pensador solitário, Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), isolado em seu gabinete, escreveu uma edificante obra para aquele leitor que desejasse penetrar a fundo nesta temática tão cara para a filosofia que é a da existência humana.

O autor está situado em um período marcado pela sensibilidade romântica e pela reflexão especulativa, caracterizada pela edificação de sistemas racionais, a saber, o Romantismo e o Idealismo Alemão. O primeiro possuía como características a “[...] exaltação das forças da natureza e da vida, e de valorização do instinto e do sentimento [...]” (ABRÃO, 2004, p. 321). O Romantismo surge, inicialmente, das repercussões de produções poéticas, literárias e filosóficas de jovens personalidades como Johann W. V. Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), Friedrich Henrich Jacobi (1743-1819) e Johann Gottfried Herder (1744-1803). Reale e Antiseri (1991, p.14) explicam que “[...] o movimento que produziu tais modificações nessa década foi o *Sturm und Drang* que significa ‘Tempestade e Assalto’ ou, melhor ainda, ‘Tempestade e Ímpeto’ [...]”. A finalidade do movimento era justamente causar impacto sobre a Europa, uma gama torrencial de sentimentos na busca por novas expressões e novas formas de se conhecer ou apreender a realidade. No *Sturm und Drang*, a natureza recebe cuidado especial, visto que seria o fundamento e a força criadora. A liberdade e o sentimento pátrio também caracterizam os participantes desse movimento que seria determinante para a constituição do movimento romântico na cidade de Jena, Alemanha. Benedito Nunes (2005) analisa o Romantismo sob duas categorias, a histórica e a psicológica. Através da categoria psicológica, é possível perceberas características que fundamentam este movimento e porque ele se contrapõe à tradição iluminista:

A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo ‘amor da irresolução e da ambivalência’, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero – contém o elemento reflexivo da ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. (NUNES, 2005, p. 52).

No Romantismo, o indivíduo é impulsionado pelo sentimento, uma expressão de

sua ação interior, capaz de unir sentimentos e sensações contrárias, como argumenta Benedito Nunes. Os esforços em expressar experiências de conteúdo religioso e outros acontecimentos pertencentes à esfera pessoal do indivíduo através de uma linguagem sensível e poética caracterizam os autores românticos. Características estas que divergem da postura de pensadores racionalistas. São também marcas encontradas na escrita filosófica de Kierkegaard, como veremos no desenvolvimento deste trabalho.

Outro movimento de profunda importância para este século é o círculo dos filósofos do chamado Idealismo Alemão, formado por três pensadores: os filósofos Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich Schelling (1775-1854) e Georg W. F. Hegel (1770-1831), sendo Immanuel Kant (1724-1804) o filósofo responsável por germinar as primeiras sementes desse movimento através de seu idealismo transcendental. Em síntese, como sugere Will Dudley (2013), o idealismo alemão se sustenta em um projeto sistemático “[...] mais bem-compreendido como a manifestação filosófica da moderna demanda por racionalidade e liberdade [...]” (DUDLEY, 2013, p. 259). Fichte, Schelling e Hegel construíram sistemas filosóficos preocupados em tentar explicar a realidade, os fenômenos e a forma como os experimentamos, além de orientar o homem para uma vida racional e livre, propondo inclusive qual seria a melhor forma de governo na qual o homem poderia dedicar-se ao exercício da liberdade e da razão. Kierkegaard tomaria a filosofia de sistemas, especialmente a de Hegel, como escopo de crítica, pois, no que tange à relação entre razão e indivíduo, “[...] os limites da filosofia consistem no fato de ela se dirigir à razão, e não à pessoa [...]” (FARAGO, 2006, p. 68). A expressão “indivíduo” não poderia resumir-se a uma explicação conceitual e definitiva, já que o filósofo considerava o homem e a relação com sua existência como projeto contínuo. É a escolha que define o ser humano, e é por ser uma criatura que escolhe e que adquire a consciência deste dado que sua existência não cabe em um sistema definitivo e fechado.

Kierkegaard é originário de uma Dinamarca influenciada pela religião protestante. O filósofo foi educado em um cristianismo conservador pelo pai Michael Petersen Kierkegaard. Segundo France Farago (2006, p. 28), o pai era um homem entusiasmado pelas ideias do filósofo racionalista alemão Christian Wolff (1679-1754) e se interessava por filosofia e teologia, embora não possuísse letramento acadêmico. Michael Kierkegaard se preocupou com a educação de todos os seus filhos, e Kierkegaard deve muito ao pai, pois fez com que ele se familiarizasse

com a tradição filosófica desde cedo.

Contudo, a vida do nosso filósofo não foi recheada de maravilhas e encantos, proporcionados por essa contagiante fase de descobertas e brincadeiras que é a infância: “[...] a instrução religiosa que Kierkegaard recebeu era de caráter pietista, austera e sombria. Mais tarde Kierkegaard diria que, como criança, ele já tinha se tornado um velho, e que isto era uma educação insana...” (GOUVÊA, 2009, p. 322). Nosso filósofo amadureceu rapidamente, cercado por um cristianismo que alimentava diversas ideias, em especial, a do martírio pessoal para se alcançar uma relação com Deus. Mas porque Kierkegaard foi educado em um cristianismo tão rígido? Seu pai, que havia blasfemado contra Deus nos tempos de miséria e sofrimento quando era pobre, teria colocado em sua consciência que, no futuro, Deus iria puni-lo diante do insulto. Outro motivo se deve ao pecado cometido na maturidade, quando:

Depois de um primeiro casamento, ao qual logo sucedeu uma viuvez, seu pai tinha se casado com Ana, a empregada que seduzira ou violara mesmo antes de terminar o tempo de luto. A família Kierkegaard (sete filhos) havia nascido dessa transgressão, desse ‘pecado original’. O pai afogava algumas vezes a melancolia no álcool e assim, em que estava embriagado contou o segredo das origens da família, acontecimento ao qual Kierkegaard se refere como grande terremoto. (FARAGO, 2006, p. 26-27).

Kierkegaard havia compreendido as motivações do pai para educá-lo em um cristianismo radical. No futuro, concluiria que o pai foi fundamental para a constituição de sua obra filosófica, pois, como argumentam Almeida e Valls (2007, p. 10), a imagem que Kierkegaard tinha de Deus, uma entidade punitiva, carrasca e legisladora, passaria para a figura de “[...] um Deus que é alteridade pura, e por excesso de amor, se retira para que o amado possa, numa liberdade derivada, constituir e construir a si mesmo”. É por amar aos seus filhos que Deus sairia de cena para que o cristão pudesse constituir e construir a própria existência, alcançando a relação com o Absoluto e a transformação de si mesmo pelas próprias forças.

A tragédia familiar também marcou sua vida, pois Kierkegaard começou a perder diversos membros de sua família. Seus cinco irmãos faleceram: três irmãs e dois irmãos. Restou-lhe apenas um, Peter Christian, o primogênito de Michael Kierkegaard. Seu pai relacionou esta tragédia familiar aos pecados cometidos em vida: “[...] o pai de Kierkegaard estava convencido de que Deus o tornara rico para zombar dele e que toda a família estava sob uma maldição, pois os pecados do pai recairão sobre os filhos”. (GOUVÊA, 2009, p. 325). Kierkegaard foi atormentado por essas perdas, impulsionando-o a uma vida melancólica.

Na juventude, Kierkegaard já começava a demonstrar os lampejos de sua erudição intelectual e uma personalidade diferenciada quando se apresentava em público nos eventos da burguesia dinamarquesa. O pai queria lhe destinar o futuro de pastor. Assim, o postulante a filósofo, influenciado pelo desejo do pai, cursou teologia na Universidade de Copenhague:

Seus primeiros anos de estudos foi consagrado às humanidades, e coroado por um bacharelado em filosofia e teologia, em 1830. Durante dez anos vai frequentar a Faculdade de Teologia, na maioria dos casos como um diletante, sem ter certeza de sua verdadeira vocação. Em 1834, Kierkegaard faz sua estreia como escritor publicando um artigo intitulado: “Nova apologia da natureza superior da mulher”. (FARAGO, 2006, p. 31).

A forma como a teologia era estudada na Faculdade de Copenhague não entusiasmava o jovem estudante. Outros ramos do conhecimento não o agradavam, como era o caso das ciências naturais. Nas considerações de Farago (2006, p. 31), essas ciências não explicavam os mistérios da alma e da liberdade, que constituíam sua preocupação prioritária. Ora, o filósofo dinamarquês lentamente começa a esboçar qual seria a linha de estudo que despertaria seu interesse¹, estabelecendo as bases para a constituição de sua obra filosófica. Cabe destacar as influências filosóficas que a sua Universidade tinha como base:

A faculdade era então atravessada por uma corrente racionalista, herdada do Século das Luzes, mais alemãs que francesas na verdade. No entanto, se o kantismo exerceu pequena influência na Dinamarca, as ideias de Hegel e de Schelling começam a se infiltrar no país. Mynster, capelão da corte, prelado conspícuo da Igreja Luterana Dinamarquesa, procura libertar-se do racionalismo, voltando a um cristianismo bíblico, conservando ao mesmo tempo o essencial da contribuição do século XVIII. (FARAGO, 2006, p. 36).

Hegel e Schelling eram os pensadores idealistas alemães e os grandes nomes da filosofia de sistemas da época. O pensamento sistemático começou a despertar curiosidade na camada erudita e religiosa da Dinamarca de Kierkegaard. O bispo Mynster² era um homem superestimado pela comunidade dinamarquesa. Viria a se tornar

¹ É necessário frisar que, para o desenvolvimento de um pensamento voltado para o homem e a forma como ele efetua suas possibilidades, desenvolvendo sua existência, Kierkegaard se valerá de seus estudos em teologia, sua profunda familiaridade com textos literários e seu interesse pela psicologia. Sobre esta última, é oportuno considerar que “[...] a psicologia aparece, com Kierkegaard, como investigação acerca da vida humana singular em tensão com a vida humana enquanto um universal [...]” (PROTÁSIO, 2014a, p. 214). Conforme o filósofo, a existência pode ser caracterizada por essa inconstância entre a vida singular e vida exterior, ou universal. Um estudo de base psicológica poderia contribuir positivamente para refletir a tensão entre o interior e o exterior, concernentes ao sujeito. As ciências naturais e a teologia de sua época não seriam capazes de fornecer respostas sólidas diante desse instigante problema.

² Jacob Mynster (1775-1854) era um homem erudito, um bispo bastante influente na cidade de Copenhague. Hans Martensen, outro importante nome da teologia dinamarquesa da época e que viria a se tornar o sucessor de Mynster em seu cargo, teria qualificado o bispo como uma “testemunha da

o grande algoz de Kierkegaard em sua breve existência.

Se o pai de Kierkegaard o marcou pela severa educação religiosa, Regina Olsen foi a jovem responsável por apresentar-lhe os caminhos do amor e da dor. Kierkegaard estava apaixonado e subitamente pede a garota em noivado, firmando um compromisso ético com ela. Kierkegaard estaria a caminho de uma carreira religiosa e realizaria a vontade do pai, que já havia falecido no ano de 1838.

No ano de 1841, Kierkegaard defende sua tese sob o título de *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, obra de profunda importância para o autor dinamarquês, pois a “[...] dissertação expõe o método do irônico, o método socrático que será depois aplicado a serviço da ideia kierkegaardiana [...]” (VALLS, 2010, p. 10). A ironia que Kierkegaard desenvolve é profundamente marcada pela tradição socrática. Sua tese se baseia em um exame crítico e aguçado de Sócrates, analisando como Xenofonte, Platão e Aristófanes interpretaram o mestre. Por fim, o trabalho incorre para uma crítica à ironia romântica fundamentada por Schlegel, que Kierkegaard considerou inapropriada.

Nesse curto período de tempo, Kierkegaard não vai adiante com Regine Olsen, selando a ruptura do noivado: “[...] ele a amava mais do que a si mesmo, mas as exigências que se punha impediam que permanecesse na dinâmica do homem normal. [...] Escolheu entre Deus e Regina e optou, com boa dose de sofrimento, por Deus [...]”. (ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 10-11). Kierkegaard optou pelo “isolamento voluntário”, aventurando-se a escrever sobre a condição do homem, não somente em suas cores mais vivas, como também em suas tonalidades mais escuras. A vida ética promovida pelo casamento e o futuro de pastor seriam futuras ocupações que o atrapalhariam em uma preocupação que achava muito maior, o “tornar-se cristão”, o cerne de sua filosofia. O filósofo insurgia-se contra a sua nação, uma Dinamarca que considerava qualquer um cristão, bastando ter nascido em solo nórdico. A cristandade para o filósofo não passava de uma imensa ilusão, um fenômeno da multidão, como expressa o autor:

Porque a multidão é a mentira. A palavra do apóstolo Paulo tem um valor eterno, divino, cristão: *Um único atinge a meta* e o seu valor não lhe vem da comparação, em que entram também os outros. Por outras palavras, cada um pode ser este único, e Deus o ajudará – mas um único atinge a meta; e isto quer

verdade”, no dia de seu funeral. Tal afirmação deixara Kierkegaard enraivecido, pois Mynster não poderia servir de exemplo a ser imitado por nenhum cristão dinamarquês. É que, para Kierkegaard, o cristianismo profetizado por Mynster se caracterizava como “[...] um cristianismo reconciliado com o mundo, ilusão que transforma o evento cristão, a encarnação de Cristo em ações mundanas, temporais, anulando a radicalidade de Cristo” (ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 11). Kierkegaard se contrapôs à “versão mundana” de cristianismo pronunciada por Mynster que não despertava o cristão dinamarquês para uma vida edificante e transformadora.

dizer ainda que cada um deve misturar com os outros com prudência e não falar, essencialmente, senão a Deus e a si – porque um único atinge a meta; e isto significa, além disso, que o homem está aparentado com a divindade, ou que ser homem é ser da raça divina. (KIERKEGAARD, 1986, p. 111, grifo nosso).

Para Kierkegaard, uma sociedade que se diz cristã apenas em estatísticas numéricas suprime o valor subjetivo e a experiência religiosa particular dos seres humanos, e isto causava indignação no pensador da cidade de Copenhague. Ao nos dizer que *o único atinge a meta*, recorrendo ao apóstolo Paulo, o filósofo dinamarquês está direcionando esta passagem para aquele que propõe para si uma relação pessoal e interior com Deus sem tomar como influência a multidão, incapaz de direcioná-lo a atingir um salto para uma vida superior, com singularidade e consciência de si mesmo.

O filósofo dinamarquês morreria precocemente com exatos 42 anos de idade. Se Kierkegaard se destacava como uma mente brilhante para sua época, o vigor físico e a saúde sempre estiveram em baixa, pois era um homem de pouca resistência, que adoecia com facilidade. Kierkegaard vem a óbito exatamente no dia 11 de novembro de 1855. O seu funeral, como situa Gouvêa, foi (2009, p. 336) foi marcado por polêmicas e atritos entre os que estavam presentes:

Muitos estudantes de teologia estavam ultrajados pelo modo como a igreja apropriou-se da morte do homem que amargamente se opôs a ela. [...] Ninguém parecia entender que a polêmica de Kierkegaard não era contra o cristianismo como tal ou contra a Igreja invisível de Cristo. Sua luta foi contra a Igreja Estatal Dinamarquesa, contra a própria idéia de uma igreja estatal, e contra noção de uma cristandade genuinamente cristã, à qual ele achava ter sido enviado como um missionário.

A verdade do cristianismo só poderia ser revelada através do empenho do próprio crente, jamais revelada pela multidão ou por falsos líderes religiosos, preocupados com os números de convertidos, ao invés de estimulá-los para o exercício de um cristianismo transformador e vivo. Kierkegaard preocupou-se em tentar refletir sobre a verdade do cristianismo e como o cristão, em sua temporalidade, poderia apropriar-se dela, transformando-a em um conteúdo para sua existência. Além disso, o filósofo dinamarquês considerava que atingir a singularidade é uma tarefa que não deveria ser ignorada por nenhum existente. A vida de um homem deveria ser marcada pela consciência de si, sustentada por escolhas e fundamentos concretos.

A próxima seção tem como objetivo apresentar a comunicação indireta em Kierkegaard por meio de pseudônimos, que caracterizam sua forma de escrita literário-filosófica e sua estratégia de interlocução com os leitores.

2.1 A comunicação indireta em Kierkegaard

Kierkegaard utilizava a pseudonímia como recurso para comunicar-se com o leitor, buscando despertá-los para o aprofundamento na interioridade. O autor achava necessário a sua ausência, para que os pseudônimos – também chamados de autores-personagens - viessem a dialogar com os leitores de suas obras. A esse respeito, Gouvêa (2009, p. 71) acentua: “Kierkegaard quer recolher-se para o fundo e deixar o leitor sozinho com o livro. Ele não quer interferir ou ser considerado quando o livro estiver sendo lido [...]”. O pseudônimo não vai apenas ofuscar a personalidade de seu criador. Kierkegaard buscava, por meio da pseudonímia, a possibilidade para que o pseudônimo, ao trazer um problema referente à existência, fosse capaz de tocar a consciência do seu contemporâneo, despertá-lo para a reflexão sobre si. Como mencionado, este recurso é uma herança romântica de autores como Goethe e Schleiermacher, devidamente lidos por Kierkegaard,

Kierkegaard conhecia muito bem o *Wilhelm Meister*, de Goethe, que ele considerava um romance filosófico de formação. O livro foi para ele um modelo. Por outro lado, os românticos alemães, dos quais se tinha impregnado, com certeza deram também as obras como *A alternativa* e *Os estádios no caminho da vida*, esse colorido irônico e patético, um colorido totalmente alheio a Goethe. Neste grupo de autores, era muito apreciado o uso de pseudônimos: garantia-lhes o anonimato. Jean Paul Richter se dissimulava sob o nome de Jean Paul, enquanto sob o nome de Novalis se ocultava Fr. Von Hardenberg. As *Cartas confidenciais sobre a Lucinda*, de Schleiermacher, põe em cena personagens que representam diversos pontos de vista nitidamente individualizados, permitindo que o leitor forjasse o seu eu. (FARAGO, 2006, p. 58, grifo do autor).

Para os românticos, a utilização de pseudônimos possuía a finalidade de ofuscar a identidade dos reais escritores, mas a pseudonímia convidava os homens de sua época a se interessarem pelo tema desenvolvido pelo pseudônimo, como assinala Grammont (2003, p.109-110):

A pseudonímia, ou seja, comunicação indireta é a chave para o conjunto da obra de Kierkegaard: é como se cada pseudônimo constituísse uma peça de um quebra-cabeças, o qual, não obstante, jamais deixará de ser indecifrável. A pseudonímia está estreitamente relacionada, em Kierkegaard, como um método filosófico inspirado na maiêutica socrática. [...] O uso que Kierkegaard faz da maiêutica socrática como um método consistiria em criar uma identificação do leitor com a obra, nas palavras do pensador, cativá-lo a partir do ponto em que ele se encontra, ou seja, colocando-se em sua posição.

Sócrates é o mestre inspirador de Kierkegaard na construção desse método de característica romântica. Se o grego Platão se servia de Sócrates como protagonista de seus diálogos filosóficos, interrogando poetas, médicos e sofistas, Kierkegaard utilizava inúmeros pseudônimos distintos e próximos uns dos outros, conforme as suas

personalidades e a forma como desenvolviam os temas nos livros, pois, na galeria de autores-personagens criados pelo filósofo dinamarquês, há pseudônimos que se comunicam de maneira poética, como há outros que se valem de discurso mais acadêmico. Farago inclusive chega a comentar a respeito da proximidade de Platão e Kierkegaard no tocante às personagens que aparecem nos diálogos platônicos e os pseudônimos presentes em grande parte das obras de Kierkegaard: “[...] se Platão faz dialogar várias personagens dentro de uma obra, Kierkegaard inclui este gênero de diálogo em uma ‘conferência’ – teria dito Montaigne – que subsume todos os outros e que constitui a obra total [...]” (2006, p. 60). Na baila desta ideia, é interessante percebermos que Sócrates, como personagem dos diálogos platônicos, e os pseudônimos de Kierkegaard aproximam-se por uma tarefa comum, desejo de ambos os filósofos com seus textos filosóficos: a apresentação do exercício da maiêutica, colocando o indivíduo em uma situação da qual ele mesmo deve extrair a verdade quando a possibilidade se lhe apresentar. No caso de Kierkegaard, a verdade existencial deveria ser apropriada pelo próprio leitor, em uma espécie de esforço que lembra o parto humano, metáfora singular do exercício maiêutico que tem Sócrates como precursor.

Kierkegaard criou autores singulares, caracterizados pelo uso da ironia em suas falas e pela seriedade e comprometimento em levar um conteúdo existencial para o leitor. Para a obra *Temor e tremor* (1843) criou o autor Johannes de Silentio, caracterizado como “[...] um homem velho que meditou sobre temas religiosos toda sua vida [...]” (GOUVÊA, 2009, p.75). Entre os temas religiosos que lhe despertaram atenção, encontra-se a famosa história de Abraão e do seu sacrifício, experiência particular sobre a qual o autor arriscasse a refletir. Também forjou Johannes Climacus, “[...] um autor jovem, de grande capacidade especulativa, uma cabeça filosófica bastante familiarizada com os gregos, além de leitor atento de Descartes, Leibniz e Espinoza [...]” (VALLS, 2011, p. 10), responsável pelas *Migalhas filosóficas* (1844) e pelo *Pós-Escrito não conclusivo às Migalhas filosóficas* (1846). Criou Johannes de *Diário de um sedutor* (1843), o sedutor intelectual, preocupado com o exercício do método da sedução e com o desenvolvimento de uma vida puramente dominada pela imaginação e pela criação poética. Kierkegaard também forjou Vigilius Haufniensis de *O conceito de angústia* (1844). Estes são apenas alguns dos pseudônimos criados pelo filósofo, pois a variedade é enorme. Para Almeida e Valls (2007, p. 11-12):

A variedade dos pseudônimos e a singularidade com que cada um é apresentado e assume um modo próprio de existir no interior dos estádios da

existência mostram quanto o observador, o psicólogo da alma ou do caráter humano estudou a fundo as contradições da condição da natureza humana. Pode-se afirmar que Kierkegaard constrói uma verdadeira galeria metódica e ordenada dos diversos tipos humanos. Estão presentes: o cavaleiro da fé, o juiz ético-burguês, o homem da dúvida, o desesperado, o romântico sedutor, o erótico-sensual, o cavaleiro da resignação, o espiritual romântico, cada um e todos eles com a função de servir de espelho para o leitor.

Esta forma de apresentar diversos tipos humanos qualifica o pensamento do filósofo dinamarquês como um projeto filosófico que tem, como grande característica, revelar que a existência é dinâmica e não se limita a princípios e definições universalizantes ou fechadas. Almeida e Valls (2007, p. 13) acertam quando dizem que “[...] os pseudônimos têm caráter, psicologia própria, individualidade, numa crítica aos intelectuais que se esquecem de existir e só ‘pensam sobre’ a existência”. Os pseudônimos possuem um comportamento singular e uma forma de escrever bastante peculiar, embora seja o magister Kierkegaard o autor de toda comunicação indireta. São eles os responsáveis por oferecerem aos leitores possibilidades e estilos de existência, ou, como podemos dizer, “possíveis leituras sobre a existência”. A intenção de sua comunicação indireta é apresentar o quanto a existência não cabe em uma leitura conceitual ou sistemática, que ela é um processo no qual o homem deve encontrar o fundamento que lhe dê consistência. A comunicação indireta pode ser capaz de estimular o leitor a tornar-se atento, mergulhando na interioridade, decidindo se, a partir de então, se responsabilizará pela tarefa de viver com consciência, existindo no interior de sua vida.

Os autores-personagens criados por Kierkegaard funcionam como uma espécie de constelação de estrelas que, articuladas umas às outras, podem nos oferecer a imagem do projeto filosófico do autor dinamarquês. Os pseudônimos ocupam papéis estratégicos em sua filosofia, apresentando conceitos e categorias que envolvem a existência do homem. Anti-Climacus, o autor de *O desespero humano* (1849), nos apresenta a concepção de desespero, Vigilius Haufniensis trabalha a angústia e Constantin Constantius, o pseudônimo da obra *A repetição* (1843), nos convida a investigar o conceito que leva o título de sua obra. Kierkegaard quer que sua obra sirva de espelho, como acentuam Almeida e Valls, (2007, p. 12): “[...] o objetivo não é ver o espelho, mas enxergar-se nele, transferindo ao leitor a tarefa de aprofundar-se e tomar decisões fundamentais que a existência requer [...]”. Ao enxergar-se no espelho, o indivíduo pode decidir por dois caminhos: o de optar por uma vida baseada no devir de uma transformação íntima ou a opção de continuar a ser um mero coadjuvante da existência, dando continuidade a ela, residindo na infelicidade de apanhá-la em seu sentido máximo, já que, para Kierkegaard,

a existência é uma conquista.

Críticos como Jack Reynolds (2014, p. 34) informam que “[...] filósofos existencialistas tendem a ter um estilo literário desenvolvido em decorrência de seu desejo de que seus textos tenham uma força afetiva sobre seus leitores em vez de serem apenas sobre a acumulação de conhecimento”. Kierkegaard - embora não venha a ser considerado um escritor existencialista à maneira de Sartre ou Beauvoir, segundo autores como Ricardo Quadros Gouvêa (2009) -, parece querer despertar uma força afetiva nos seus leitores, apresentando diversas personalidades que incorporam possibilidades de existência. São as personagens trazidas por Kierkegaard em seus textos filosóficos que transportam o leitor para o mundo das experiências e escolhas. As personagens e os pseudônimos utilizados por Kierkegaard desempenham papéis fundamentais em sua obra filosófica: “[...] as figuras são como espelhos que caracterizam determinada realidade de um drama, de uma comédia ou de uma tragédia, já que a existência humana comporta todos esses aspectos” (ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 34). É por conter esse teor de dramaticidade, cômico ou trágico que a vida humana comporta que Kierkegaard se vale de exemplos singulares de existências que surgem da escritura bíblica, mitos ocidentais e literatura europeia. Tais personagens - reais ou fictícias – contribuíram para a escrita do filósofo dinamarquês.

Para Kierkegaard, o tipo de comunicação que deveria despertar o homem para a reflexão sobre sua interioridade deveria ser indireta. Esta forma de comunicação também é marcada pela experiência da subjetividade do leitor que se esforça para relacionar-se com o conteúdo da obra do pseudônimo utilizado para desenvolver a exposição de um problema. Por meio da pseudonímia, Kierkegaard buscava estimular o leitor para uma experiência: a de poder retirar-se da exterioridade a fim de experimentar alguns instantes de resignação e silêncio, buscando uma conversa íntima.

A comunicação indireta não possui a intenção de oferecer um caminho objetivo para se atingir uma verdade, pois sua função é tocar a interioridade do homem. A comunicação indireta caracteriza-se por conter uma nova forma de pensar sobre a vida, motivando o homem a agir e a decidir pela existência. O tipo de pensamento que caracteriza a comunicação indireta é o pensamento subjetivo, desenvolvido pelo pensador subjetivo existente. Para Johannes Climacus, autor do *Pós-escrito não científico às Migalhas filosóficas*, o pensamento objetivo, característico da filosofia de sistemas, é “[...] indiferente quanto ao sujeito que pensa e sua existência [...]”, pois sua prioridade

está em “[...] levar toda a humanidade a trapacear, copiando e repetindo de cor o resultado e a resposta”. (KIERKEGAARD, 2013a, p. 76). Sobre o pensamento subjetivo, Climacus afirma que ele “[...] investe tudo no devir e omite o resultado, em parte porque este justamente pertence a ele [...]” (KIERKEGAARD, 2013a, p. 76). É este tipo de pensamento que caracteriza a comunicação existencial em Kierkegaard que, por sua vez, pode servir de ocasião para que o existente possa transformar sua existência. A ideia de comunicação indireta estimula o indivíduo a pensar nas implicações da questão trabalhada pelo autor em sua vida, entrando em relação existencial com o conteúdo do texto. Uma atividade que visa o aprofundamento na interioridade e transformação de si mesmo.

Dando continuidade a esta discussão, apresentaremos de que maneira a escrita pseudônima, definida como escrita estética, relaciona-se com um dos principais objetivos de Kierkegaard com a comunidade dinamarquesa: a de auxiliar o seu contemporâneo a sair da ilusão na qual residia.

2.2 Uma escrita estética a serviço da verdade?

Desde o princípio de sua produção enquanto escritor, Kierkegaard (1986, p. 24) admitiu o caráter religioso de sua obra: “[...] fui e sou um autor religioso”. Todavia, ao falar de questões que envolviam cristianismo e existência, o filósofo parecia ser impulsionado por uma embriaguez poética, devido a sua qualidade e sensibilidade ao trabalhar com as palavras e com o conteúdo edificante de seus textos. Kierkegaard nos seduz pela polidez de sua escrita, assim como um poeta que recita uma poesia a uma garota apaixonada. Portanto, se o filósofo dinamarquês considerava-se como um autor religioso, é importante acentuarmos que Kierkegaard, enquanto autor religioso, não estava preocupado em escrever sermões e tratados que orientassem o indivíduo a uma correta vida religiosa, direcionando-o a adotar uma concepção de vida. Para o autor, a adoção do cristianismo na vida de um indivíduo implicava uma escolha decisiva, que deveria ser tomada de maneira autônoma, com consciência, seriedade e comprometimento. Para este filósofo, é no cristianismo que o indivíduo poderia relacionar-se com a sua subjetividade, apreendendo a verdade cristã na existência. Esta verdade poderia lhe servir como fundamento e conteúdo para a contínua transformação de si mesmo, atingindo a singularidade.

No seu Ponto de *vista explicativo de minha obra como escritor* (1848),

Kierkegaard (1986, p. 25) informa o que o estimulou a desenvolver uma obra existencial:

A minha obra brotou de uma irresistível necessidade interior, que ela foi a única possibilidade oferecida a um melancólico profundamente humilhado, o honesto esforço de um penitente com vista a reparar, se possível, fazendo um pouco de bem à custa de todos os sacrifícios na disciplina ao serviço da verdade.

Kierkegaard possuía uma necessidade interior que lhe serviu de impulso para sua missão filosófica, ou seja, estar a serviço da verdade do cristianismo. A massa de dinamarqueses não fornecia exemplares de homens cristãos, apenas simulacros. Portanto, era necessário construir uma obra capaz de despertar calafrios em seus contemporâneos, chocá-los e, ao mesmo tempo, instigá-los. Para Kierkegaard, este escritor deveria ser alguém que não se denominasse cristão. Um não cristão que fosse capaz de comunicar sobre o cristianismo, dissipando a ilusão de que os dinamarqueses eram cristãos. Assim nos diz o filósofo:

Se todos estão na ilusão, dizendo-se cristãos, e se é necessário trabalhar contra isso, esta noção deve ser dirigida indirectamente, e não por um homem que proclama bem do alto que é um cristão extraordinário, mas por um homem que, mais bem informado, declara que não é cristão. Por outras palavras, é preciso apanhar pelas coisas o que está na ilusão. Em vez de alguém se gabar de ele próprio ser um cristão com uma envergadura pouco comum, há que deixar à vítima da ilusão a vantagem do seu pretensio cristianismo, e aceitar que se está muito distante dele; de outro modo, não se tira da sua ilusão, o que já não é tão fácil. (KIERKEGAARD, 1986, p. 43).

O trabalho deveria ser indireto a fim de fisgar a atenção do contemporâneo. Percebemos, nesse dado momento, a importância da pseudonímia do autor. Como já foi lembrado, Kierkegaard quer tratar de questões religiosas³ ao declarar essa posição desde o início de sua obra filosófica. Os pseudônimos de Kierkegaard o ajudariam nesta tarefa. Se sua filosofia pretendia dirigir-se à questão do “tornar-se cristão⁴”, a pseudonímia lhe

³ É notável a segurança com que Kierkegaard afirma tais palavras: “Já pude resumir-me muito brevemente a propósito do *Post-Scriptum definitivo*; o ponto de vista de toda a obra de escritor significa que o autor é um autor religioso. Era necessário precisar a maneira como convém conceber a produção estética sob este ponto de vista. E o que, supondo que se trata efetivamente de um autor religioso, não exige nenhum esclarecimento é a última parte. A produção estritamente religiosa, que fornece, de facto, o ponto de vista [...]”. (KIERKEGAARD, 1986, p. 55). Os pseudônimos, embora possuam autonomia em suas falas, mediante a singularidade de suas posturas no *corpus* da obra kierkegaardiana, são como os funcionários de Kierkegaard em sua grande tarefa, auxiliando-o em suas ambições com o seu trabalho filosófico.

⁴ A missão de Kierkegaard para sua Dinamarca é exposta na Introdução de seu *Ponto de vista Explicativo*: “Esta obra propõe-se pois, dizer o que sou verdadeiramente como autor, que fui e sou um autor religioso, que toda a minha obra de escritor se relaciona com o cristianismo, com o problema do tornar-se cristão, com intenções polémicas directas e indirectas contra a formidável ilusão que é a crmandade, ou a pretensão de que todos os habitantes de um país são, tais quais cristãos [...]”. (KIERKEGAARD, 1986, p.24).

auxiliou em sua incumbência, sendo sua produção estética⁵, capaz de apresentar a natureza do mundo estético, habitat de grande parcela de dinamarqueses que se diziam cristãos. Destaca Kierkegaard (1986, p. 46):

Evoca, pelo contrário, o mundo estético... e tu, homem sério e austero (lembra-te que, se não podes humilhar-te já não és um homem sério), sê o ouvinte que os propósitos do teu interlocutor mergulham no espanto, muito divertido em os formular, e mais ainda em te ver assim atento; mas sobretudo, não esqueças uma coisa, a retenção da adição, o religioso que tens em reserva. Ou se puderes, muito bem: descreve o mundo estético com todos os seus encantos, cativa, se possível, o teu interlocutor, mostra este mundo tomando o tom da paixão que convém a esse homem, petulante se é jovial, triste se é melancólico; espirituoso se gosta de belas palavras, etc; mas, sobretudo, não esqueças uma coisa, a retenção da adição, o religioso a apresentar; age apenas e sem receio, porque na verdade, este método só é possível num grande temor e tremor.

Demonstrar a realidade estética do mundo é, para Kierkegaard, partir da situação em que o contemporâneo encontrava-se e de todo e qualquer indivíduo, pois a existência do homem também é caracterizada por sua dimensão sensível. Kierkegaard desenvolveu sua escrita sob esta tarefa e, caso não conseguisse alcançar o seu contemporâneo para a possibilidade de sair da multidão, reconhecendo-se como possibilidade de tornar-se Indivíduo, o autor danês enfatiza que seria ao menos interessante e oportuno torná-lo atento:

Nunca posso de modo algum impor alguém uma opinião, uma convicção, uma crença; mas posso uma coisa, num sentido a primeira (porque ela condiciona a seguinte: a aceitação, a opinião, da convicção, da crença), e, num outro, a última, se não quer a continuação: posso obrigá-lo a tornar-se atento. (KIERKEGAARD, 1986, p. 50).

Torná-lo atento seria um estímulo necessário para que seu contemporâneo pudesse esmiuçar olhares e interpretações diante dos fenômenos que o assaltavam com maior profundidade. E Kierkegaard, ao criar um universo de pseudônimos, não deixou de considerar a riqueza dessa possibilidade.

Para Kierkegaard, uma nação não poderia ser considerada como um estado cristão

⁵ O *Ponto de vista explicativo* é fundamental para entendermos como está organizada toda a obra kierkegaardiana. O filósofo dinamarquês dividiu sua produção filosófica em duas partes: escritos estéticos e discursos edificantes, sendo publicados paralelamente, sem uma ordem específica. Os escritos estéticos são assinados pelos diversos autores-personagens criados pelo filósofo. Entre os mais importantes escritos estéticos de Kierkegaard, destaca-se a obra *Pós-escrito definitivo não-conclusivo às Migalhas filosóficas* (1846) que representa, nas palavras de Kierkegaard, “[...] o ponto crítico da obra inteira [...]” (1986, p. 55), pois demarca explicitamente a investigação sobre o problema do tornar-se cristão, a apresentação da forma de comunicação existencial, a crítica radical do filósofo ao pensamento objetivo, além da reflexão acerca da interioridade existencial e sua relação com o Indivíduo. Os *escritos edificantes*, por sua vez, compõem os diversos discursos que levam a assinatura do magister Kierkegaard. Gouvêa (2009, p. 360) destaca que, entre os anos de 1846 a 1850, Kierkegaard volta a trabalhar com autores-personagens nos escritos que representam a suas obras pseudonímicas do segundo período. É nessa época que surge Anti-Climacus, autor de *O desespero humano* (1849) e *Prática do cristianismo* (1850), que diverge dos outros pseudônimos por considerar-se um autor cristão.

devido à quantidade de pessoas que ali nasciam. Tornar-se cristão seria uma tarefa em devir, um compromisso do indivíduo em aprofundar-se na verdade do cristianismo, afirmando-a com paixão e aprofundamento na interioridade. Deste modo, não são os números que definem se um grupo de pessoas vivencia verdadeiramente o cristianismo, mas sim a seriedade de cada uma delas com a verdade cristã. Verdade esta que edifica suas existências.

Portanto, se ser dinamarquês era conseqüentemente ser cristão, um indivíduo poderia experimentar, por grande parte de sua jornada na terra, uma vida totalmente mundana e erótica. Conforme Kierkegaard, “[...] refugiar-se na religiosidade e no cristianismo quando se ficar velho [...]” (1986, p. 48), ou quando não pudesse mais alimentar-se do mundo sensual em uma situação em que estivesse tomado por uma enfermidade, por exemplo. Seria necessário apenas arrepender-se e, ao converter-se, este homem seria tratado como mais um cristão entre a grande soma de dinamarqueses que viviam naquilo que o autor considerava uma ilusão. O filósofo indignava-se com este cenário onde todos poderiam dizer que eram cristãos com bastante facilidade:

Que significa que tantos milhares de homens se digam cristãos tão facilmente? Como podem obter este nome inúmeros homens, cuja imensa maioria, segundo tudo leva a crer, vive sob categorias tão diferentes, como o demonstra a mais superficial observação? Como conseguem eles, homens que talvez nunca vão à igreja, nunca pensem em Deus, nunca pronunciem o seu nome, senão para blasfemar? Como conseguem eles, homens que nunca compreenderam que podem ter na sua vida uma obrigação com Deus, e que fazem de uma certa integridade física o máximo do seu ideal, se nem sequer a acham absolutamente necessária? Todos, no entanto, até os que negam Deus, são cristãos, são enterrados como cristãos pela Igreja, são enviados como cristãos pela eternidade! (KIERKEGAARD, 1986, p. 42).

Numa Dinamarca que considerava até os descrentes como cristãos, era necessário que um homem fosse capaz de escandalizar e provocar tremores na consciência da comunidade. Kierkegaard, em seu *Ponto de vista explicativo*, acentua para uma hipótese: supõe-se que a Dinamarca não transpira a grande farsa que é a cristandade. Ora, um autor que se determina como não cristão e busca comunicar-se para uma comunidade de cristãos poderia demonstrar sua positividade ao estimulá-los para o exercício de uma vida religiosa em constante aprofundamento existencial. Para o filósofo Kierkegaard, um homem que não é cristão e é tomado como tal pela sua sociedade discursando a respeito de Cristo representa maior perigo do que um autor que proclama não ser cristão: “[...] o dano causado por um cristão que finge não o ser não é grande e, supondo que todos são verdadeiros cristãos, este procedimento só pode, quando muito, estimulá-los a sê-lo mais [...]” (KIERKEGAARD, 1986, p. 47). Daí a importância que o filósofo de Copenhague

atribui àquele que fala do cristianismo na humildade e honestidade de considerar-se como um não cristão, atividade desempenhada pelos diversos autores-personagens forjados pelo filósofo.

Se a comunicação de Kierkegaard visava chamar a atenção de sua comunidade, partindo da situação em que o seu contemporâneo se encontrava, é porque, para o filósofo, muitos dinamarqueses viviam em categorias inferiores que se divergiam de uma vida genuinamente religiosa, como enfatizado. Diz Kierkegaard (1986, p. 43): “[...] se, pois, por hipótese, a maioria dos cristãos só o é em imaginação, em que categoria vivem eles? Nas da estética ou quando muito, nas categorias estético-ética [...]”. Estas categorias são possibilidades de existência que os homens alcançariam, conforme seu desenvolvimento psicológico e interior.

Assim, partiremos para a análise das estadias existenciais em sua filosofia, apresentadas por meio de obras pseudônimas do autor e que cumprem com a finalidade de seu projeto filosófico: apresentar as possibilidades de vida e realização do ser humano em sua estada existencial.

2.3 Kierkegaard e os estádios existenciais.

O autor dinamarquês trabalha com a constituição de três estádios existenciais, fundamentais em sua filosofia, que realçam as possibilidades de realização do indivíduo, pois apresentam os estilos de existência nos quais o ser humano pode ser analisado. O estádio estético representa o homem que está preso aos desejos e impulsos, mas, sobretudo, ao tempo e ao corpo. A estadia ética agrega o valor da responsabilidade com o coletivo e consigo mesmo. O estádio religioso caracteriza-se quando o sujeito toma Deus como fundamento e realização para sua vida, num cristianismo reformador de si mesmo. O indivíduo, ao escolher Deus, opta por viver uma existência afirmativa, desejando superar obstáculos e intempéries a fim de afirmar o amor que possui com Aquele que lhe concedeu o dom da vida.

A existência estética chama a atenção do filósofo dinamarquês ao dar-se conta de que ela representa a vida imediata e sensível, caracterizada pela indeterminação do indivíduo diante de suas escolhas. O esteta quer atingir a máxima expressão material e idealizada do prazer, tratando de atribuir a esta experiência um valor de eternidade. De acordo com Farago (2006, p. 120), “[...] o esteta é aquele que não sabe amar a si mesmo tampouco a quem quer que seja. Cortado de si mesmo, ele isola cada momento do tempo

para fazer uma totalidade intensiva que lhe serve de eternidade [...]”. Marchando sozinho, o esteta não é capaz de produzir vínculos ou relações sérias com os seus semelhantes. É a procura pelo “novo” que o encoraja a descobrir novas possibilidades e experiências de prazer, pois o esteta possui uma fome voraz. No prefácio de seu livro, Grammont (2003, p. 17) informa que Kierkegaard tomou como influência para a constituição teórica deste estágio três figuras mitológicas que constituem uma espécie de tipologia da existência estética. Estas personalidades são o famoso Don Juan, o insaciável Fausto e o desesperado Judeu Errante. As três personagens representam aquilo que seriam o comportamento dessa possibilidade de existência: Fausto representa a dúvida, Don Juan a sensualidade e o Judeu Errante, o desespero.

Um dos pseudônimos criados por Kierkegaard a partir do qual é possível pensar a respeito do estágio estético de vida é Johannes Sedutor, de *Diário do sedutor* (1843) e uma das personagens de *O Banquete – In vino Veritas*, pertencente aos *Estádios no caminho da vida* (1845). Preocupado com a sedução, Johannes é reflexão e poesia viva; não admite outra realidade que não ajuste a vida a uma experiência poética. Esta experiência poética ele encontra na sedução ao contemplar o amor, porém jamais querendo se envolver seriamente com alguém: “Que amar o amor? O infinito. – Que teme o amor? Limites [...]” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 103). O que lhe interessa é experimentar a sedução e o fenômeno de Eros em constante fluxo e intensidade.

O estágio ético se contrapõe radicalmente ao estético. É no estabelecimento de vínculos e relações com seus semelhantes que percebemos o comprometimento do homem ético com suas ações no mundo. Pensando com antecedência nos resultados de sua escolha, o homem de estadia ética busca alcançar equilíbrio e paz para sua existência.

O homem no estágio ético não age de maneira impetuosa. Pensa a escolha como uma qualidade excepcional e que pode definir o rumo de sua vida: “[...] esse homem acredita que é justamente o ato de escolher que lhe confere uma solenidade, uma serena dignidade que jamais se perde completamente”. (PROTÁSIO, 2014b, p. 160). Se, para os estetas, as pessoas não passam de possibilidades descartáveis com as quais buscam alimentar sua existência hedonista, o homem da estadia ética agrega responsabilidade com aqueles com quem partilha experiências cotidianas. Para este homem, a relação com os outros é necessária para a constituição e a emancipação do dever.

O pseudônimo Juiz Wilhelm, alcunhado por Álvaro Valls como Guilherme, autor dos escritos *O equilíbrio entre o estético e o ético na formação da personalidade* (1843)

e *O matrimônio* (1845), representa o modo de vida ético. Em contraposição a Johannes Sedutor, o Juiz Guilherme é o homem que se dedicou exclusivamente a uma só pessoa ao longo de sua vida, o seu primeiro amor. Para o homem de vida ética, acordar ao lado da mesma mulher, dia após dia, tomado pelo aconchego e o calor do abraço apertado de sua esposa, representa um momento único, a certeza que tomou a decisão correta.

A seriedade do juiz com o primeiro amor é expressa na obra *O matrimônio* em forma de gratidão a Deus por não desejar outro amor, além da sua agradável esposa: “Mas algo é verdade, pelo que dou graças a Deus com toda a minha alma: o fato de minha mulher ser meu primeiro e único amor, outra coisa peço a Deus com todo o meu coração é a força de não desejar outro amor [...]” (KIERKEGAARD, 1994, p. 9). Nesse aspecto, O casamento é para o juiz, como assinala Myriam Moreira Protásio (2014b, p. 148), “[...] compromisso ético que tem seu fundamento na ‘coisa primeira’, ou seja, cuja primeira substância é o amor. Os noivos, em liberdade, buscam a perpetuação do amor através do matrimônio, escolhido de forma livre pelos envolvidos”. Dar concretude a sua existência é a tarefa do juiz e o casamento, assim como qualquer outro compromisso, deve ser tratado com seriedade e rigor.

A estadia religiosa é apresentada através de uma personagem bíblica, Abraão, no livro *Temor e tremor*, sendo Johannes de Silentio o pseudônimo responsável pela tarefa de comentar o feito deste humilde servo de Deus. Devemos destacar que Johannes de Silentio não é aquele que representa o estádio religioso para Kierkegaard, mas sim o autor-pseudônimo que medita sobre Abraão. Nas palavras de Johannes de Silentio:

Os grandes homens não de sobreviver na história dos vitoriosos, mas cada um deles foi grande pela importância que *combateu*. Porque aquele que lutou contra o mundo, foi grande triunfando do mundo, o que combateu consigo próprio foi grande pela vitória que alcançou sobre si – mas aquele que lutou contra Deus foi maior que todos. Tal é a suma dos combates travados na Terra: homem contra homem, um contra mil; mas aquele que luta contra Deus é o maior de todos. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 118, grifo do autor).

Para o pseudônimo, Abraão foi o homem designado para efetuar uma ação extraordinária. Não lutou contra um homem ou contra um exército, mas para salvar-se a si mesmo, numa situação considerada absurda. No estádio religioso, o homem toma como referência Deus, o qual se torna o ponto de partida para suas decisões e ações no mundo. Jesus é o exemplo a ser seguido e o indivíduo trata de exercitar a tarefa de tentar encarnar seus ensinamentos em sua vida, não em um cristianismo secular e postiço, mas um cristianismo que transforme cada dia mais a sua vida, estimulando a enfrentar as crises causadas pela angústia e o desespero. Farago (2006, p. 126) admite que “[...] somente o

estádio religioso realiza a presença da eternidade no tempo, a plenitude da encarnação [...]”. Conceber a eternidade no tempo é tratar de apropriar-se do cristianismo, incorporando-o à eternidade e Deus na temporalidade, primazia e qualidade de uma vida genuinamente religiosa.

Quando se trata de abordar os estádios existenciais em Kierkegaard, surge um problema acerca da interpretação a eles destinada como processos evolutivos do ser humano. A esse respeito, Protásio (2014b, p. 21) adverte:

Pensar em processo ou evolução é colocar a existência em termos abstratos, e o que Kierkegaard se esforça por fazer com sua obra é apontar para a facticidade da vida, que só pode ser experimentada singularmente e nunca ‘em masse’ ou sob a forma de conceitos universais.

Protásio assinala para a importância de se efetuar uma interpretação capaz de considerar os elementos negativos e positivos em cada uma das possibilidades de existência, analisadas “[...] como tensões presentes na vida mesma e a consciência dessas tensões”. (PROTÁSIO, 2014b, p. 188). Interpretando-as como fases progressivas, o homem estaria condicionado a um movimento imanente dos estádios e não ao movimento pleno de si próprio, um desenvolvimento autoral de sua existência. Evoluiria como uma rã, que residia em um ovo e que passou a ser um girino. O itinerário deste animal já está pré-estabelecido bem antes de ele nascer, pois uma rã não volta a ser girino, muito menos a residir em um ovo. Assim não funciona com o homem, embora também passe por transformações físicas como este animal. O ser humano pode ser tanto previsível, quanto imprevisível em suas escolhas. Se a escolha é aquilo que determina a sua existência, é por ela que poderemos postular qual possibilidade de existência este homem adota para si: “[...] para Kierkegaard importa a singularidade em seu movimento inevitável de, existindo, promover a união do que costuma ser visto como separado pela lógica especulativa [...]” (PROTÁSIO, 2014b, p. 15). A existência é constituída por possibilidades efetuadas pelo existente, o que sustenta o argumento de que ela não pode ser substanciada e muito menos suprimida por um sistema lógico que queira compreendê-la em toda a sua complexidade.

Segundo o pseudônimo Johannes Clímacus, “[...] o sujeito existente está existindo (e isso é o que cabe a todo ser humano, com exceção dos objetivos, que têm o puro ser para morar), então ele está afinal de contas em devir [...]” (KIERKEGAARD, 2013a, p. 83) e Clímacus continua: “[...] tal como a comunicação, na forma, tem de ser conforme à sua própria existência, também seu pensamento tem de corresponder à forma da existência”. (KIERKEGAARD, 2013a, p. 83). Esta passagem do *Pós-Escrito às Migalhas*

*filosóficas*⁶ indica que a existência é um constante transformar-se. Kierkegaard acentua que a tarefa do homem é tornar-se um existente subjetivo, sendo capaz de estabelecer uma relação entre o seu pensamento e a sua existência.

Ao refletirmos sobre os estádios existenciais em Kierkegaard, não devemos deixar de levar em consideração as reflexões do pensador de Copenhague sobre a angústia. Para o autor, a existência é profundamente marcada por esta experiência. Deste modo, apresentaremos em algumas linhas como o autor trabalha esse conceito e qual a sua importância para o Indivíduo.

2.3.1 A angústia tratada por Vigilius Haufniensis

O tema da angústia aparece em Kierkegaard através das reflexões desenvolvidas pelo pseudônimo Vigilius Haufniensis. O livro recebe o título de *O conceito de angústia*, tendo sido publicado no ano de 1844. Ao investigar a angústia, o pseudônimo de Kierkegaard reflete sobre as diversas nuances em que a angústia pode mergulhar o homem, partindo de sua relação com o pecado, tendo por via a investigação do mito adâmico e a entrada do pecado no mundo através do “primeiro homem”. Segundo Gouvêa, Kierkegaard interpreta a angústia como uma manifestação dada por Deus: “ela se manifesta entre os gregos na sua crença e sofrimento diante do destino (*Ananke, Fata*). Entre os judeus, a angústia se manifesta no conceito de culpa frente à lei moral. Entretanto, a angústia tornou-se uma força positiva no homem, guiando-o à fé e de volta a Deus” (GOUVÊA, 2009, p. 348-349). Vemos, portanto, que a angústia sempre se fez presente na vida do homem, em qualquer época.

Para Vigilius Haufniensis, Adão residia em um estado primitivo, na carência de possuir consciência concreta de si mesmo. Estava em um estado imediato, como expressa o autor: “Na inocência, o ser humano não está determinado como espírito, mas determinado psiquicamente em unidade imediata com sua naturalidade” (KIERKEGAARD, 2010a, p. 44). Nesse caso, Adão residia em estado natural, era um ser totalmente imediato.

⁶ *O Post-Scriptum conclusivo não-científico às Migalhas filosóficas*, assinado por Johannes Climacus, propõe-se a investigar a verdade do cristianismo, verdade esta que deve levar o ser humano à transformação de si, encarnando-a. Verdade que não é objetiva, mas demasiadamente subjetiva: “Verdade é sempre verdade para alguém. Mais: a verdade verdadeira não é teórica, também é prática e edifica, constrói sobre fundamentos [...]”. (ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 21). É nessa obra que aparece a expressão “verdade como interioridade”, que serve de ponto determinante para entendermos as intenções do autor com sua filosofia existencial.

Para Vigilius Haufniensis, a angústia surge do nada, onde o espírito encontra-se sonhando: “a angústia é uma qualificação do espírito que sonha [...]. A realidade do espírito se apresenta sempre como uma figura que tenta a sua possibilidade, mas se evade logo que se queira captá-la, e é um nada que se pode angustiar” (KIERKEGAARD, 2010a, p. 44). No estado de inocência ou imediatez, o espírito deseja se movimentar, e tentar a sua possibilidade é buscar esse movimento. Tal circunstância nos leva a Adão e à proibição de comer os frutos da ciência do bem e do mal.

Quando Deus proíbe Adão de alimentar-se do fruto proibido, Adão não possui competência para interpretar a mensagem propagada pelo Criador, pois, estando em um estado de inocência, não poderia decifrar as palavras pronunciadas por Deus. Mas Adão comete a infração e peca contra Deus. Para o autor de *O conceito de angústia*, a proibição causou um estímulo ao primeiro homem, mesmo que ele não entendesse concretamente aquilo que estava acontecendo. Logo, “a proibição o angustia porque desperta nele a possibilidade da liberdade” (KIERKEGAARD, 2010a, p. 48). Adão adquire um saber, o de *ser-capaz-de*, e, deste modo, sua consciência começa a se movimentar, buscando expandir-se. Adão dá um salto qualitativo.

A angústia sentida por Adão e que o leva a transgredir a lei é expressa como “a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” (KIERKEGAARD, 2010a, p. 45). Diante da proibição, Adão sente uma vertigem de liberdade se manifestando em seu interior. Ao ignorar a proibição e realizando o ato, Adão experimenta o pecado provando do sentimento de culpa. Embora tenha transgredido, dá um salto qualitativo, saindo da inocência para um estado de consciência.

Sendo uma vertigem de liberdade, como expõe o pseudônimo kierkegaardiano, o homem angustia-se diante das possibilidades que ousa tentar realizar. France Farago argumenta que a angústia “provém da indeterminação humana encarregada de se determinar a si mesma. Ela é a flutuação que se apodera da consciência diante de todos os possíveis [...]” (FARAGO, 2006, p. 80). De acordo com esta ideia, o homem, no prosseguimento de sua existência, experimenta a angústia, situação limítrofe onde toma consciência que é um “ser que se relaciona com possíveis” que surgirão em sua estada existencial. Por meio dos possíveis, o homem determina-se.

O homem angustia-se porque, na posse de corpo e alma, está em sua possibilidade uma disposição para tornar-se espírito: “[...] na inocência, o homem não é meramente um animal. De resto, se o fosse a qualquer momento de sua vida, jamais chegaria a ser

homem. O espírito está pois presente, mas como espírito imediato”. (KIERKEGAARD, 2010a, p. 47). A angústia surge da vertigem do possível que, por sua parte, é a manifestação do espírito imediato ansiando movimentar-se. O espírito deseja constituir a relação entre alma e corpo:

De outra parte, o espírito é um poder amistoso, que quer precisamente constituir a relação. Qual é, pois, a relação do homem com este poder ambíguo, como se relaciona o espírito consigo mesmo e com sua condição? Ele se relaciona como angústia. O espírito não pode desembaraçar-se a si mesmo, enquanto ele se mantiver fora de si mesmo; nem tampouco o homem pode mergulhar no vegetativo, de jeito nenhum, pois ele está determinado afinal, enquanto espírito; não pode fugir da angústia, pois ele a ama [...] (KIERKEGAARD, 2010a, p. 47).

O homem é possibilidade de Espírito, e a angústia dá o sinal de sua manifestação, como no caso de Adão. A angústia divulga para o existente que ele é um *ser-capaz-de*, que está determinado enquanto possibilidade de realizar-se. A angústia aparece tanto no estágio estético, quanto no ético e religioso. Ela tende a aparecer no percurso da vida de um existente, pois o homem não pode transitar em uma existência vegetativa. O espírito deseja determinar-se, e sua primeira determinação aparece como uma vertigem diante do possível que o homem pode realizar. Por isso, o possível a ser realizado acompanha a experiência da angústia.

No próximo item, investigaremos a estadia religiosa em Kierkegaard, apresentada a partir do texto *Temor e tremor*. Por meio das análises acerca da curiosa história de Abraão, intentamos perceber como o pseudônimo de Kierkegaard demonstra os passos do sujeito existente rumo à tentativa de “tornar-se Indivíduo” e como por meio desta obra já pode estar sendo ilustrada a forma como o autor dinamarquês tematiza a questão do eu em seu pensamento.

2.4 *Temor e tremor* e o cavaleiro da fé

Temor e tremor é um dos livros de Kierkegaard que pertence à composição dos escritos estéticos. O título já desperta a curiosidade do leitor diante do conteúdo da obra. Provocante em toda sua base, Márcio Gimenes de Paula (2001, p. 99) menciona que “*Temor e Tremor* não é importante apenas pela história das agonias (e paixões) de seu autor, mas pela exposição clara que é feita do paradoxo da fé [...]”. Já para Gouvêa (2009, p. 12), a obra estaria a tratar de uma reflexão metafilosófica, utilizando a fé como ferramenta crítica para a tradição filosófica:

O conceito de fé surge em *Temor e Tremor* como um instrumento crítico. Ao lidar com a difícil e sempre viva questão da relação entre a fé e a razão,

Kierkegaard nos apresenta bem mais que uma discussão de temas em filosofia da religião. Ao apontar para o problema da impossibilidade racional da fé, Kierkegaard nos apresenta um problema metodológico da reflexão teórica que irá desembocar, por meio de um questionamento da ética, numa reflexão metafilosófica sobre a possibilidade do fazer filosófico em geral, pondo em cheque a validade e o direcionamento da tradição platônica-aristotélica como um todo.

O significado da fé, tratado pelo pseudônimo de Kierkegaard, nos leva a tentar pensar toda a tradição filosófica que coloca as experiências pessoais e coletivas do ser humano a julgamento da razão. Sua reflexão é metafilosófica, pois quer direcionar o atento leitor a pensar os limites e impossibilidades da atividade filosófica clássica que se perpetuavam até a modernidade, baseada no crivo da razão especulativa.

Johannes de Silentio é o pseudônimo responsável por tratar do significado da fé nesta obra estética. Grammont (2003, p. 85) lhe atribui a feliz alcunha de menestrel, visto que o autor se autoneomeia como um poeta e não como um filósofo, como muito bem declara no prefácio de *Temor e tremor*: “O presente autor de nenhum modo é um filósofo. É sim, *poetice et eleganter*, um amador que nem escreve sistema nem promessas de sistemas; não caiu em tal excesso nem a ele se consagrou [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 110, grifo do autor). Será Silentio o homem responsável por tentar expor algumas digressões a respeito da experiência da fé, investigando a fundo a peregrinação de Abraão até o monte Moriija e a prova proposta por Deus ao patriarca: o sacrifício de seu primogênito Isaac. Já nas primeiras páginas de *Temor e tremor*, Johannes de Silentio noticia que:

[...] houve grandes homens pela sua energia, sabedoria, esperança ou amor – mas Abraão foi o maior de todos: grande pela energia cuja força é fraqueza, grande pelo saber cujo segredo é loucura, pela esperança cuja forma é demência, pelo amor que é ódio a si próprio. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 118).

Abraão é uma figura curiosa para Silentio, um homem que, diante de uma ação condenável para a sua época, opôs-se a qualquer homem de seu tempo. Foi também pelo fato de acreditar em uma possibilidade absurda, a qual abordaremos posteriormente, que Silentio considera Abraão como este homem que foi maior de todos, cuja força se demonstrou em aspectos de fraqueza, cuja esperança revelava-se na forma de insanidade. O autor continua o elogio a este homem, exemplo de uma fé extraordinária, já que, por ela, “Abraão abandonou a terra de seus maiores e foi estrangeiro na terra prometida. Abandonou uma coisa, sua razão terrestre, por outra, a fé; se refletisse no absurdo da viagem, nunca teria partido” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 118). Abraão parece acreditar que pela fé tudo será possível, e é por ela que continua perseverante em sua viagem.

Johannes de Silentio é admirador de Abraão e logo o define como o “cavaleiro da fé”. Para o pseudônimo de Kierkegaard, exemplares de cavaleiros da fé são raros em sua época: “Se acaso soubesse onde mora um cavaleiro da fé, iria, com meus próprios pés, ao encontro desse prodígio que representa para mim um interesse absoluto” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 130). É que, para Johannes de Silentio, o cavaleiro da fé decide pela sua existência, percorrendo sua jornada solitária na tarefa de experimentar a presença daquele que o criou em sua temporalidade, sendo movido por uma certeza interior que é a fé. Esta é a situação de Abraão e de um cavaleiro da fé.

No entanto, Johannes adverte que toda a jornada de um cavaleiro da fé é acompanhada de solidão, inquietação e angústia como parece ser o caso de Abraão. Ele deve contrariar a ética⁷ de seu tempo e o dever paterno que um pai deve possuir para com o seu filho. Assim, importa-nos pensar os desafios que Abraão deve vencer em sua jornada, trabalhados por Johannes de Silentio no percurso de *Temor e tremor*.

O autor pontua que todo homem é um ser “imediato, sensível e psíquico” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 141). É, portanto, um ser vivo que adquire consciência de si, e sabe disso. É também um indivíduo que precisa relacionar-se com os outros, já que nasce uma cultura com práticas morais e um código ético. Logo, todo homem deve relacionar-se com o geral, que, de acordo com Paula, equivale “[...] a uma sociedade estabelecida com normas e padrões determinados” (PAULA, 2001, p. 112), e o homem acaba por ter como referência para suas ações o geral. De acordo com Silentio, a partir do momento em que o homem trata de agir individualmente, influenciado por um objetivo pessoal e contrapondo-se ao geral, pode encontrar uma crise em seu interior, “[...] crise da qual só poderá libertar-se pela via do arrependimento, abandonando-se como indivíduo, no geral” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 141). Nesse aspecto, o geral parece ser superior aos objetivos e pretensões pessoais do indivíduo.

Todavia, a experiência da fé nos leva a pensar em uma separação do homem com o geral, através de uma suspensão teleológica da moralidade, como sublinha este autor. Sendo assim, a fé é:

⁷ Como bem observa Márcio Gimenes de Paula (2001, p. 102): “[...] os homens e a sociedade em geral sempre são pautados pela ética, ou seja, as ações são sempre consideradas boas ou más. A ética é nesse sentido a juíza desse tipo de relação entre os homens [...]”. A ética trata da vida em sociedade, é a ciência que julga as ações humanas, buscando interpretá-las conforme os objetivos com os quais se pretende chegar, se estes serão bons ou ruins. Mas como tentar julgar Abraão ao nível ético se ele está cumprindo os desígnios de uma força superior sobre a qual a ética não é capaz de tentar raciocinar? Esta é uma das complexas questões que Johannes de Silentio tenta explicar em seu texto.

[...] justamente aquele paradoxo segundo o qual o Indivíduo se encontra como tal acima do geral, sobre ele debruçado (não em situação inferior, pelo contrário, sendo-lhe superior) e sempre de tal maneira que, note-se, é o Indivíduo quem, depois de ter estado como tal subordinado ao geral, alcança ser agora, graças ao geral, o Indivíduo, e como tal superior a este; de maneira que o Indivíduo como tal encontra-se numa relação absoluta com o absoluto. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 142).

Direcionado pela fé, o homem acaba superando a si mesmo, saltando para outra esfera da existência. Isto é possível se há uma ruptura com as determinações do geral, mesmo que temporariamente para que este homem possa enquanto indivíduo relacionar-se absolutamente com o Absoluto. Abraão realiza este feito por meio do sacrifício de Isaac. Rompe com o geral e “[...] pelo absurdo está como indivíduo acima do geral [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 142), conforme assinala Johannes de Silentio.

À vista do mundo da moral, Abraão é julgado como um assassino, agindo em prol de si próprio, pois, “[...] do ponto de vista moral, a situação de Abraão para com Isaac simplifica-se dizendo que o pai deve amar o seu filho mais do que a si próprio [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, 143). Abraão parece desconhecer o dever paterno, conhecendo somente a vontade divina. Para tratar desta questão que envolve a relação do pai com o filho e a exigência de um sacrifício, Silentio recorre às histórias trágicas de Agamemnom, Brutus e Jefté⁸, homens que se encontravam na mesma situação dramática e angustiante do patriarca da fé e que também tiveram de optar por uma decisão radical.

Mesmo essas três personalidades oferecendo seus filhos em sacrifício por uma causa considerada maior, Johannes de Silentio as classifica como heróis trágicos, com atitudes extremamente éticas e racionais. Um herói trágico não ultrapassa o mundo do geral, tal como Abraão, embora sacrifique um precioso bem que é o filho, uma perda irreparável. Os heróis trágicos concluem que o sacrifício é um ato necessário para salvar aquilo que eles consideram algo maior: a salvação de um povo, um reino da ira dos Deuses ou o cumprimento de uma lei. Para o herói trágico, “[...] toda a expressão da moralidade tem o seu *telos* numa expressão superior da moral; limita essa relação entre pai e filho, ou filha e pai a um sentimento cuja dialética se refere à idéia de moralidade [...]”

⁸ “Quando Agamemnon, Jefté, Brutus, no instante decisivo, dominam heroicamente a dor, quando, perdido o objeto do seu afeto, apenas lhes resta cumprir o sacrifício exterior, pode porventura existir no mundo alguma nobre alma que não verta lágrimas de compaixão pelo seu infortúnio e de admiração pela sua façanha?” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 144). Estas são as figuras trágicas utilizadas por Johannes de Silentio. Agamemnom, para salvar a sua nação, oferece a filha Ifigênia em sacrifício para que possa sair vitorioso da guerra. Brutus, imperador romano, por respeito e seriedade à lei, não hesitou em punir o próprio filho. Jefté prometeu a Deus, se caso salvasse Israel, sacrificaria a primeira pessoa que aparecesse em sua porta. Foi a sua filha que apareceu e Jefté não pôde voltar atrás de sua promessa.

(KIERKEGAARD, 1979c, p. 144). A expressão superior da moral, pronunciada por Silentio, está ilustrada no geral, e o herói trágico acaba se submetendo a esse *telos*.

Os heróis trágicos são heróis éticos e, quando sacrificam os filhos pelo geral, podem justificar suas ações, valendo-se da situação em que se encontram. Após o sacrifício, encontram o afago e a absolvição de seus contemporâneos que entendem que os sacrifícios foram necessários para salvar um reino, uma nação e sua população, como também para honrar uma lei. Em contrapartida, Abraão jamais pode ser considerado um herói trágico, pois sua ação não tem a mínima expressão no geral, como nos recorda Johannes de Silentio. Se os heróis trágicos possuem o seu *telos* ético, Abraão também parece possuir o seu e é por meio dele que o cavaleiro da fé ultrapassa a realidade ética e moral do homem:

Por meio do seu ato ultrapassou todo o estádio moral; tem para além disso um *telos* perante o qual suspende esse estádio. Porque eu gostaria de saber como se pode reconduzir a sua ação ao geral, e se é possível descobrir, entre a conduta dele e o geral, uma outra relação além da de o ter ultrapassado. Não age para salvar um povo, nem para defender a idéia do Estado, nem sequer para apaziguar os deuses irritados. Se pudéssemos evocar a ira da divindade, essa cólera teria unicamente por objeto Abraão, cuja conduta é assunto estritamente privado, estranho ao geral. Assim, enquanto o herói é grande pela sua virtude moral, Abraão é-o por uma virtude estritamente pessoal. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 144).

O *telos* do cavaleiro da fé é baseado no amor que possui a Deus, mas também em um amor a si próprio, visando encontrar o Absoluto e, com ele, relacionar-se absolutamente. O silêncio é uma característica de um cavaleiro da fé e Abraão é aquele que reside no silêncio, pois sua ação só interessa a Deus e a si mesmo em sua caminhada.

Em suas reflexões, Paula (2001, p. 113) admite que Johannes de Silentio esteja esboçando sua crítica a Hegel no tocante à concepção de ética defendida pelo filósofo sistemático, já que a ética do idealista alemão está baseada na constituição de uma “[...] unidade ética originária. Kierkegaard diante dessa idéia hegeliana propõe um retorno ao indivíduo e, diante da idéia de crença, como convenção [...] propõe a ideia de um indivíduo diante do seu Deus [...]” (PAULA, 2001, p. 113). A menção de Kierkegaard ao indivíduo decorre diante de um período onde os sistemas filosóficos ofuscavam todo o conteúdo subjetivo e interior da existência e, para o autor dinamarquês, perante o Divino, o homem é um “Indivíduo”.

Não temos como objetivo o aprofundamento da filosofia sistemática de Hegel, já que os interesses da dissertação se concentram em outro problema. Todavia, é oportuno que seja feita uma breve exposição de como Hegel reflete a relação entre a ética e

indivíduo, já que Johannes de Silentio está se baseando na ética representada nos moldes hegelianos para assim refutá-la. Ao mencionar Stephen Evans, Ricardo Quadros Gouvêa alude para uma importante observação: “[...] a concepção do ético em Johannes é essencialmente hegeliana. As mais elevadas obrigações éticas são concretamente incorporadas em instituições da sociedade [...]” (EVANS, 1993 *apud* GOUVÊA, 2009, p. 72). Para Hegel, a relação entre o homem e o Estado deve ser uma relação com o propósito de que o indivíduo alcance uma vida com autonomia para agir de forma íntegra e racional, sendo o Estado uma representação para o exercício dessas possibilidades.

Hegel tem por meta “[...] discriminar entre aqueles costumes e instituições que são necessários à libertação, os que não são essenciais, muito embora inofensivos, daqueles que são, sem dúvida, injustos [...]” (DUDLEY, 2013, p. 246). A tarefa de Hegel é compreender, numa análise aprofundada, quais seriam as instituições e os costumes humanos em que seria possível perceber uma manifestação da liberdade, embora Dudley (2013, p. 246) ressalve que, para Hegel, os costumes e instituições não conduzem o ser humano automaticamente à liberdade. Para Allen W. Wood (2014, p. 265):

A expressão ‘vida ética’ é usada para descrever um estado da vontade humana no qual a razão e a sensação estão em harmonia. Assim, ‘vida ética’ refere-se originalmente a uma ética do caráter, enfatizando as disposições racionais e o juízo prático em situações concretas, em contraste com uma moralidade de normas, em que a ênfase é em torno da derivação de ações particulares a partir de regras gerais.

A vida ética deve ser composta por homens que possam agir racionalmente diante de leis que sejam capazes de assegurar os seus direitos, a vida em equilíbrio com os outros e a liberdade. O Estado deve garantir essa zona de interação e desenvolvimento do homem em relação com os outros e com as leis. Em vista disso, os homens devem conhecer as leis e as instituições que acolhem seus direitos, sabendo que seus direitos e aspirações na sociedade estão sendo representados. A liberdade para Hegel se expressa enquanto uma liberdade que visa uma totalidade. Esta, por sua vez, se desenvolve objetivamente no Estado, em suas leis e instituições. É esta forma de liberdade que se encontra em sua concepção de vida ética:

Assim, a concepção hegeliana da vida ética subscreve uma concepção da vida social moderna que é única entre as teorias modernas em sua ênfase na harmonia espontânea e na comunidade livre como uma condição para a possibilidade e todas as instituições e relações sociais. De acordo com essa concepção, uma sociedade livre não é meramente uma sociedade que protege direitos pessoais e provê a liberdade subjetiva e o bem-estar dos indivíduos. É uma sociedade na qual o interesse individual de seus membros é realizado em harmonia racional e fundado em um fim coletivo, o qual seus membros entendem e buscam, de um modo espontâneo e racional, em vista de seu próprio benefício. (WOOD, 2014, p. 271).

A liberdade para Hegel é praticada quando os interesses individuais de cada membro de uma comunidade possuem como finalidade o reconhecimento e a representação de todos numa prática racional que busque harmonia no todo social. Cabe elucidar que sociedades como estas são resultados de “[...] esforços de seres pensantes de transformar a objetividade inicialmente independente da natureza num mundo que reflete as demandas da liberdade, e na qual eles estão por decorrência de acordo [...]” (DUDLEY, 2013, p. 247). A ação do homem ético para Hegel se propõe a atingir um fim coletivo.

Pensando a situação dos três heróis trágicos citados por Johannes de Silentio, chegamos à verificação de que estas três personagens encontram refúgio na ética hegeliana, embora estejam cometendo uma infração. Ao sacrificarem seus filhos, Agamemnom, Brutus e Jefté baseiam-se no geral. A finalidade do sacrifício é um fim coletivo, o interesse do geral. Em termos pragmáticos e objetivos, o sacrifício que o herói trágico se propõe a realizar é necessário para o bem de todos, compreendido pelo geral.

Abraão toma a imagem do Absoluto como única referência para sua existência. O geral condena Abraão porque sua ação implica numa atitude exclusivamente religiosa, sendo ela uma prova de fé. Para relacionar-se com o Absoluto, o cavaleiro da fé recorre ao abandono do geral, num salto para o infinito, realizando aquilo que Silentio apresenta como os movimentos da resignação infinita, do absurdo e do paradoxo⁹. Saltando em direção ao Absoluto, ele retorna à finitude, realizando um duplo salto do infinito ao finito, agora transfigurado e renovado. A fé de Abraão não encontra representação no geral, pois, vista como experiência subjetiva e interior, ela compete somente a Abraão e o seu desejo de uma relação concreta com o Absoluto, suspendendo teleologicamente a moral. Nesse ponto, Kierkegaard estaria utilizando Johannes de Silentio como pseudônimo que critica Hegel e sua noção de sujeito, um sujeito enquanto um eu que “[...] significa uma universalidade abstrata e não uma propriedade de alguém, algo que seja exclusivo de um

⁹ Movimentos realizados pelo cavaleiro da fé. Abraão acreditou que, na hora em que oferecesse o filho em holocausto, Deus lhe devolveria Isaac. Nesse momento realiza o movimento do absurdo, quando acredita no impossível: “Abraão acreditou, não que um dia fosse ditoso no céu, mas que seria cumulado de alegrias cá na terra. Deus podia dar-lhe de novo Isaac, chamar de novo à vida o filho sacrificado”. (KIERKEGAARD, 1979, p. 129). A resignação infinita é a experiência do infinito, onde o indivíduo toma consciência de seu valor eterno: “A resignação infinita é o último estágio que precede a fé, pois ninguém a alcança antes de ter realizado previamente esse movimento; porque é na resignação infinita que, antes de tudo, tomo consciência do meu valor eterno, e só então se pode alcançar a vida deste mundo pela fé [...]” (KIERKEGAARD, 1979, p. 135). Ainda não é, portanto, a fé, mas um afastamento da temporalidade para tomar esta consciência – do valor eterno. O paradoxo, como bem observa Grammont (2003, p. 90), é o “[...] movimento de renúncia a toda temporalidade através da fé, para conquistá-la outra vez através do absurdo. A fé restaura, por meio do absurdo, a ligação com o finito, mas apenas na medida em que o homem já tenha renunciado ao mundo terreno para ganhar o infinito”.

sujeito singular [...]” (BICCA, 1997, p. 174). Hegel concebe o eu a partir da ideia de uma unidade universal, elevada ao conteúdo da ideia e do conceito, uma consciência vinda a ser exteriorizada no mundo sensível. Para Hegel, o eu é constituído enquanto pensamento, “[...] é o pensamento enquanto sujeito, e na medida em que eu sou em todas as minhas sensações, representações, estados, etc. está o pensamento presente em toda a parte e perpassa como categoria todas as determinações [...]” (BICCA, 1997, p. 174). Hegel amortiza a existência do indivíduo ao conceito abstrato, à ideia, ao passo que o eu para Kierkegaard não é pensado enquanto uma substância ou uma totalidade universal, racional e objetiva, conforme a filosofia do pensador sistemático. Nas reflexões de Farago (2006, p. 86): “[...] o eu não é, com efeito, uma identidade abstrata ou um substrato substancial estático: o eu é essencialmente relação, e em primeiro lugar relação viva consigo mesmo [...]”. Abraão é representante daquilo que Kierkegaard atribui ser o Indivíduo, opondo-se radicalmente à ética hegeliana e à concepção de sujeito aos moldes do pensamento racionalista do idealista alemão. Para o filósofo dinamarquês, o Indivíduo é aquele que assume a sua existência e que se autodetermina em sua singularidade: “[...] o Indivíduo é a categoria do espírito, do despertar do espírito [...]” (KIERKEGAARD, 1986, p. 128). A concepção de indivíduo para Hegel se limita à dimensão da vida ética condicionada a uma forma de liberdade que é expressa por meio da unidade do Estado. Mas o cavaleiro da fé qualifica-se por ser uma individualidade que ignora essa lógica, pois está concentrado em seu percurso, na tentativa de relacionar-se absolutamente com Deus. Por isso o cavaleiro ignora o geral, abandonando a ética humana e saltando para o estádio religioso, pois sua ação é incomunicável e incompreensível para o geral que toma o racional como único meio de orientação.

O cavaleiro suspende teleologicamente a moral. Porém, há outros problemas envolvendo a situação de Abraão, como na pergunta “Se há um dever absoluto para com Deus?”¹⁰, levantada pelo pseudônimo kierkegaardiano. Para Johannes de Silentio, o dever moral é, conseqüentemente, um dever divino, pois Deus é a referência absoluta para a constituição do dever. Entretanto, o autor aponta para um problema envolvendo a relação do homem com o dever e sua relação com Deus:

¹⁰Este é o segundo problema que Johannes toma como investigação para analisar Abraão. O primeiro problema é sobre a possibilidade de haver uma suspensão teleológica da moralidade. O problema envolve a relação entre dever ético e Divindade. O dever moral seria a expressão da divindade, pois o geral toma o divino como imagem e força de expressão. Logo, “[...] todo dever ou obrigação acaba por se tornar algo para com Deus”. (PAULA, 2001, p. 117). No entanto, o autor enxerga um problema nessa relação, tema dessa sessão de *Temor e tremor*, como veremos adiante.

O dever constitui-se como tal quando é referido a Deus, mas no dever propriamente dito, não entro em relação com o divino. Assim sucede com o dever de amar o próximo: é dever, na medida em que este amor está referido a Deus; no entanto, no dever, não entro em relação com ele mas com o próximo que amo. Se digo, segundo esta relação, que é um dever amar Deus, enuncio uma simples tautologia, sendo aqui tomado Deus no sentido totalmente abstrato de divino, de geral, de dever. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 150).

No dever de amar ao próximo, Deus é tomado como fundamento, pois o homem entra em relação com o próximo que ama, mas não necessariamente com Deus. É neste ponto que mora a crítica do pseudônimo de Kierkegaard, pois Deus funciona, conforme o autor, como uma tautologia, uma simples ideia. Por meio do dever moral, o homem não chega a Deus, aproxima-se no máximo de uma ideia abstrata a seu respeito que lhe cabe como orientação para a vida moral e a realização do dever. Abraão não pode se encaixar nesta lógica. Sua relação com o Absoluto é direta e paradoxal. E este é o paradoxo da fé, que:

[...] consiste portanto em que o Indivíduo é superior ao geral, de maneira que, para recordar uma distinção dogmática hoje já raramente usada, o Indivíduo determina a sua relação com o geral tomando como referência o absoluto, e não a relação ao absoluto em referência ao geral. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 151).

A relação é invertida. O cavaleiro da fé determina a relação que possui com o geral após a experiência com o absoluto. Não parte do geral para relacionar-se com Deus, mas o contrário, para, em seguida, relacionar-se com o geral. O cavaleiro da fé contesta o dever ético que toma Deus apenas como uma ideia e que, na verdade, estaria representando a generalidade humana, e não a Divindade.

Diante dessa constatação, o que o cavaleiro da fé pretende não é extirpar a ética, mas, segundo o pseudônimo, atribuir a ela a dimensão do paradoxo. E é pelo paradoxo que “[...] o amor para com Deus pode levar o cavaleiro da fé a dar o seu amor para com o próximo a expressão contrária do que, do ponto de vista moral, é o dever” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 151). Esta expressão contrária ao dever detalha a relação de Abraão com Isaac, em que o pai deve amar o filho. Mas o velho Abraão pretende sacrificar o seu filho e isto seria uma forma de ignorar o dever de amar o seu primogênito.

Silêncio quer expressar que o sacrifício não elimina o amor do pai com o filho, pois “Abraão só sacrifica Isaque porque o ama profundamente, ele o tem como um presente de Deus. Sob a perspectiva da ética do geral, Abraão é apenas um assassino” (PAULA, 2001, p. 119). Para Deus, Abraão pode estar sendo um fiel servo. Diante desta prova de fé, o cavaleiro pode decidir se prossegue ou se recua, interpretando o pedido como uma crise ou prova. Caso retrocedesse, Abraão, como bem lembra Johannes,

poderia retornar a sua humilde casa e a sua esposa, reencontrando a serenidade e paz que o geral lhe pode proporcionar. Mas certamente seria perturbado por uma dúvida: Mas e se eu optasse por avançar nessa prova? Talvez Abraão carregasse essa dúvida e seria perturbado por ela pelos anos que lhe restavam.

O amor que Abraão nutre por Isaac pode fazer com que o sacrifício seja possível. Este amor é também amor referido a Deus e, portanto, paradoxal. Para o autor, o dever relativo de amar o filho é suspenso pelo dever absoluto. Este dever absoluto que não anulará o amor de Abraão com Isaac, mas, pelo contrário, faz com que Abraão possa ganhar o seu filho novamente na temporalidade:

O dever absoluto pode então levar à realização do que a moral proibiria, mas de forma alguma pode incitar o cavaleiro da fé a deixar de amar. É o que mostra Abraão. No momento em que quer sacrificar Isaac, a moral diz que ele o odeia. [...] porque este amor que dedica a Isaac é o que, pela sua posição paradoxal ao amor que tem por Deus, faz do seu ato um sacrifício. Mas a tribulação e a angústia do paradoxo fazem que Abraão não possa ser compreendido, de nenhuma forma, pelos homens. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 154).

O dever absoluto do cavaleiro da fé só interessa a ele e ao Absoluto, e a moral humana não pode intervir nessa relação, o que nos leva a compreender que Abraão está sozinho em sua jornada e a ninguém pode recorrer. O cavaleiro da fé vivencia a tribulação e a angústia do paradoxo.

Ao enfatizar que há um dever absoluto para com Deus e esse dever só é possível quando o “Indivíduo determina a sua relação com o geral tomando como referência o absoluto, e não a relação ao absoluto em referência ao geral [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 151), o pseudônimo está se contrapondo a toda ética racionalista que encarna o divino, mas que não possibilita uma relação com ele:

Do ponto de vista da ética clássica, apenas o próprio princípio ético universal é absoluto. O ético “não tem nada de fora de si mesmo que seja seu telos, mas ele mesmo é o telos para tudo fora de si mesmo”. Desse ponto de vista, pode-se apenas concluir que o ético tornou-se divino. Nas teologias de Kant e Hegel a ética assumiu as características da divindade. Enquanto isto, Johannes sabe, como um hegeliano desapontado, que neste contexto Deus passa a ser um ponto invisível e evanescente, um pensamento impotente; seu poder está apenas no ético, que preenche toda a existência. (GOUVÊA, 2009, p. 241).

Deus se torna uma referência idealizada, um ponto invisível. Por isso, Johannes de Silentio, indicando que há um dever absoluto do homem para com Deus, quer nos dizer que o *telos* de uma ética cristã tem como princípio o ensinamento de Jesus, “[...] um ensinamento devastadoramente contra-cultural, libertador, revolucionário e que ‘vira a mesa’[...]” (GOUVÊA, 2009, p. 244), ao invés de ser uma ética secular, cultural e padronizada. Abraão entra em relação imediata e absoluta com Deus, abandonando o

geral e a ética que tomam o divino enquanto ideia ou conceito.

Abraão é o cavaleiro da fé, mas também podemos chamá-lo de o “cavaleiro silencioso”, pois deve renunciar à palavra diante do geral para prosseguir em seu objetivo. Deve se calar até diante dos seus familiares, como a história muito bem nos mostra. Abraão, mesmo que pudesse tentar explicar o sacrifício para Sara e seus dois filhos, não conseguiria e por isso silencia, pois “[...] ele não pode falar, pois não pode fornecer a explicação definitiva - de forma a ser inteligível - de que se trata duma prova; mas, o que é notável, uma prova em que a moral constitui a tentação [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 151). Abraão não consegue encontrar brecha para uma explicação concreta acerca da prova. Caso tentasse falar, causaria um escândalo e Sara poderia tentar impedir a situação, mas é principalmente pelo fato de Abraão não encontrar bases para explicar racionalmente a prova que ele se cala perante seus familiares.

O cavaleiro realiza o movimento da fé e Abraão acredita, depositando a absurda confiança de que o primogênito retornará vivo do monte Moriija junto com ele. A fé não apenas o consola, mas o motiva a perseverar em sua caminhada. O herói trágico realiza seu movimento, encontra consolo no geral e assim não será tão perturbado por ter perdido o filho em sacrifício, como Johannes de Silentio demonstra com Agamenom, pois o geral o conforta. Mas os heróis não possuem a esperança que Abraão possui que é a de reaver o filho, pois o cavaleiro acredita e possui fé. Se Agamenon chegasse à Ifigênia e lhe afirmasse: “Ainda que Deus te reclame um sacrifício, seria possível, em virtude do absurdo, que não o exigisse, tornar-se-ia então incompreensível para a filha [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 180), a moça seria tomada por uma confusão. Portanto, diz Silentio: “[...] o verdadeiro herói trágico sacrifica-se ao geral com tudo o que lhe é próprio: os seus atos, todos os seus impulsos pertencem ao geral; está manifesto e nessa manifestação é o filho bem amado da ética [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 178). O seu feito jamais se equipara ao de Abraão.

Abraão resigna-se infinitamente, tomando consciência do valor de sua eternidade, mas paralelamente está realizando o salto para a fé. E o salto para a fé é determinante para este homem, pois Abraão salta da estadia ética que possui alicerces no geral para o “estádio religioso” em plena relação com o Absoluto, sem mediação do geral. Realiza a resignação infinita, acompanhada do movimento da fé:

Com efeito realiza dois movimentos, como se demonstrou suficientemente; o da resignação infinita, em que renuncia a Isaac, o que ninguém pode compreender, porque é um assunto privado; mas efetua, além disso, a todo o instante, o movimento da fé, e aí reside a sua consolação. Com efeito, diz: não,

isso não sucederá e se suceder, o Eterno devolver-me-ia Isaac, em virtude do absurdo. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 180).

O patriarca realiza passo a passo o movimento da fé e isso lhe garante o filho novamente. O duplo movimento do finito ao infinito, em virtude do absurdo, é aquilo que o caracteriza e a fé é essencial para tentar entender a trajetória do patriarca.

Abraão não se comunicou com ninguém sobre o sacrifício, mas reservou uma frase ao filho quando este lhe perguntou onde estava o cordeiro para o sacrifício. Abraão assim disse: “Meu filho, prover-se-á ele próprio do cordeiro para o holocausto [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 180). Para Johannes de Silentio, Abraão está respondendo para Isaac, sem nada dizer de fato, pois a interrogação permanece em sua fala. Abraão aparenta estar dizendo algo, mas na verdade nada está dizendo e sequer garantindo. A sua fala revela o duplo movimento que está se realizando:

Se Abraão tivesse respondido: nada sei, haveria proferido uma mentira. Não lhe cabe pronunciar seja o que for, porque não pode dizer o que sabe. Portanto, responde apenas: *Meu filho, Deus prover-se-á ele próprio do cordeiro para o holocausto*. Aqui se vê o duplo movimento que se espera na alma de Abraão, tal como já se mostrou. Se tivesse simplesmente renunciado a Isaac sem fazer mais nada, teria expresso uma mensagem; porque sabe que Deus exige a Isaac em sacrifício, e que ele próprio está, nesse momento, prestes a sacrificá-lo. A cada instante, depois de ter realizado esse movimento, efetuou, portanto, o seguinte, o movimento da fé, em virtude do absurdo. Nesta medida, não mente; porque, em virtude do absurdo, é possível que Deus faça uma coisa completamente diferente. Não pronuncia, pois, uma mentira, mas também não diz outra coisa, porque fala uma língua estranha. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 182, grifo do autor).

Abraão não está mentindo para o filho, mas também não está respondendo a ele, o que nos leva a pensar que o cavaleiro continua em silêncio após ter pronunciado a frase. Partindo desse princípio, Gouvêa (2009, p. 253, grifo do autor) argumenta que a resposta de Abraão foi uma:

[...] ‘in-resposta’. Ele irrispondeu a Isaque, ou ‘desperguntou-o’. Este ‘desperguntar’ Isaque era baseado em seu conhecimento de Deus (*notitia*), sua confiança em Deus (*fidúcia*) e sua obediência e aquiescência às palavras de Deus (*assensos*); em suma, era uma expressão de fé, da convicção pessoais (*plerophoria*).

O conhecimento, sua obediência e confiança em Deus fazem com que Abraão não responda à pergunta de Isaque de forma concreta. Na sua situação, o cavaleiro da fé não pode falar:

Ele não só não pode falar, como também não deve falar para Isaque. Se fizer isso sai do paradoxo. Por isso, para entender essa frase, devo entender o paradoxo. Essa resposta é irônica, mas não é falsa. Assim como tudo o que Sócrates sabia era nada saber, Abraão nada sabe a respeito do que viria a ocorrer. Contudo, se Abraão dissesse que nada sabia teria mentido e não seria mais homem de fé. (PAULA, 2001, p 127).

Ora, se Abraão não sabe o que poderia ocorrer, mas bem sabe que ele seria responsável por realizar o sacrifício, o patriarca da fé é movido pela crença no absurdo, entendido possivelmente pela instância do paradoxo. A frase dita a Isaac está cercada de ironia, pois “[...] é a única alternativa que Abraão encontra para manter-se no silêncio. Em sua resposta, sem mentir, Abraão exprime todo o movimento da fé por intermédio do absurdo [...]” (GRAMMONT, 2003, p. 97). O patriarca acredita, mesmo que esteja diante de uma situação complexa e da qual não tenha entendimento aprofundado. Mesmo “irrespondendo” a Isaac, o patriarca parece residir em um silêncio, dado que sua resposta não é uma resposta definitiva.

A trajetória de Abraão é investigada por Johannes de Silentio, um autor que adverte aos seus leitores que não está escrevendo uma “promessa de sistema”, pois não é um filósofo, apenas um poeta encantado com este humilde homem chamado Abraão, sendo movido ao destino do holocausto por uma fé indestrutível e renovadora. Para analisá-lo existencialmente, Silentio raciocina sobre Abraão baseando-se na relação do indivíduo com a ciência, responsável por investigar as relações e a conduta humana que é a ética. *Temor e tremor* é indubitavelmente um texto que trabalha esse complexo problema. Por isso é um texto que é seguido de três “problematas”, refletidos pelo pseudônimo kierkegaardiano, tais como: 1) Há uma suspensão teológica da moral?; 2) Se existe um dever absoluto para com Deus e, por fim, 3) Se Abraão deve justificar-se perante seus familiares. Quando o sujeito age individualmente, ele se confronta com essas possíveis instâncias. Mas esta não seria uma entre as tantas questões interessantes levantadas pelo pseudônimo de Kierkegaard nessa obra? A grande importância desse texto reside no fato de se perceber que o conhecimento teórico sobre a fé é muito pouco para tentar compreender esse fenômeno considerado por Silentio como um *pathos*, pois a fé é, por excelência, “[...] a mais alta paixão de todo homem. Talvez haja muitos homens de cada geração que não a alcancem, mas nenhum vai além dela [...]” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 185). Portanto, a fé é uma experiência que não tem o seu conteúdo repassado de mãos em mãos como um prato de comida a um homem faminto. “A fé é um saber que não pode ser ensinado, é o que nos diz Johannes, através do fino filtro da ironia. A tarefa do autoconhecimento que conduz a fé deve ser desenvolvida sem fadiga comum aos impacientes [...]” (GRAMMONT, 2003, p. 104). A fé não visa apenas uma experiência com o Absoluto, mas também a transformação do indivíduo diante da revelação divina. Transformação que o leva a mudar a realidade de sua existência.

No próximo item deste capítulo, refletiremos sobre como o filósofo desenvolve o problema do eu, baseando-se na constituição de uma antropologia existencial do ser humano desenvolvida na obra *O desespero humano* (1849). O conceito de desespero ocupa papel decisivo para o homem, servindo-lhe como ponto chave para que ele possa vir a se relacionar com o seu eu.

2.5 O eu como uma síntese dialética e sua relação com o desespero

O homem é um ser existente, capaz de progredir qualitativamente. Isto deriva da condição de ser um ser existencial, na posse da capacidade de adquirir consciência de si. Mesmo que esteja inserido em uma coletividade, na partilha de costumes e ritos sociais com outros entes, o existente que toma consciência de si, sabe do caráter singular de sua existência e da obrigação de desenvolvê-la. Deste modo, a existência:

[...] é algo que jamais será objeto, é a origem a partir da qual cada um experimenta, pensa e age. Existir, para o homem, não é equivalente de ser (*Vaeren*) ou de ter a existência empírica, imediata, a existência de fato (*Tilvaerelse*). O homem é o único existente, distinto dos outros entes que só têm uma existência de fato e não sabem quem são. Muito mais, para o homem, sua existência é uma tarefa, uma exigência: a de ter que devir, edificar-se. (FARAGO, 2006, p. 75).

Existência é, portanto, experimento, pensamento e ação. Diante dos outros entes que estão no mundo, o ser humano é o único que precisa se definir e sua tarefa reside nisso, pois ele não é um ser imóvel. Dotado de consciência de si e caracterizado pela competência de poder escolher, o homem não é, ele “está sendo” e por isso se define como um ser constituído pela infundável capacidade de se tornar algo.

Para Kierkegaard, o homem é uma síntese. Na obra *O conceito de angústia*¹⁰, o autor, valendo-se do pseudônimo Vigilius Haufniensis, teria afirmado que o ser humano, em sua constituição, é uma “[...] síntese do psíquico e do corpóreo” (KIERKEGAARD, 2010, p. 47). Não obstante, o ser humano não está apenas caracterizado como um ser que possui alma e corpo. Há um terceiro elemento que é o Espírito. Sem este elemento, os

¹⁰*O conceito de Angústia* ou *Uma simples reflexão psicológica-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado original*, do pseudônimo Vigilius Haufniensis, livro do ano de 1844. Como já citado, esta obra trata de expor sobre a concepção de angústia desenvolvida por Kierkegaard como experiência de vertigem da liberdade pelo existente e sua relação com o pecado. Johannes Climacus, no vol. 1 de seu *Pós-Escrito*, chama a atenção para um detalhe dessa obra: “*O conceito de angústia* difere essencialmente dos outros escritos pseudônimos, porque a sua forma é direta e até um pouco docente” (KIERKEGAARD, 2013, p. 284). Mesmo estando no grupo dos escritos estéticos, Vigilius Haufniensis escreve à maneira docente, comunicando um conteúdo de maneira direta, embora isso não anule o fato de que esta obra deva cumprir com as pretensões do autor dinamarquês, ou seja, que o conteúdo possa ser convertido em reflexão existencial.

outros dois termos não podem estabelecer uma relação. Para este pseudônimo, todo homem possui Espírito. Mas, o “Espírito está pois presente, mas como espírito imediato, como sonhando. Enquanto se acha presente é, de certa maneira, um poder hostil, pois perturba continuamente a relação entre alma e corpo [...]” (KIERKEGAARD, 2010, p. 47). O Espírito está presente no ser humano, mas de maneira imediata, em repouso. A tarefa do existente é realizar o movimento da síntese, tentando estabelecer a tensa relação entre os termos. O Espírito é o movimento unificador.

Kierkegaard daria continuidade a esta discussão a respeito do Espírito na famosa obra do ano de 1849, *O desespero humano*. Anti-Climacus é o autor-pseudônimo desta obra, responsável por estabelecer uma profunda e complexa investigação dos elementos que constituem o homem e como este se relaciona com eles. Para investigar estes elementos, Anti-Climacus está fundamentando-se na concepção de desespero, que, para o autor, constitui-se como uma experiência inevitável a qualquer ser humano. Através do desespero, é possível constatar a discordância e a tensão que o sujeito está vivenciando quanto aos termos que constituem sua existência, e mais: o desespero só existe porque o homem pode vir a tornar-se um eu. Portanto, é necessário reconhecê-lo.

Nas primeiras páginas dessa obra, o autor nos informa o que é o homem:

O homem é espírito. Mas o que é espírito? É o eu. Mas, nesse caso, o eu? O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa de alheio a si, mas consigo própria. Mais e melhor do que na relação propriamente dita, ele consiste no orientar-se dessa relação para a própria interioridade. O eu não é a relação em si, mas sim o seu voltar-se sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 195).

Se o eu é uma relação, esta forma de relação alude para um voltar-se para a própria interioridade, sendo que o eu é conhecimento e consciência da relação entre os termos, ou seja, conteúdo da síntese. Portanto, “o homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 195). O ser humano é finito e infinito, temporal e eterno, liberdade e necessidade, e assim está constituído. Mas o terceiro elemento que é o Espírito possui decisiva importância para o movimento dialético entre as partes. O eu só pode reconhecer-se a si mesmo quando realizar este movimento.

Se o homem é uma síntese, de que forma o desespero se relaciona com sua existência? Para Anti-Climacus, só há desespero porque desesperar-se está em sua estrutura antropológica. Por isso, o autor, nas primeiras sessões desta obra, enfatiza que

o desespero pode se apresentar ao homem através de três formas: 1) O desespero inconsciente de se possuir um eu – o que implica na forma mais popular de desespero; 2) O desespero que não quer ser um eu e, por fim, 3) O desespero de querer ser um eu ou “tornar-se Espírito”.

Estas três personificações tomam o ser humano em sua estada existencial. Cada forma de desespero demonstra certo grau de intensidade, tanto da doença como da consciência de se ter um eu. Anti-Climacus informa que o desespero pode surgir de uma situação simples, como um pequeno abalo. Apresentando-se a partir de uma situação temporal de desconforto (um problema, uma doença, etc.), o desespero pode revelar sua verdadeira face, pois “o homem que desespera tem um motivo de desespero, é o que se pensa durante um momento e só um momento; porque logo surge o verdadeiro desespero, o verdadeiro rosto do desespero” (KIERKEGAARD, 1979c, p. 200). Todo desesperar-se de algo implica, direta ou indiretamente, em um desesperar-se de si mesmo: a busca pela libertação do eu, considerado o grande desespero do homem, conforme Anti-Climacus.

Percebemos então que a relação do existente com os elementos heterogêneos que o constituem é uma relação caracterizada pela desarmonia. O homem, quando se percebe nessa situação, tenta resolvê-la de diversos modos a fim de suprimir o desespero ou até mesmo enfrentá-lo. De uma forma bastante organizada e estratégica, Anti-Climacus dedica-se, na primeira parte de seu livro, a refletir sobre o desespero, investigando-o sob duas perspectivas: o desespero diante dos fatores heterogêneos que constituem o homem e o desespero conforme os graus de consciência do ser humano diante de sua “doença mortal”. Anti-Climacus analisa o desespero enquanto: 1) *fatores da síntese do eu* e 2) *sob a categoria da consciência*. Já a segunda parte da obra apresenta a relação do desespero com o pecado. Assim, a intenção de Anti-Climacus é a de querer expor uma reflexão sobre os diversos desdobramentos desta enfermidade.

Os fatores da síntese que constituem o eu levam Anti-Climacus a analisar cuidadosamente os elementos que compõem o homem e de que modo ele é afetado por eles. Em relação ao infinito e finito, o desespero pode se caracterizar pela *infinidade ou carência de finito* ou *desespero no finito e carência de infinito*. Na primeira forma, o homem se perde num processo de infinitização de si, perdendo-se no imaginário, vivenciando uma existência de caráter abstrato. Deste modo, ele renuncia ao finito. Anti-Climacus alerta para o perigo do homem desesperado de infinidade e carente de finito:

E quando uma das suas atividades, querer, conhecer, ou sentir, se perdeu assim no imaginário, todo o eu corre igualmente o risco de nele se perder, e,

abandone-se voluntariamente ou se deixe levar: nos dois casos, permanece responsável. Leva então uma existência imaginária, infinitizando-se ou isolando-se no abstrato, sempre privado do seu eu, do qual consegue afastar-se cada vez mais. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 209).

Tomado por um isolamento, este homem leva uma existência imaginária como aponta Anti-Climacus, privando-se de seu eu. Já *o desespero no finito ou carência de infinito* caracteriza-se por ser justamente o contrário: o ser humano encontra-se submetido aos ditames da vida temporal e de todos os seus caprichos. Anti-Climacus toma como exemplo os homens que se preenchem de maneira assídua pelos compromissos e obrigações e que não conseguem ver ou perceber um sentido para suas vidas além desta realidade. Preso na finitude, o homem se esquece de que também é infinito e, embora possa aparentar uma vida sossegada, no conforto do “geral”, ele é um desesperado:

Assim é o desespero do finito. Um homem pode, com ele, levar perfeitamente uma vida temporal, humana em aparência, tendo os louvores dos outros, as honras, a estima e todos os bens terrestres. Porque o século, como é costume dizer-se, não se compõe afinal de pessoas desta espécie, isto é, devotadas às coisas do mundo, sabendo usar os seus talentos, acumulando dinheiro, hábeis em prever, etc..., o seu nome talvez passe à história, mas terão sido na verdade eles próprios? Não, porque espiritualmente não tiveram eu, um eu pelo qual tudo arriscassem, porque estão absolutamente sem eu perante Deus... por muito egoístas que de resto sejam. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 211).

Esta forma de desespero se estende a todos aqueles que conquistaram riquezas na terra, mas não conquistaram a si mesmos e sequer estão dispostos a se reconhecerem enquanto um eu. Estão sem um eu perante Deus. O finito deve apossar-se do infinito e o infinito deve ser revelado por meio da finitude em uma dialética que toma Deus como ponto de partida.

O homem também é possibilidade e necessidade. Em se tratando do desespero, ele pode concentrar-se na efetuação de um, desconhecendo ou ignorando a presença do outro. Para Anti-Climacus, “[...] o possível e a necessidade são igualmente essenciais para que o eu se transforme (com efeito, o eu só pode se transformar sendo livre)” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 211). São os termos que promovem a abertura para que eu venha a se colocar em movimento, transformando a existência do homem.

O desespero do possível ou carência de necessidade caracteriza-se por ser o desespero em que a possibilidade amortiza a categoria da necessidade, fazendo com que o existente se perca no possível, “[...] sem o elo que o prenda à necessidade [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 212). É o desesperado que está afundado em suas possibilidades, mas sem o elemento da necessidade não consegue atingir o seu eu, porque suas possibilidades não avançam a ponto de o existente realizar-se para um fim concreto.

Para tentarmos compreender melhor esta forma de desespero, Anti-Climacus utiliza a interessante metáfora do espelho:

[...] a infelicidade de um Eu desta espécie não está em nada ter feito neste mundo, mas em não ter tomado consciência de si próprio, em não se ter percebido de que este eu é seu, é um determinado preciso e, portanto, uma necessidade. Em vez disso, o homem perdeu-se deixando que o seu eu se reflita imaginariamente no possível. Ninguém pode ver-se a si próprio num espelho, sem se conhecer previamente, caso contrário não é ver-se, mas apenas ver alguém. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 212).

O desesperado, consumido pelo possível, está carente da necessidade e, portanto, está perdido. Ao ver o reflexo de sua imagem no espelho, está vendo somente alguém, mas não ele próprio. Diz Anti-Climacus: “Um eu que se olha no seu próprio possível só é semiverdadeiro, porque nesse possível, está muito longe de ser ele próprio, ou só o é parcialmente” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 212). O possível é a capacidade de o indivíduo se realizar, mas, sem a necessidade, o eu não pode desenvolver concretamente. Assim, o homem se perde em vãs possibilidades que não se tornam aptas a alcançar a vida real e concreta.

O *desespero na necessidade ou carência de possível* é uma forma de desespero na qual a possibilidade parece ser inativa no ser humano. Nesta condição, o homem está preso na necessidade, segundo Anti-Climacus. Na carência do outro termo, a possibilidade, o homem não se torna capaz de encontrar Deus, muito menos experimenta a fé. Anti-Climacus afirma que, para o homem definitivamente encontrá-lo, é necessário que ele se ponha a realizar um processo de esgotamento de si em todas as possibilidades desenvolvidas, quando perceber que nenhuma possibilidade humana é capaz de suplantá-lo:

A salvação é portanto o supremo impossível humano, mas a Deus tudo é possível! Esse é o combate da fé, a qual luta como louca pelo possível. Sem ele, com efeito, não há salvação. Perante um desmaio, grita-se: Água! Água de Colônia! Gotas de Hofmann! Mas perante alguém que desespera, grita-se: possível, possível! Só o possível o pode salvar! Uma possibilidade: e o nosso desesperado recomeça a respirar, revive, porque sem possível, por assim dizer, não se respira. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 214).

Somente o possível pode fazer com que esse homem possa vir a renascer. Porém, o possível deve ser orientado para Deus, depois de um esgotamento do próprio homem em querer salvar a si mesmo por meio de infinitas possibilidades. A salvação é uma impossibilidade humana. Todavia, Deus existe e para Ele tudo é possível. O homem pode enfrentar o desespero e lutar contra ele quando assim o encontra, quando possui fé.

Anti-Climacus também investiga o desespero pela forma como o existente experimenta esta doença mortal pelo nível de sua consciência. Vimos até agora o

desespero quanto aos próprios termos da síntese que levam o ser humano a relacionar-se com a doença mortal. Na relação entre desespero e consciência, esta segunda vai “[...] aumentando e os seus progressos medem a intensidade crescente do desespero; quanto mais aumenta, mais intensa se torna [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 216). O progresso da consciência não diminui a manifestação da doença mortal. Pelo contrário, esta se intensifica no homem, revelando que ali há um eu.

Sobre o desespero analisado pelo grau de consciência, Anti-Climacus inicia com uma forma muito natural de desespero e, de certo modo, uma das mais banais: *o desespero que se ignora ou a ignorância desesperada por ter um eu, um eu eterno*. Nesta forma de desespero, o autor toma como exemplo as pessoas que ignoram a possibilidade de se tornarem um si mesmo, um eu vindo a efetivar-se. Neste caso, o desesperado é prisioneiro da sensualidade, “[...] duma alma plenamente corporal; porque a sua vida só conhece as categorias dos sentidos, o agradável e o desagradável, e manda passear o espírito, a verdade, etc...” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 216). Para Anti-Climacus, este desesperado vive uma vida tão banal que prefere morar numa simples cave ao invés do primeiro andar de uma casa. Esquece que sua finalidade é tornar-se Espírito:

Todos nós somos uma síntese com uma finalidade espiritual, essa é a nossa estrutura; mas quem não prefere habitar a cave, as categorias do sensual? O homem não só prefere viver nelas, mas ama-as a tal ponto que se zanga, quando lhe propõe o primeiro andar, o andar nobre, sempre vago e esperando-o — porque afinal toda a casa lhe pertence. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 217).

Quando o homem vive para alimentar somente a carne, realizando suas vontades mundanas ou quando pretende apenas realizar-se no mundo dos negócios, ignorando o mundo espiritual, está consumido pelo desespero da ignorância de ter um eu eterno. Acomodado em sua “cave”, só pode transitar dentro dela, já que não está em suas pretensões atingir o primeiro andar que, metaforicamente, seria a morada do Espírito. Este homem está negando duplamente a si mesmo, pois “[...] o próprio desespero é uma negação e a ignorância do desespero é outra” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 217). Ser desesperado já é algo indissociável de sua e de qualquer existência humana, mas a ignorância do desespero torna sua situação mais catastrófica. O homem se torna um espectro. Diz Anti-Climacus:

Todo o homem que não se conhece como espírito ou cujo eu interior não tomou em Deus consciência de si próprio, toda a existência humana, que não mergulha desse modo limpidamente em Deus, mas se funda nebulosamente sobre qualquer abstração ou a ela se reduz (Estado, Nação, etc.), ou que, cega para consigo própria, não vê nas suas faculdades mais do que energias de origem pouco explícita, e aceita o seu eu como um enigma rebelde a qualquer introspecção — toda a existência deste gênero, realize o que realizar de

extraordinário, explique o que explicar, até o próprio universo, por muito interessante que, como esteta, goze a vida: mesmo assim, ela será desespero. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 219).

Tendo realizado feitos memoráveis nesse mundo, mas não assumindo a atividade de exercitar corretamente os termos de sua constituição, ignorando o eu interior que possui este homem, seja um comerciante ou um político, um leigo ou acadêmico, um pastor ou um cético, está caracterizado como um desesperado inconsciente do valor eterno que habita em seu interior. Assim está definido o desespero da inconsciência de ter um eu.

Para Anti-Climacus, existem homens que estão conscientes de que, no interior de suas existências, existe alguma coisa que está ali e que está incomodando, mesmo que não saibam falar com propriedade acerca desse estado. Anti-Climacus define esta forma de desespero como *desespero consciente da sua existência; consciente de um eu possuidor de eternidade*. Nessa forma de desespero, o indivíduo relaciona-se com a doença mortal de duas formas: desespera-se em não desejar ser um si mesmo, enfrentando o “desespero-fraqueza” e desespera-se diante da vontade de desejar ser um si mesmo, definido como “desespero desafio”.

O “desespero-fraqueza” condiz ao homem que possui certo grau de consciência de ter um eu, mas não quer se arriscar a reconhecê-lo e a colocá-lo em movimento. Para Anti-Climacus, este homem se desespera tanto da temporalidade ou de alguma coisa temporal, quanto da eternidade de si mesmo. Ao desesperar-se do temporal ou de alguma coisa temporal, o homem já está se desesperando de si próprio, pois “[...] desesperar do temporal ou duma coisa temporal, se é de fato desespero, vem a ser o mesmo, no fundo que desesperar quanto ao eterno de si próprio, fórmula de todo o desespero” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 227). Desespera-se da temporalidade para em seguida desesperar-se de si mesmo, de possuir o terceiro termo. Embora o “desespero-fraqueza” seja definido pelo desespero no qual não há vontade de se tornar um eu, o homem, ao desesperar de si, progride de maneira discreta em sua condição, pois, segundo Anti-Climacus, houve crescimento na consciência desse desesperado:

[...] desesperar quanto ao eterno é impossível sem uma idéia do eu, sem a idéia de que há ou houve nele eternidade. E para desesperar de si, é também necessário que se tenha consciência de ter um eu; e é disso que o homem desespera, não do temporal ou duma coisa temporal, mas de si próprio. Além disso, há aqui maior consciência do que seja o desespero, que não é, com efeito, senão a perda da eternidade e de si próprio. Naturalmente que o homem tem assim maior consciência da natureza desesperada do seu estado. Agora o desespero não é apenas um mal passivo, mas uma ação. Quando o homem, com efeito, perde o temporal e desespera, o desespero parece vir de fora, se

bem que venha sempre do eu; mas quando o eu desespera deste último desespero, esse desespero vem do eu, como uma reação indireta e direta e difere nisso do desespero desafio, o qual surge do eu. Notemos aqui, enfim, um outro progresso. O seu próprio crescimento de intensidade aproxima, em certo sentido, este desespero da salvação. Porque a sua própria profundidade o salva do esquecimento; não se cicatrizando, ele salvaguarda a cada instante uma probabilidade de salvação. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 228).

Desesperando-se da perda da eternidade e de si próprio, o homem pode aproximar-se da salvação. O desespero nesse homem não é apenas o enfermo que consome sua existência, mas algo que ele pretende se relacionar para, se possível, viver com maior consciência de seu eu. O desespero, embora possa surgir de fora, sempre será desespero de si mesmo - quanto à eternidade do eu - e quando o homem percebe que desespera de si mesmo, ele passa a ter ideia do eu que pode levá-lo à salvação de si mesmo.

O “desespero-desafio” é a tomada de consciência de possuir um eu infinito. Esta tomada de consciência se converte em um desejo de querer ser a si mesmo, buscando apoderar-se do eu. No “desespero-desafio”, como sugere a própria denominação, o homem desafia a si mesmo e aos seus limites para tentar se tornar o eu que ele deve ser. Quanto mais se esforça em se aprofundar nessa atividade, a consciência de haver um eu vai aumentando; e quanto maior a consciência, maior a vontade de obtê-lo. O “desespero-desafio” “[...] não provém do exterior como um sofrimento passivo diante da pressão ambiente, mas diretamente do eu. Deste modo, a relação ao desespero de ser fraco, este desafio de fato representa uma nova qualificação [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 232). No entanto, há um problema na condição de ser um desesperado consciente. Na perturbadora vontade de ser um eu, o desesperado consciente de ser um eu eterno ainda recusa a propor a si próprio a possibilidade de uma relação com a fonte eterna que lhe proporcionou a capacidade de ser um eu. O homem só pode ser um espírito, para Anti-Climacus, porque esta possibilidade lhe foi dada pelo Absoluto, mas, ao ignorar sua verdade existencial, o homem tenta ser artífice de si mesmo, querendo dar um eu a si próprio ou “[...] fazer do seu eu o que quer ser, escolher o que admitirá ser ou não seu eu concreto”. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 232). Este desesperado se choca diante de uma muralha que ele mesmo criou, na intenção de idealizar um eu para si.

O eu que poderia desenvolver-se acaba sendo suprimido por causa da insistência do desesperado em conceder-se a si mesmo como base e referência para o eu. Por isso diz Anti-Climacus, utilizando uma analogia bastante poética para se referir à situação desse existente: “[...] o homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e bater-se sempre contra moinhos ao vento” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 233).

Querendo dar a si mesmo o eu que ele não pode, o homem intensifica a dor de seu desespero e, por ser consciente da doença mortal e de sua impotência em tentar vencê-lo, desespera-se ainda mais.

Para que o homem possa enfrentar o desespero com as verdadeiras armas, é necessário que assuma sua fragilidade e limitações ao tentar enfrentar individualmente a doença mortal. Para tornar-se um si mesmo que se relaciona conscientemente com as sínteses que compõem a sua existência, o homem deve sair do pecado em que se encontra e, para Anti-Climacus, nós, seres humanos, pecamos no momento em que “[...] perante Deus ou com a idéia de Deus, desesperados, não queremos, ou queremos ser nós próprios. O pecado é deste modo fraqueza ou desafio elevados à suprema potência; e portanto, condensação do desespero [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 239). Para sair desta situação e enfrentar o desespero com as armas corretas, buscando extirpá-lo, o homem precisa de Deus e deve ter fé, acreditar e perseverar nela: “[...] o homem se cura do desespero quando seu eu, que se relaciona consigo mesmo, quer ser ele mesmo e se funda na potência que o pôs [...]” (FARAGO, 2006, p. 98). Esta potência é Deus, fonte viva da criação e que é a potência para a qual o indivíduo deve voltar-se em uma relação de aprendizado, transformação e cura do pecado.

O desespero é um conceito importante para se analisar o grau de consciência de “si mesmo” no homem, como também a situação pela qual ele é influenciado de maneira consciente ou inconsciente pelos elementos que o formam, como o finito e o infinito, o temporal e o eterno, a liberdade e a necessidade. Segundo Anti-Climacus, ser “apunhalado” pelo desespero pode estimular o indivíduo para a possibilidade de aprofundar-se reflexivamente em sua existência: “[...] sofrer um mal destes coloca-nos acima do animal, progresso que nos distingue muito mais do que caminhar de pé, sinal de nossa verticalidade infinita ou da nossa espiritualidade sublime”. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 197). Só o homem é capaz de desesperar-se, de tornar-se um si mesmo, no árduo trabalho de relacionar as categorias que o fundam e que estão em tensão.

O desespero é a discordância dos termos, e, se há discordância, é necessário que o existente se esforce em tentar equilibrar a relação entre os termos. A relação com o Absoluto, mediada pela experiência da fé, pode auxiliar o desesperado a extirpar o enfermo, sendo esta a tarefa daquele que já reconheceu seu estado existencial e deseja o Eu que está em sua possibilidade e, conseqüentemente, a transformação de si mesmo. A personagem bíblica Abraão, apresentada neste capítulo, caracteriza-se pela capacidade de

tornar-se a si mesmo, demonstrando esta capacidade ao realizar a síntese dos termos conceituados por Anti-Climacus. Segundo Jonas Roos (2007, p. 168-169, grifo do autor), “[...] o tornar-se um *self* não é um movimento de abstração, antes, é entrar em um processo de colocar juntos, ou melhor, *recolocar* os elementos da síntese que a existência separou [...]”. Abraão realiza o movimento dos elementos que o formam:

Essa dialética lembra a de Abraão em *Temor e Tremor*. O movimento da fé envolve um abandono de Isaque, mas não o abandono realizado pelo herói trágico, que se despede da finitude para ganhar o geral, como quando o guerreiro entrega a filha virgem para que seu exército vença a guerra, ou, como quando Sócrates abandona a temporalidade e a finitude em direção à idéia abstrata da justiça. Abraão, segundo o pseudônimo kierkegaardiano Johannes de Silentio, abandona Isaque, abandona a finitude e, entretanto, espera retornar a ela, crê que descerá a montanha ao lado do filho, retornará à finitude. O abandono é radical porque Abraão se colocou numa relação absoluta com o Absoluto, o que relativiza todo o resto da realidade. Entretanto, depois (num sentido lógico, dado que temporalmente trata-se de uma simultaneidade) de ter abandonado Isaque e toda a finitude, Abraão retorna a ela como se nunca tivesse conhecido algo de mais elevado (ROOS, 2007, p. 169).

A capacidade de renunciar à temporalidade só é possível porque o velho servo de Deus mantém a esperança de que Isaac retornará com ele para sua humilde casa, na companhia de sua mulher e de seu filho Eliezer. Por não duvidar e acreditar em Deus até o final, Abraão recupera o primogênito. Para Anti-Climacus, todo homem possui desespero, sendo tomado pelo enfermo mortal em menor ou maior intensidade, mas este não é o caso de Abraão que se distingue dos outros homens por ter fé e, somente na presença da fé, reconhecendo-se como um Eu diante de Deus, o homem não vive na margem do desespero e, caso defronte-se com a doença, não recua, ousa enfrentá-la constantemente, visto que o verdadeiro cristão é aquele que não considera a possibilidade de afastar-se de Deus. Distanciar-se de Deus seria pior do que a morte para um indivíduo deste tipo. Daí, o desespero, a “doença do Espírito” ser considerada uma doença mortal: “[...] eternamente morrer, morrer a morte, morrer sem todavia morrer. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte; vivê-la um só instante, é vivê-la eternamente [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 199). No desespero, o homem vivencia a morte do Espírito, a morte se faz presente em vida e o cristão se dá conta disso, reconhecendo que apenas Deus pode socorrê-lo e auxiliar na tarefa de atingir o si mesmo. Perder o si mesmo é, coincidentemente, perder a relação com Deus, e é disso que o verdadeiro cristão tenta se afastar, quando reconhece que o pecado pode ser a condição que o afasta do Absoluto e da possibilidade de realizar o movimento da síntese, orientando-se para Deus.

Abraão, como cristão que é, deposita sua confiança no Absoluto para que ele possa

ampará-lo em suas tribulações e em seu sofrimento. É na presença da fé que o homem, desesperando-se de sua condição, pode sofrer uma transformação. Diante de Deus, a consciência de si só aumenta e o homem não é apenas visto sob o prisma do “[...] eu humano, do eu cuja medida é o homem [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 241). O existente progride em sua consciência, deixando de ser um eu humano e tornando-se aquilo que Anti-Climacus designa como um eu teológico, quando o homem está diante de Deus e o toma como medida e referência (KIERKEGAARD, 1979d, p. 241). Estando diante de Deus, em sua enfermidade mortal, o homem deseja tornar-se um si mesmo e assim trata de eliminar a doença mortal, afastando-se do pecado, posição conceituada por Anti-Climacus como estado de não-verdade do homem.

Em sua curiosa situação, o patriarca Abraão anseia pela transformação de sua existência, pois a prova lhe foi imposta, e nela o velho servo vê a possibilidade de um salto em direção ao infinito e à possibilidade de relacionar-se absolutamente com Deus. Abraão representa o estágio religioso da existência, no qual é possível enfrentar diversas situações acometidas pelo indivíduo. Esta possibilidade de existência, quando vivida autenticamente, afasta o homem da experiência do desespero que aparece na condição de pecado. Abraão consegue entrar em relação com os termos de sua constituição acolhido pela experiência da fé e pelo contato com Deus, desenvolvendo o Espírito, termo que falta às categorias do finito e do infinito, do temporal e do eterno, da possibilidade e da necessidade. Abraão deseja atingir a si mesmo, tarefa que deve ser de todo homem, como reforça Anti-Climacus:

Ousarmos ser nós próprios, ousar ser um indivíduo, não um qualquer, mas este que somos, só face a Deus, isolado na imensidade do seu esforço e da sua responsabilidade: eis o heroísmo cristão, e confesse-se a sua provável raridade; mas haverá heroísmo no iludirmo-nos pelo refúgio na pura humanidade, ou em brincar a ver quem mais se extasia perante a história da humanidade? Todo o conhecimento cristão, por estrita que seja de resto a sua forma, é inquietação e deve sê-lo; mas essa mesma inquietação edifica. A inquietação é o verdadeiro comportamento para com a vida, para com a nossa realidade pessoal e, conseqüentemente, ela representa, para o cristão, a seriedade por excelência; a elevação das ciências imparciais, muito longe de representar uma seriedade superior ainda, não é, para ele, senão farsa e vaidade. Mas sério é, e vo-lo afirmo, aquilo que edifica. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 189).

Para o autor, tornar-se um si mesmo é comprometer-se com a existência, ousando ser um Indivíduo em face de Deus. Este comprometimento alude para uma relação de seriedade. Mas que tipo de seriedade seria essa? Vigilius Haufniensis, o pseudônimo de *O conceito de angústia*, trabalha com um interessante exemplo que nos pode ajudar a entender o que significa a palavra “seriedade”:

Um clérigo deve a todo domingo pronunciar a oração eclesial de preceito, ou a cada domingo ele deve batizar várias crianças. Imaginemos que esteja cheio de entusiasmo, etc. O fogo se extingue, ele vai agitar, comover, etc., mas às vezes mais, às vezes menos. Só a seriedade é capaz de retornar regularmente cada domingo com a mesma originalidade à mesma coisa. (KIERKEGAARD, 2010a, p. 156).

Seriedade relaciona-se à capacidade de se executar a mesma tarefa inúmeras vezes, com a mesma paixão e dedicação, sem perder a originalidade e o comprometimento radical. Aquele que alcança a seriedade pode equiparar-se ao clérigo que pronuncia a oração eclesial com o mesmo entusiasmo e paixão, ou a um homem idoso que conserva o mesmo sentimento dos tempos de mocidade por sua companheira, dedicando-se inteiramente ao seu amor. Para Anti-Climacus, este deve ser o tratamento que o desesperado deve ter com a sua existência e com as categorias existenciais que a envolvem, em uma entrega total a este objeto de seriedade.

Vivenciar o cristianismo como Kierkegaard expõe através das vozes de seus pseudônimos em *Temor e tremor* e em *O desespero humano* é engajamento, prática edificante e transformação de si mesmo por meio da fé. Tornar-se Indivíduo é tornar-se autêntico para si e para Deus. Em sua peregrinação, o cavaleiro da fé está sozinho e o geral não pode socorrê-lo. No entanto, é nesta jornada solitária que Abraão constata que apenas a fé será capaz de ajudá-lo na situação do sacrifício. Abandonado, o cavaleiro necessita de coragem e da crença no Absurdo para alcançar o Monte Moriija, para assim oferecer o filho em holocausto. Por outro lado, é justamente pelo afastamento em relação ao geral que este cristão em seu isolamento pode ser capaz de decidir por uma transformação em sua vida, afirmando para Deus que é um servo fiel a partir de seu próprio empenho e esforço, sem o auxílio de segundos ou terceiros. O cavaleiro da fé é aquele que abraça o sofrimento e a dor que envolve a sua situação sem recuar diante da tarefa de tornar-se si mesmo, alcançando a sua singularidade.

A intenção de nosso próximo capítulo é apresentar o poeta Mário de Sá-Carneiro. Também nos ocuparemos em expor o cenário biográfico do escritor, suas influências literárias e experiências pessoais em Paris. É necessário também, conforme já assinalado com Kierkegaard, apresentar as características de sua obra literária e as influências das tendências estéticas que vigoram em sua literatura. Feito este apanhado, faremos a análise da narrativa *A confissão de Lúcio* a partir da perspectiva do desenvolvimento do eu.

3 MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO OU “O POETA-LUZ DE VIDA EFÊMERA”

A vida, a natureza,
Que são para o artista?

Coisa alguma.

O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.
(SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 55).

Esta passagem do poema “Partida” pertence a um escritor importante para a ascensão do Modernismo português. Mário de Sá-Carneiro nasceu no dia 19 de maio de 1890 em uma família que possuía boas condições financeiras. Seu pai era engenheiro, o que possibilitou ao poeta, assim como foi com Kierkegaard, a possibilidade de não necessitar de uma profissão para que pudesse custear a própria vida no futuro. O senhor Carlos Augusto de Sá-Carneiro, embora prestativo e preocupado com o futuro do filho, era muito atarefado com a profissão, o que o levou a não participar assiduamente da educação do filho. Esta distância desencadeou uma difícil relação do poeta com o pai nos tempos de juventude. Sobre sua mãe, esta não pôde proporcionar os mimos que uma criança deve receber nos primeiros anos de vida: no dia 11 de dezembro de 1892, a senhora Aguida Maria de Sousa Peres Murinello de Sá-Carneiro veio a óbito. A causa de sua morte foi uma infecção por febre tifóide. Morre jovem, aos 23 anos, deixando o pequeno Mário de Sá-Carneiro sem a experiência do amor materno.

O poeta, apaixonado por literatura e pelo teatro, começou a demonstrar, em miúdos, os traços de sua genialidade já na adolescência. Quando estudava no Liceu, escreveu um de seus primeiros trabalhos, a peça *Amizade* (1912), que contava com a contribuição de seu camarada e amigo Tomás Cabreira Júnior. No mesmo período escreve um folhetim estudantil intitulado *O chinó*, que “[...] seu pai faz suspender por reprovar o seu carácter demasiado satírico [...]” (GALHOZ, 1963, p. 12). O amigo Tomás Cabreira Júnior o marcaria intensamente, pois Sá-Carneiro foi espectador do suicídio do colega. Marcado por esse acontecimento inóspito, Sá-Carneiro homenageou Tomás Cabreira Júnior no poema “A um suicida”.

Se o desejo do pai de Kierkegaard era de que seu filho pudesse vir a se tornar um pastor, o pai de Sá-Carneiro, por sua vez, investiu a quantia de dinheiro que possuía para que o filho pudesse cursar direito e tão breve seguir a carreira. Assim como Kierkegaard, que abdicou da possibilidade de se tornar um líder religioso, ministrando cultos, Sá-Carneiro também anulou qualquer expectativa de executar leis e interpretá-las de acordo

com processos judiciais atendendo os desejos do pai¹¹.

É de se notar a relevância do papel de Paris na vida do poeta. Sá-Carneiro encontrou na cidade-luz tudo aquilo que chamava a atenção e que alimentava sua alma de artista. Frequentava os cafés e os espetáculos teatrais, conhecendo os grandes artistas e escritores da cidade. Ficava por dentro das grandes novidades estéticas e das correntes vanguardistas. Conforme Galhoz, (1963, p. 15), é nessa época que o autor conhece Santa Rita-Pintor, um artista excêntrico que lhe desperta atração e repulsa por causa do seu gênio crítico e arrogante. Nesta época escreveu obras importantes: “Em março escreve dois contos de *Céu em Fogo* e em Maio os onze poemas restantes de *Dispersão* [...]” (GALHOZ, 1963, p. 15). No mesmo período, começou a engatilhar uma profunda amizade com Fernando Pessoa, com quem mantinha correspondência acerca de tudo que acontecia em Paris.

De regresso a Portugal, entre os meses de junho a dezembro de 1913, focado no trabalho, inicia a escrita de contos e de uma narrativa de profunda importância para a sua carreira, *A confissão de Lúcio*. O convívio com os amigos artistas havia ficado mais próximo e Sá-Carneiro objetivava projetos grandiosos para o futuro ao lado deles, em especial, Fernando Pessoa.

Depois de pouco tempo, o poeta português retornou a Paris, onde começou a ser acometido pelas primeiras crises pessoais, como problemas para desenvolver relacionamentos com as pessoas e tormentos causados por traumas da infância. Em trecho de uma carta a Pessoa, Sá-Carneiro descreve poeticamente o estado de sua alma:

[...] Você deve talvez ter razão no que me diz sobre meu estado d’alma. Explicando melhor: eu hoje já não tenho estados de alma: isto é, sei apenas lembrar-me dos estados de alma que deveria ter em certos momentos e do respectivo gênero de sofrimento que esse estado de alma me deveria provocar. Daí o eu ter-lhe falado do meu “embalsamento” que, creia, é a melhor palavra pra descrever o meu Eu atual. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 825).

Esta crise do gênio é seguida do grande acontecimento do período, a Primeira Grande Guerra de 1914, gerando uma atmosfera de incerteza e de terror na Europa. Diz a Fernando Pessoa:

Paris – Agosto de 1914

Dia 1º

¹¹Tudo isso ocorre entre os anos de 1911 e 1912. Sá-Carneiro ainda tentaria dar continuidade ao desejo do pai, indo a Paris para cursar Direito. Porém, demonstra-se um desleixado, totalmente desinteressado do curso: “Matricula-se na Faculdade de Direito. A inscrição tem a data de 14 de novembro e abrange seis cadeiras (...). Nenhuma indicação de frequência, nem sequer para o primeiro trimestre escolar [...]” (GALHOZ, 1963, p. 15).

Escrevo-lhe numa hora terrível – meu querido Amigo. Para o mundo – para Europa – e mesmo, pessoalmente, pra mim: para nós todos... O que se irá passar? Ninguém o sabe. Mas neste momento a guerra parece inevitável. Toda a Europa em armas – lê-se nas manchetes. E mesmo de Lisboa, telegramas: Portugal mobilizará 10 mil homens em vista da aliança inglesa. Por mim estou ansioso e desoladíssimo neste momento. O meu pai já ontem me telegrafou de L. Marques a dizer-me que era melhor voltar para Lisboa. Respondi-lhe que valia ainda esperar. A cada passo entretanto receio ter que partir por ordem dele – ou mesmo forçado pelas circunstâncias. Isto para mim, por 10 mil razões, é uma catástrofe... Pode pois bem compreender o meu estado de espírito nesta ocasião. Seja como for só partirei em último. Estou muito triste! De resto, embora os perigos, eu gostaria veementemente de viver esta guerra da Europa em Paris. Mas não sei, nada, nada... (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 829).

Observamos pela carta que Sá-Carneiro não desejava sair de Paris, embora o pai o tenha aconselhado a regressar a Portugal, onde estaria em segurança. O poeta acaba acatando o pedido do pai, retornando a Lisboa. No ano de 1915, tratou de dar continuidade a sua efusiva produção literária, finalizando todos os contos da coletânea *Céu em Fogo* e a composição de alguns poemas dispersos. Este ano é marcante para a vida de Sá-Carneiro e para alguns prodigiosos escritores e artistas com talento promissor como o próprio Fernando Pessoa, Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros. No mês de abril de 1915, através da organização de Luis de Montalvor e Ronald de Carvalho, é publicado o periódico *Orpheu*, reunindo a produção da nova geração de artistas e literatos portugueses. Fernando Cabral Martins afirma que, antes de se chamar *Orpheu*, a revista recebeu outros títulos. Recorrendo às investigações de Dias (1988), Martins informa que *Lusitania* foi o primeiro título da revista. Em seguida, a revista passaria a se chamar *Europa* para oficialmente atingir o título final (MARTINS, 1997, p.19). *Orpheu* possuía um caráter polêmico e buliçoso na melhor das intenções. Galhoz assim define *Orpheu*: “[...] provocantemente sensacionista e um esteticismo que pretende perturbar e sacudir a quieta mediania do apetite cultural lisboeta e o que eles julgam ser o provincianismo português”. (GALHOZ, 1963, p. 18). Era, portanto, uma ousada produção literária de jovens escritores, apaixonados por arte.

Após o lançamento do primeiro volume, foi lançado em julho de 1915 o segundo volume do periódico, contendo, em boa parte, textos de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. De acordo com Martins (1997, p. 53), os textos dos dois poetas nesse volume definiam a audaciosa missão da revista: apresentar as grandes vanguardas estéticas da Europa, principalmente pela vivência de Sá-Carneiro em Paris: “[...] pode dizer-se que *Orpheu* se integra no movimento de vanguarda do século XX por virtude dos textos aí publicados por Pessoa e Sá-Carneiro”. (MARTINS, 1997, p. 53). Não restam dúvidas, nesse ponto,

de que Sá-Carneiro e Pessoa foram fundamentais para as investidas de *Orpheu*.

Neste mesmo ano, Sá-Carneiro retorna a Paris. Continua a escrever obras, trabalhando nos poemas de *Indícios de Ouro*. No mesmo período, o poeta português dá início a diversos relatos acerca de seu quadro psíquico, revelando suas perturbações a Fernando Pessoa, declarando ao amigo que estava infeliz e amargurado. Começa a falar em suicídio ao amigo, noticiando a data e como seria:

Paris, 31 de março de 1916

Meu querido amigo,

A menos dum milagre na próxima 2ª feira, 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estriquinina e desaparecerá deste mundo. É assim tal e qual – mas custa-me tanto a escrever esta carta pelo ridículo que sempre encontrei nas “cartas de despedida”.... Não vale a pena lastimar-me, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero, o que tanto sempre quis – e eu, em 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. Antes assim. É a única maneira de fazer o que devo fazer. Vivo há 15 dias uma vida como sempre sonhei: tive durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha obra – vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua ilusão. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 969).

O poeta português confia a Pessoa como iria morrer, relatando as motivações para o suicídio. Admite ao amigo que tudo estaria melhor se estivesse em boas condições financeiras, já que na época passava por dificuldades e seu pai sugeriu que retornasse a Portugal a fim de retomar a vida. Em tom de lamento, o poeta expressa: “É pensar que tudo seria tão fácil, tão sem perigo se não fosse o eterno ‘dinheiro’... Então talvez que não fosse belo porque não seria perigoso. Enfim, não sei nada... Não lhe posso escrever [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 968). Mas o poeta sabia que seria infeliz caso voltasse para Portugal, pois Sá-Carneiro não cultivava raízes com a terra em que nasceu por causa do atraso econômico e cultural da nação naquele momento, como também pelo caráter cosmopolita de sua personalidade.

Sá-Carneiro não “desaparece do mundo” na segunda-feira do dia 3 de abril de 1916. Continuou a retardar a data de sua morte até que, no dia 26 de abril, o poeta “[...] suicida-se no Hotel de Nice no seu quarto às 8 h da noite, tendo pedido a comparência de um seu amigo, José Araújo, que tudo faz para salvá-lo, mas sem resultado possível [...]” (GALHOZ, 1963, p. 22). O poeta morre depois de ter ingerido arseniato de estriquinina, um tipo de veneno tóxico.

Mário de Sá-Carneiro teria tramado a própria morte, insatisfeito com a vida e com a incapacidade de realizar suas vontades mais secretas. Para alguns críticos como

Massaud Moisés (1973), Mário de Sá-Carneiro não conseguiu dissociar os textos poéticos que escrevia das experiências pessoais, unificando arte e vida a uma realidade só. Já para Fernando Paixão (2003, p. 19), “Sá-Carneiro produziu uma poesia em contínuo estado de tensão com a própria vida [...]”. Para este crítico, é pela obra poética que podemos perceber a agonia e a tensão que assombram a consciência do poeta português diante da incapacidade de se realizar no mundo moderno, acomodando-se à vida típica de homem comum, preocupado com o trabalho e com a integridade familiar.

Foi o sentimento de inadaptação, a sensação de se ver como um estranho em qualquer lugar - embora Paris lhe fornecesse aconchego e um pouco de paz -, que impulsionou Sá-Carneiro a “uma representação sensível do seu drama” (PAIXÃO, 2003, p. 19), colocando o autor como um dos principais representantes do Modernismo em Portugal ao lado de Pessoa e demais membros da *Orpheu*.

Assim, nos itens seguintes, levantaremos breves considerações sobre o movimento do Orpheu, atentando não só para o cenário sociopolítico de Portugal, como também para a importância do poeta português para esta geração.

3.1 Um exílio de temperamentos de arte: a Geração de Orpheu

O Modernismo surge em Portugal através das incisivas produções da Geração de Orpheu, fruto da parceria de Luís de Montalvor e do brasileiro Ronald de Carvalho. Segundo Moisés (1960, p. 239), todos os integrantes do movimento estavam engajados em apresentar um trabalho estético, “[...] com o fito de provocar o burguês, símbolo acabado da estagnação em que se encontra a cultura portuguesa [...]”. Era um ataque não apenas à burguesia portuguesa, mas a tentativa de expressar novas ideias e perspectivas.

Antes de falarmos do surgimento dessa geração, é importante refletirmos sobre as circunstâncias históricas de Portugal antes do início do novo século. O regime monárquico que se estendia já não conseguia atender os interesses dos cidadãos. Fragilizado economicamente, Portugal necessitava de uma renovação política e tão logo isto acabou acontecendo depois do ano de 1890, quando sofreu uma “apunhalada” da Inglaterra por ocasião do Ultimatum, proibindo Portugal de se apossar das colônias Africanas de Moçambique e Angola¹². Portugal não possuía a hegemonia bélica e

¹²Segundo Benjamim Abdala Júnior e Maria Aparecida Pascoalim, o Ultimato inglês serviu como estopim para que o povo se revoltasse contra a monarquia e a propaganda do partido republicano se fortalecesse: “Até 1910, quando a queda da monarquia, vai ocorrer um progressivo esfacelamento da base política desse regime e o fortalecimento contínuo do partido Republicano”. (ABDALA JÚNIOR;

fatalmente sairia como derrotada em um confronto contra a Inglaterra. Logo, restou a Portugal acatar o decreto inglês. Indignação e revolta foram os sentimentos que se originaram na nação portuguesa, em especial na população que reconhecia que Portugal necessitava renascer economicamente, como também na cena intelectual europeia.

No ano de 1908, a situação ganha dimensão de caos com a morte do rei D. Carlos, tendo sido assassinado “[...] quando voltava, em carruagem aberta, de uma de suas habituais estações de casa em Vila Viçosa [...]” (MOISÉS, 1960, p. 235). Seu filho e herdeiro direto, D. Luís Filipe, que se encontrava na ocasião, também morreu no atentado. Foi o estopim necessário para que o partido republicano, reconhecido pelo apoio das massas populares, pelo sentimento patriótico de seus integrantes e pela crítica ao poder e à influência do clero no Estado, pudesse tomar as rédeas da situação e assumir o governo.

O governo republicano iniciou-se em 1910 sob a regência de Teófilo Braga que propunha uma reforma política. Seu governo foi caracterizado pela construção de novas leis, entre elas uma que promulgava o direito de greve aos trabalhadores:

O governo republicano foi assumido provisoriamente por Teófilo Braga, enquanto procurava-se estabelecer um novo pacto das forças políticas portuguesas. Por decreto, são promulgadas a lei do divórcio, da separação entre Igreja e Estado, da criação das Universidades de Lisboa e Porto e uma lei que estabelecia o direito de greve dos trabalhadores. A nova constituição colocou o Congresso como órgão máximo da República, inclusive com o poder de destituir o rei do país. (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1982, p. 122).

As propostas e a forma como o partido republicano assumiu a situação do país agradava alguns integrantes do partido, assim como deixava insatisfeita outra parcela: “[...] havia o setor da pequeno-burguesia radical que pedia reformas imediatas e intransigentes. Formaram depois o Partido Democrático”. (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1982, p. 122). Os outros partidos formados foram o Evolucionista e o Uniocista. Todavia, era a ala dos democráticos que possuía maior prestígio e influência no governo republicano. Possuíam a intenção de retomar as colônias portuguesas perdidas para a Inglaterra, apoiando os aliados na Primeira Grande Guerra. Como os aliados saíram vitoriosos, Portugal retomou a posse das colônias africanas. No entanto, houve perdas irreparáveis: “[...] a guerra ao lado dos vitoriosos consolidou as possessões africanas, mas deixou um custo humano de 5 mil portugueses mortos e graves problemas econômicos”. (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1983, p. 122). Portanto, a situação não melhorou

PASCHOALIN, 1982, p. 122). Os ideais de mudança chegam a público, fortalecendo o partido e encorajando-o a assumir o poder do governo. O cenário é de desordem, sendo caracterizado por revoltas e atos populares, levando João Franco a impor uma ditadura no país.

com a restituição das posses das colônias africanas. Portugal ainda sofria com problemas em sua estrutura política e econômica.

Os republicanos ansiavam por um renascimento não somente no plano econômico e político, mas na vida cultural e nas artes. *A águia* (1910) foi uma revista que recebeu apoio dos republicanos conservadores. Consistia em um periódico cujo propósito era auxiliar na renovação da cultura portuguesa, apresentando as principais ideias estéticas e filosóficas da nação, movidas por um forte nacionalismo e sentimento saudosista com Portugal, berço de grandes poetas como Camões e Antero de Quental. Os principais idealizadores deste projeto foram Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão e Leonardo Coimbra. Moisés (1960, p. 236) atesta que a relevância do papel de Teixeira de Pascoes foi enorme para a revista e para o projeto chamado “Renascença Portuguesa”, na intenção de reforçar o nacionalismo na população por meio da arte, filosofia, educação e ciência. Caracterizava-se como um programa cultural.

O saudosismo¹³ fundamenta as ideias estéticas, políticas e filosóficas de Pascoaes. O sentimento patriótico também revela a estreita afinidade do autor com o Romantismo. Este saudosismo que revigorava na alma do artista não é apenas compreendido como um sentimento de nostalgia aos tempos de ouro de Portugal. Nas reflexões de Moisés (1960, p. 238), define-se como um sentimento impulsionador que leva o poeta, por meio do sentimento da saudade, a atingir um estado metafísico e místico:

Para o poeta, tudo se concentra no sentimento difuso, vago e agridoce, da Saudade, de que deriva um estado místico e metafísico ao mesmo tempo, porque a Saudade tem nele sentido etéreo, inespecial e intemporal: é o Homem perante o destino, perante a Saudade, mas a ‘Saudade revelada, a qual se ergue à altura duma religião, duma Filosofia e duma política, portanto. Dentro dela, Portugal, sem deixar os maiores progressos de qualquer natureza’. Em suma, o culto da saudade, que somente um português seria capaz de nutrir.

A doutrina saudosista de Pascoaes findou com *A águia*, pois os parceiros Jaime Cortesão e Raul Proença romperam com o poeta, discordando de suas ideias. No entanto, Moisés (1960, p. 238) assinala a importância do autor português em ter influenciado os

¹³Doutrina fundamentada por Teixeira de Pascoaes, definida pelo sentimento patriótico e nostálgico ao passado de Portugal. Para Pascoaes, seria a sensação de saudade que impulsionaria os portugueses ao progresso moral, científico e cultural por meio da criação e reinvenção da própria cultura portuguesa. Segundo Dina Aparício: “Mais do que lembrança melancólica da ausência, é dor e alegria, espírito e matéria, força criadora latente no sangue português. [...] Embora possa ser a base da reconstrução da Pátria, adquire uma dimensão universal no momento em que o homem português, ao vivê-la como religião, tem a possibilidade de se reencontrar a si, como ser universal, e retomar a sua ligação com a unidade cósmica perdida no momento da criação”. (APARÍCIO, 2016, p.2). O saudosismo possui, nesse sentido, a tentativa de retomar o espírito aventureiro, criativo e criador que Pascoaes considerava como elementos característicos da cultura portuguesa, deixadas de lado, mas necessitando ser revigoradas.

jovens escritores que fundariam a *Orpheu* no ano de 1915, como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa que chegaram a publicar alguns textos na revista: “[...] em 1913, Sá-Carneiro publica dois contos em *A águia*, mais tarde integrados em *Céu em Fogo: O homem dos Sonhos e O fixador de Instantes*” (MARTINS, 1997, p. 48). A princípio, Sá-Carneiro e Pessoa se encantaram com o saudosismo de Pascoaes, mas Sá-Carneiro, que residia em Paris, estava começando a conhecer as novidades da arte moderna, as vanguardas estéticas. De acordo com João Ferreira (1996, p. 154), em uma carta a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro teria confessado estar muito animado com o cubismo e seu principal representante, Picasso, chegando a elogiar o pintor espanhol em uma carta do dia 10 de março de 1913: “Pois bem, nos seus trabalhos antecubistas, esse homem realizou maravilhas – admiráveis desenhos e águas-fortes que nos causam por vezes – com os meios mais simples – os calafrios geniais de Edgar Poe [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 755). Santa-Rita Pintor era outra personalidade de *Orpheu* entusiasmada pelas ideias cubistas. Através dessa correspondência, João Ferreira (1996, p.155, grifo do autor) destaca alguns pontos importantes:

Primeiro registra que Sá-Carneiro acompanha o estilo iconoclasta de *Teatro*, uma das fortes expressões da modernidade literária portuguesa antes de *Orpheu*; segundo que já compreende e aceita os postulados estéticos do *cubismo* a que aderiu seu compatriota Santa Rita; que nesta data, ao tempo em que Fernando Pessoa está muito avançado para revelar a criação literária de seus heterônimos, os dois amigos e Santa Rita, *estão numa progressão estética mais próxima do espírito de Orpheu* do que da *Renascença Portuguesa*. Curiosamente ainda são membros associados da *Renascença Portuguesa*, mas daqui por diante será apenas tempo para se desligarem formalmente.

Sá-Carneiro conhece as novidades literárias e se interessa pela arte cubista. Porém, o detalhe que nos chama a atenção é que esta correspondência revela a ruptura de Sá-Carneiro e de Pessoa com as ideias de Pascoaes, findando a ligação que possuíam com o movimento da Renascença Portuguesa. Aos poucos, a Geração de *Orpheu* vai se formando, influenciado pela enxurrada de vanguardas estéticas.

Orpheu surge no ano de 1915, escandalizando a burguesia portuguesa e a crítica literária tradicional, como estava pautado nos objetivos do grupo. *Orpheu* se definia como uma nova forma de escrever literatura, “[...] um exílio de temperamentos de arte que a querem como um a um segredo ou tormento [...]” (ORPHEU..., 1915, p. 6), como assim definia Luís de Montalvor na primeira página da revista. A revista contestava as principais ideologias modernas - consideradas ultrapassadas e incapazes de atender as demandas da vida moderna:

De acordo com essas idéias estetizantes e confessadamente esotéricas põem-

se a criar uma poesia alucinada, chocante, irritante, irreverente, com o fito de provocar o burguês, símbolo acabado da estagnação em que se encontra a cultura portuguesa. A poesia, elevada ao mais alto grau, entreconiza-se com a forma ideal de expressar a nova cosmovisão e sintetiza toda uma filosofia de vida estética, sem compromisso com ideologias de caráter histórico, político, científico ou equivalente. A aderência ao modernismo significa pois, o rompimento com o passado, inclusive em sua feição simbolista, embora dele fosse caudatário. (MOISÉS, 1960, p. 239).

A ruptura com as ideologias históricas, perspectivas políticas e correntes científicas que significavam o mundo moderno corresponde ao grande acontecimento do período. Após a primeira grande guerra mundial, tornou-se necessário repensar os valores e todos os pressupostos ideológicos que organizavam a vida moderna, como a cultura e a política. Nesse momento, “[...] o homem posta-se à frente do espelho, sozinho perante a própria imagem, e angustia-se porque vive uma quadra de ausência de verdades absolutas capazes de explicar a incoerência visceral e a sem razão do existir [...]” (MOISÉS, 1960, p. 239)¹⁴. Perdido, o homem moderno busca encontrar novos caminhos que possam dar um sentido para sua existência.

O Orphismo foi uma tendência de caráter destrutivo, no sentido de se contrapor com as correntes literárias que ainda vigoravam em Portugal, como o Realismo, marcado pelo apelo incondicionado à racionalidade e à arte engajada¹⁵. Os participantes da revista *Orpheu* escreviam seus textos impulsionados por um espírito anárquico, rebelde e inovador, embora se encontrassem vestígios da tradição simbolista e decadentista nos versos e na prosa de alguns autores, como no caso de Sá-Carneiro.

O movimento *Orpheu* apresentou ao público português uma variedade de tendências estéticas, como o Futurismo, Cubismo, Paulismo, Sensacionismo,

¹⁴Corroborando com esta questão, Abdala Júnior e Paschoalin (1982) argumentam a respeito do surgimento de diversas mudanças em campos do conhecimento. Para os autores, ao ser colocado em voga, o positivismo do século XIX dividia agora espaço com diversas teorias que representam a crise da Modernidade e a procura do indivíduo por novos fundamentos teóricos que expliquem a realidade e a sua origem em uma nova tentativa de reorientar o homem moderno diante de sua crise. Surgem, neste período, a teoria da relatividade de Einstein, a psicanálise de Freud e a teoria da linguagem de Saussure. Abdala Júnior e Paschoalin ainda chamam a atenção ao dizerem que esta época também se caracteriza pelo surgimento do telefone, do automóvel e da eletricidade, demonstrações do progresso e da inovação.

¹⁵Em contraste com a sensibilidade romântica, o Realismo se define como uma tendência estética racionalista e objetiva, que busca comunicar o “fato real”. A ciência é a verdade que fundamenta e influencia o estilo. O literato é influenciado por esta torrente de ideias: “Repudiando o reinado da ‘arte pela arte’ ou da arte desinteressada e egocêntrica, os realistas pregavam a arte compromissada, ou *engagée*. Endeusando a ciência como o caminho perfeito para a solução dos problemas humanos, acreditavam que a poesia devesse estar a serviço das causas redentoras do homem e não da confissão estéril de vagos estados de alma: pregava-se a *poesia científica* e revolucionária, a poesia panfletária e polêmica [...]” (MOISÉS, 1960, p. 167, grifo do autor). Os principais nomes do Realismo português são Antero de Quental, Teófilo Braga, Gomes Leal e Guerra Junqueiro.

Interseccionismo, Dadaísmo e Surrealismo. Fernando Pessoa desenvolveu algumas dessas tendências em grande parte dos poemas assinados por seus heterônimos. Sá-Carneiro era responsável por patrocinar a revista através do dinheiro que seu pai lhe enviava. A revista atingiu apenas dois volumes, pois o poeta recorreu ao suicídio como solução para apaziguar suas crises e suas angústias. Para Martins, a *Orpheu1* foi uma revista ainda influenciada pela tradição simbolista, mas é na *Orpheu2* que o periódico ganha traços profundamente modernistas: “[...] quer gráfica, quer poeticamente, *Orpheu2* é um conjunto textual onde a vanguarda é dominante por oposição a *Orpheu1*, que reúne o que de mais avançado se faz numa tradição próxima dos mestres simbolistas [...]” (MARTINS, 1997, p. 53). Os destaques da segunda edição são Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. As obras expressas na *Orpheu2* acompanham as principais vanguardas da Europa como o Cubismo e o Futurismo, a exemplo dos poemas “Elegia” e “Manucure”, de Sá-Carneiro, nomeadamente futuristas, como indica Martins (1997).

Sendo Sá-Carneiro o autor que nos interessa neste estudo, torna-se necessário tratar das características de sua escrita literária, nomeadamente sua prosa, levando em consideração alguns temas desenvolvidos em sua obra, como o duplo e o narcisismo.

3.2 A Literatura de Sá-Carneiro

Enigmático, perturbador, excitante, erótico e trágico. Estes são alguns adjetivos capazes de ilustrar o universo literário do poeta português. Em Mário de Sá-Carneiro, encontramos diversos temas que enredam seus contos e suas poesias, como a morte, a sedução e a angústia causada pela falta de algo. Embora tenha se definido como peça fundamental para o surgimento do Modernismo em Portugal, pelo ávido contato com as tendências estéticas em Paris, sua literatura ainda vigora traços marcantes da tradição decadentista-simbolista. Nesse ponto, é oportuno pensarmos a respeito dos traços decadentistas e simbolistas em sua obra.

O Decadentismo é uma corrente de origem francesa, que possui como principal representante o poeta Charles Baudelaire. As ideias e perspectivas sobre a arte, promulgadas por esta tendência, influenciaram o desenvolvimento do Simbolismo. O Decadentismo, nas palavras de Maria Sílvia Antunes Furtado, é uma tendência que privilegia a artificialidade, pois os decadentistas expressam “[...] um fim de entusiasmo pelo natural e da crença na identidade e da natureza, numa reação contra Rousseau. Tudo que é claro e genuíno perde o seu valor, dando lugar ao artificialismo [...]” (FURTADO,

2002, p.29). Para a autora, o artista decadente ignora a contemplação que os naturalistas atribuíam à natureza. Perde-se o entusiasmo por este ideal, colocando o artificialismo como uma perspectiva a ser desenvolvida.

O decadentista é aquele que ignora os valores de sua época, ironiza e desdenha da vida do homem burguês. Contempla a vida com olhar pessimista, tomado por um tédio que consome seu cotidiano: “[...] para o decadente, o tédio é uma linha sem horizonte, não há um outro ao qual se contrapor, mas um nada a que se entregar [...] para o decadente tudo é abismo”. (FURTADO, 2002, p. 31). O decadentista parece encarar a realidade de forma niilista. Não há verdades nas quais o homem pode se segurar e conseguir conforto. Para Moisés (1960, p. 208),

Os decadentes, como então passaram a ser chamados os poetas da geração nova, seguindo os passos de Baudelaire, preconizavam a anarquia, o satanismo, as perversões, as morbidezas, o pessimismo, a histeria, o horror da realidade banal, ao mesmo tempo que cultuavam os neologismos e os vocábulos preciosos (‘abscôndito’, ‘adamantino’, ‘flavescente’, ‘lactescente’, ‘hiemal’, ‘marcescente’, ‘radiância’, ‘fragrância’, etc.).

Os decadentistas cultuavam o pessimismo, a histeria e sentiam-se familiarizados com os rituais satanistas. Há também um culto exagerado a expressões extravagantes, colaborando para uma ruptura com a gramática tradicional¹⁶. Tudo isso em meio a uma condenação da vida moderna burguesa, combatendo uma sociedade que, segundo Moisés (1960), já se encontra em estado de decomposição e perda.

É nessa sociedade, caracterizada pelo estado de decomposição e pela crítica ao progresso capaz de libertar o homem da barbárie e da guerra, que se encontram as três figuras as quais o decadentismo toma como influência para sua estética. São também estas três figuras que representam o modo de ser do artista decadente, enredando sua obra literária. Para Furtado, o *flâneur*, o dândi e a lésbica ou prostituta como representações do feminino são as personalidades que caracterizam a estética decadentista, formando o triângulo do dispêndio (FURTADO, 2002, p. 33-34). Para a autora, “[...] essas três figuras centrais remetem-se à morte, ao acolhimento do inconsciente, à destruição, às ruínas, à decrepitude, ao simulacro [...]” (FURTADO, 2002, p. 34). São personagens que ilustram a cisão com o modo de vida citadino do homem burguês e seus costumes. São figuras

¹⁶A literatura decadentista é ousada e extravagante. Sua preocupação não é com a organização dos vocábulos: “O estilo, a linguagem, os temas, as personagens dessa estética apontam para um ‘gasto’, para um dispêndio, contraditório ao espírito da economia, como, por exemplo, o do realismo-naturalismo onde se procurava um máximo de concisão e precisão verbal”. (FURTADO, 2002, p. 33). A adoção de vocábulos estrambóticos também marcará o Simbolismo, como será exposto a seguir.

reconhecidas como transgressoras, abalando não só a estrutura da vida moderna, como também se contrapondo ao predomínio da estética naturalista.

O *flâneur* é uma expressão francesa utilizada por Baudelaire. Define-se como a relação que o indivíduo estabelece com a cidade ao desbravar suas ruas, becos, esquinas e galerias. É aquele que abraça a turbulência citadina e a vida agitada na cidade. Baseando-se no pensamento de Walter Benjamin sobre o tema, Furtado (2002, p. 40, grifo do autor) nos informa que:

O *flâneur* caminha alheio as lojas, mulheres sorridentes ou bistrôs, interessando-lhe apenas a próxima esquina, os bairros desconhecidos. O caminhar para o *flâneur* desperta-lhe a memória, ele é acometido por uma embriaguez. Mas, segundo Benjamin, essa embriaguez não é um êxtase, mas a posse de um saber. Não se trata de ser atingido sensorialmente por imagens, mas de se apossar do vivido, do experimentado. O *flâneur* nessa visão, adquire um saber sobre a cidade, não um saber qualquer, mas um que é sentido, como diria depois Fernando Pessoa, ‘*aquilo que em mim sente, está pensando*’.

Privilegiado pelo ócio, o *flâneur* se destaca pela possibilidade de adquirir conhecimentos e experiências epifânicas, apossando-se do que experimenta, como expressa Furtado (2002). É a personagem que enxerga coisas no espaço urbano que os demais não são capazes de observar. Caracteriza-se por ser um sujeito singular que, embora contemple a cidade, não pretende se relacionar com a massa popular.

Esta relação do *flâneur* com a cidade está presente na obra do poeta em destaque. Segundo Maria Helena Nery Garcez, em *A confissão de Lúcio*, evidenciamos uma percepção diferente das personagens sobre Paris. Para Ricardo de Loureiro, o artista máximo da obra, Paris é “heráldica”, “encantadora” e “agitada”. Nas palavras da personagem, “[...] é pela agitação desta cidade imensa, por esta vida atual, cotidiana, que eu amo o meu Paris numa ternura loura. Sim! Sim! Digo bem, numa ternura – uma ternura ilimitada [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 373). A personagem contempla a cidade e interage com ela, desenvolvendo um sentimento de ternura diante da experiência urbana. Mas por ser um artista, numa postura quase que aristocrata, não se assemelha às pessoas que circulam na cidade. Para Ricardo de Loureiro, e também para Lúcio Vaz, embora sejam influenciados pela fascinação por Paris, “[...] há neles a consciência viva de que as horas da vida simples e útil dos domingos de Paris não lhes pertencem [...]” (GARCEZ, 1989, p. 118). Esta é a vida burguesa que o artista ignora, embora se encante com o movimento e com a agitação da cidade, penetrando no interior das ruas que observa, encontrando significados, descobrindo coisas e agregando experiências.

O dândi é outra personalidade que caracteriza a estética decadentista. O dândi é o

sujeito irônico, que desdenha da “vida comum” caracterizada pela rotina do trabalho, compromissos e obrigações sociais. Nos dizeres de Baudelaire apud Furtado (2002, p. 53), “[...] os dândis não tem outra ocupação senão cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar [...]” (BAUDELAIRE, 1995, p. 870). O seu comportamento é excêntrico e anticonvencional. Privilegiado pela possibilidade de não precisar trabalhar para custear seus luxos, o dândi é uma figura marcante e transgressora, destinada a ter hábitos atípicos em contraste com os de indivíduos de outras classes sociais: “[...] a vulgaridade passa ao largo do dândi, sua vestimenta impecável significa uma distinção, um apego à elegância, daí seu caráter de transgressor. O dândi marca, através da roupa, uma individualidade, uma exceção, recusando-se a fazer série [...]” (FURTADO, 2002, p. 53). Assim, o dândi causa escândalo desde o modo de se vestir até as ideias por ele levantadas.

Personalidade excêntrica, e talvez vulgar, o dândi alastra sua influência na escrita decadentista. Furtado (2002, 58) explica que o dandismo traz para a literatura a idolatria ao excesso, ao artificialismo, ao “exagerado”, caminhando paralelamente aos ideais promulgados pela *art nouveau*¹⁷.

Ao averiguarmos alguns textos de Sá-Carneiro, é possível interpretarmos o comportamento de suas personagens à luz da existência do dândi. Voltemos ao Russo de “O homem dos sonhos”. O narrador-personagem já o destaca como um ser exagerado, inquieto e encantador: “[...] era um espírito interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, idéias estranhas – como estranhas eram suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem parecia-me um mistério [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 476). A própria personagem se declara como um sujeito exagerado e atípico ao falar do que vivencia: “Eu vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, sentimentos criados por mim, voluptuosidades só minhas [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 478), em um perfeito culto a si mesmo, imerso em sua realidade individual. A artificialidade também parece se apresentar nesse conto por meio das descrições estrambóticas das viagens oníricas da personagem. Para Furtado (2002, p. 58), o artifício na “[...] escrita acompanha

¹⁷ De acordo com Furtado, estética desenvolvida por artesãos de diversos países da Europa na busca pelo desenvolvimento de uma estética capaz de romper com o legado da tradição da arte neoclássica e neogótica. A preocupação dessa estética era tentar sintetizar elementos naturais com elementos artificiais, levando a uma experiência de uniformidade, até então pensada como algo dicotômico: “[...] o *art nouveau* teve uma tendência de imbricar o natural e o artificial, de estetizar a vida cotidiana dos homens através da elegância e do refinamento, e esse refinamento nos faz, de algum modo, associá-lo ao dândi [...]”. (FURTADO, 2002, p. 58-59).

metaforicamente o ambiente ou a essência do próprio personagem, fazendo emanar do estilo da escrita a própria representação desses [...]”. O tipo de escrita coincide com a projeção e personalidade da personagem, fruto da artificialidade como ferramenta de criação.

O feminino é tratado na estética decadente pela imagem da prostituta ou lésbica. Estas figuras, ao servirem de elemento literário na estética decadentista, apresentam um novo olhar sobre o feminino: ameaçador, atrativo e misterioso. A prostituta e a lésbica se contrapõem à imagem da mulher tradicional. A mulher recatada, educada, preparada para a vida doméstica e ansiosa pelo casamento.

A lésbica é a figura que nos interessa neste estudo, pois é nessa personagem feminina que se encontram representados o desejo e o amor homoerótico. De acordo com Furtado, a “[...] representação do amor através do homoerotismo é uma reação ao estabelecido, retomando os gregos que acreditam ser o amor homossexual o mais verdadeiro, na medida em que não se baseava em uma finalidade” (FURTADO, 2002, p. 67). Logo, esta forma de amor se caracteriza por ser um amor desinteressado, possuindo apenas como única meta a entrega de si e a posse pelo amado que é objeto de desejo. Através da americana bizarra, de *A confissão de Lúcio*, deparamo-nos com uma personagem feminina irreverente, que causa encantamento, mas que também assusta pela performance e pelos comentários. Dotada de fina erudição ao falar sobre arte, todos voltam suas atenções para os expressivos comentários desta enigmática mulher sobre arte. Para a americana, a arte só poderia ser considerada verdadeira se estivesse impregnada de voluptuosidade e desejo: “[...] a voluptuosidade é uma arte – e, talvez, a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 356). A americana bizarra é uma mulher de fina elegância, sedutora e independente, de desejos insaciáveis, numa ânsia para saciar a fome de todos os seus sentidos. Também percebemos, por meio de uma revelação da personagem Gervásio Vila-Nova, inclinações homoafetivas desta estranha mulher: “É na verdade uma criatura interessantíssima. E muito artista... Aquelas duas pequenas são amantes dela. É uma grande sáfica [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p.363), revelando sua atração por outras mulheres.

É oportuno considerar que algumas personagens da trama são descritas com características femininas, como no caso do russo Sérgio Warginsky. Nas palavras de Lúcio Vaz:

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sérgio Warginsky. Alto e elançado, o seu corpo evocava o de Gervásio Vila-Nova, que, há pouco, brutalmente se

suicidara, arremessando-se para debaixo de um comboio. Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar – os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. Os seus olhos de penumbra áurea, nunca os despregava de Marta – devia-me lembrar mais tarde. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 380).

Warginsky era muito mais feminino que qualquer outra mulher. Sá-Carneiro apropria-se dessa forma descritiva para ilustrar suas personagens masculinas, atribuindo-lhes feição feminina.

Após termos tratado das ressonâncias decadentistas em Sá-Carneiro, como podemos tentar descrever o simbolismo e as consideráveis marcas desta tendência na obra sá-carneiriana? Conforme Moisés (1960, p. 209), “[...] o Simbolismo é antes de tudo, antipositivista, antinaturalista e anticientificista [...]”, reagindo à leitura objetiva e mecânica da realidade, características do Realismo e do Naturalismo. A poesia e a prosa simbolista se valem da utilização do vocabulário simbólico e psicológico, marcado pela sinestesia, “[...] imagens resultantes da colaboração de todos os sentidos [...] convergindo para o ritmo, logo para a musicalidade” (MOISÉS, 1960, p. 210), causando uma ruptura com o vocabulário tradicional, característico do Naturalismo e do Realismo.

Encontramos características simbolistas na poética de Sá-Carneiro. Basta observar alguns trechos do poema “Estátua Falsa”, que consta na obra *Dispersão*:

ESTÁTUA FALSA

Só de ouro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.

A tristeza das coisas que não foram
Na minh'alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,
Gomos de luz em treva se misturam.

As sombras que eu dimano não perduram,
Como ontem, para mim, Hoje é distância.

Já não estremeço em face do segredo;
Nada me aloira já, nada me aterra:
A vida corre sobre mim em guerra,
E nem sequer um arrepio de medo!

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia louca que deixou o mar;
Sou templo prestes a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar...

(SÁ-CARNEIRO, 1995d, p. 64).

“Estatua Falsa” é caracterizado por sua entonação musical e pela constituição de

expressões sinestésicas, como nos versos: “Na minha dor quebram-se espadas de ânsia/ Gomos de luz em treva se misturam./As sombras que eu dimano não perduram,/Como Ontem, para mim, Hoje é distância [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995d, p. 64). O eu poético também demonstra sua inclinação para a revelação de sentimentos que regem seu mundo interior, a insatisfação com a vida e a incapacidade de encontrar experiências novas, capazes de despertar sua animação: “Nada me aloira já, nada me aterra:/A vida corre sobre mim em guerra [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995d, p. 64). Esta passagem demonstra uma crise existencial, um abalo psíquico vivenciado pelo eu poético, descrito com marcas profundamente poéticas. Ao tratar de descrever sua agonia, o eu poético vale-se da sinestesia como caminho para expressar a dor e o lamento de existir, o que revela também a sua singularidade e o fato de não se constituir como uma criatura comum para a realidade. A ruptura com o vocabulário normativo também está presente nesta poesia, assim como o convite do poeta para o leitor se aprofundar na experiência do mistério e do enigmático, característicos dessa tendência.

Os contos de Sá-Carneiro também estão marcados pela influência dessa tendência. Basta-nos observar os primeiros trechos do conto “Mistério”, no qual é possível perceber a qualidade poética do autor em proporcionar experiências sinestésicas ao leitor atento:

A sua dor era tão grande que pondo a mão na sua fronte sentia todo o seu esqueleto. O ônibus que o conduzia resvalava agora barulhento de ferragens pela Avenida monumental, e êsse ruído acre, unindo-se às luzes imensas que o fustigavam zebrando-se através das vidraças telintantes, dava bem a expressão rítmica da sua alma actual. A sua alma de hoje era toda vidros partidos e sucata leprosa. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 462).

Em “[...] a sua alma de hoje era toda vidros partidos e sucata leprosa [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 462), Sá-Carneiro reúne sensações diferenciadas, buscando sua unificação, excitando o leitor para a imaginação e para a capacidade de reproduzir as imagens em sua consciência. A sinestesia é uma das tônicas que regem a prosa sá-carneiriana e que leva o escritor português a contrapor-se com a escrita formalista e tradicional, valendo-se de uma escrita musical, simbólica e psicológica.

A prosa simbolista se constitui como potencialmente poética. Moisés (1960, p. 225) ratifica que os simbolistas “[...] cultivam a chamada prosa poética ou poema em prosa [...]”. A narrativa é permeada pela entonação poética do narrador ao descrever o ambiente que o circunda. A prosa poética como estilo literário está presente em Sá-Carneiro por meio da narrativa *A confissão de Lúcio*. Lúcio Vaz descreve o corpo de sua amada impulsionado por um lirismo poético: “Ah! e o seu corpo era um triunfo; o seu

corpo glorioso... o seu corpo bêbado de carne – aromático e lustral, evidente... salutar... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 392). O escritor simbolista penetra em sua individualidade, buscando, através de elementos esotéricos, místicos e subjetivos, a possível fusão entre experiências espirituais e sensíveis. Semelhante experiência é compartilhada com o leitor.

Outro interessante detalhe recai sobre a poesia sá-carneiriana. O crítico Fernando Paixão trata de decifrar as intenções do escritor com sua poesia, valendo-se do popular mito de Narciso, investigando as possíveis intenções do autor português com alguns de seus poemas.

Paixão afirma que Narciso, ao se apaixonar pela representação de sua imagem, atribui realidade àquilo que não passa de uma quimera, apaixonando-se pela idealidade projetada: “[...] ao tomar-se de amor pela própria imagem refletida nas águas – configuraria uma natureza voltada para o signo, nele se encerrando em estado de enamoramento. Dada a ênfase da ilusão, a miragem constitui-se como realidade [...]” (PAIXÃO, 2003, p. 63). Ao tomar como influência as reflexões de Gaston Bachelard sobre esta personagem mítica, Paixão acentua que “Bachelard entende a situação de Narciso sob o prisma de uma identidade que ele elege o ‘espelho das águas’ como campo para outras possibilidades [...]” (PAIXÃO, 2003, p. 63). As possibilidades que se oferecem a Narciso, através do “espelho das águas”, se constituem como tentativas de a personagem mítica desfrutar da imagem projetada de si na água que se oferece como realidade para ele. A partir daí, Narciso ignora o mundo real e passa a viver somente pelo ideal construído, pela imagem que está sendo projetada no fluxo de um rio. O mito de Narciso expressa a alegoria de um mundo de sonhos e imagens construídos pelo indivíduo que parece adequar-se as suas estimas e expectativas de realizações.

Dito isto, entendemos que “[...] o mundo de Narciso se realiza, sobretudo no plano das imagens, tal é a sua incompatibilidade com o real” (PAIXÃO, 2003, p. 64). Incapaz de tocar a realidade, Narciso está enfeitiçado pelo seu reflexo, embora não saiba que seja seu. Obcecado pela própria imagem, quer alcançá-la, fundir-se a ela. Todavia, ao chocar-se contra a água, Narciso percebe que o reflexo não passa de uma miragem que, ao desaparecer, faz com que o belo rapaz se choque novamente com a realidade. Então se desespera, pois, “[...] deparado com o vazio das águas, Narciso agoniza a perda do sonho. Em seu lugar, impera o desencanto e a vertigem da queda” (PAIXÃO, 2003, p. 64).

Este é o ingrediente que incrementa muitas poesias do poeta português, como a obra *Dispersão*, onde o eu poético expressa sua condição dramática. É o choque entre a

realidade vivida e a busca por um ideal promulgado pelo eu poético que caracteriza sua poesia. O eu poético em Sá-Carneiro, marcado por uma espiritualidade egocêntrica, quer atingir o absoluto de uma experiência idealizada e sentida através da busca pelo outro. Mas, ao tentar relacionar-se com esse outro projetado de si mesmo, a permanência plena nessa experiência lhe é impossível, o que faz com que o eu poético sucumba e o desejo de buscar o ideal caia por terra. O conflito entre a realidade e a ilusão é inevitável, fazendo com que o eu poético se afunde em um estado de aflição e desgosto.

Por meio de alguns trechos analisados do poema “Além Tédio”, o crítico Fernando Paixão (2003) reflete sobre a projeção narcísica do eu poético em Sá-Carneiro (1995e, p. 69):

Nada me expira já, nada me vive –
 Nem a tristeza nem as horas belas.
 De as não ter e de nunca vir a tê-las,
 Fartam-me até as coisas que não tive.
 Como eu quisera, enfim d’alma esquecida,
 Dormir em paz num leito d’hospital...
 Cansei dentro de mim, cansei a vida
 De tanto a divagar em luz irreal.
 Outrora imaginei escalar os céus
 À força de ambição e nostalgia,
 E doente-de-Novo, fui-me Deus
 No grande rastro fulvo que me ardia.

Parti. Mas logo regresssei à dor,
 Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:
 A quimera, cingida, era real,
 A própria maravilha tinha cor!

Ecoando-me em silêncio, a noite escura
 Baixou-me assim na queda sem remédio;
 Eu próprio me traguei na profundura,
 Me sequei todo, endureci de tédio.

E só me resta hoje uma alegria:
 É que, de tão iguais e tão vazios,
 Os instantes me esvoam dia a dia
 Cada vez mais velozes, mais esguios...

É na quarta estrofe que o eu poético se declara infeliz ao notificar a “artificialidade da quimera” (PAIXÃO, 2003, p. 73), visto que a nostalgia toma conta de toda sua existência: “A quimera cingida, era real,/ A própria maravilha tinha cor!”(SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 69). Após uma ascensão, o eu poético sucumbe e, sendo incapaz de se adequar novamente ao mundo real, entrega-se a um estado de padecimento, murchando como uma flor que perdeu os nutrientes necessários para a continuidade de sua vida. Interpretado à luz de Narciso, o poema “Além Tédio “[...] reforça a imagem do mito, pois “Narciso seca e definha após a revelação da noite escura. Vê-se envenenado

dos próprios sonhos que tivera [...]” (PAIXÃO, 2003, p. 73). Paixão exemplifica este estado por meio da última estrofe que compõe o poema:

E só me resta hoje uma alegria:
É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios...
(SÁ-CARNEIRO, 1995e, p. 69)

Diante do fragmento poético, percebemos que a passagem do poema “Além-Tédio” ilustra “[...] o lamento de Sá-Carneiro, que tomou a poesia por espelho do enredo fatal de sua vida [...]” (PAIXÃO, 2003, p. 73). O crítico literário elucida que o poeta português se considerava um sujeito sacrificado, um “narciso em sacrifício” que, por meio de suas poesias, era capaz de transmitir “[...] uma carga de angústia que (não) lhe cabia na alma [...]” (PAIXÃO, 2003, p. 73). Ousamos arriscar que toda a experiência de angústia que suprimia o seu ser transformava-se em uma espécie de componente para a criação poética. O poeta servia-se da criação artística para apresentar seu drama pessoal, e esta mesma produção sofria influência da carga de angústia e sentimentos melancólicos vivenciados pelo autor. Sá-Carneiro gozava de um labor poético em seu tormento pessoal.

O duplo é outro elemento que aparece com enorme veemência na obra do autor português. Para Martins (1997), o duplo é um tema de tradição romântica e caracteriza-se pelo aparecimento de uma “[...] personagem de segundo grau, uma espécie de meta-personagem [...]” (MARTINS, 1997, p. 219). O teórico prossegue: “[...] seja um reflexo no espelho, seja uma imaginação ou um medo, seja encarnação da consciência, o duplo é criação específica de uma personagem que se vê envolvida com uma personagem de segundo grau [...]” (MARTINS, 1997, p. 219). Na baila destas ideias, percebemos que o duplo é uma criação imagética, uma meta-personagem desenvolvida por uma personagem que lhe serve como ponte para realizar alguma tarefa ou alcançar uma experiência.

Geralmente as personagens que criam um duplo são figuras ansiosas, perturbadas pela sensação de inadequação à vida comum. Inconformadas, “necessitam destruir um muro” na pretensão de realizar uma vontade, saciando um desejo indiscreto. O duplo criado pode até auxiliar nesta empresa. Mas também será responsável pelo fim do autor que o criou: “[...] o duplo encarna invariavelmente uma perspectiva de desgraça. A aparição do duplo é anunciadora de uma cisão mortal, e pode coincidir com a aparição da morte ela mesma [...]” (MARTINS, 1997, p. 250). Esta cisão parece ser fundamental para que o sujeito reconheça o perigo e os limites da empresa para a qual se destinou.

Nas novelas de Sá-Carneiro, o duplo constitui a correspondência que o eu

desenvolve com o outro de sua criação. Por meio dessa correspondência, o eu experimenta a realidade de maneira consciente e sensível, mas também atinge a possibilidade de experiências metarreais a partir de outra realidade idealizada. Logo:

As suas novelas estão todas orientadas para a correspondência destes dois planos: o da experiência sobretudo sensitiva e racional do eu, reconhecendo-se entre gentes e coisas, e o da fantasmagoria do outro, transpondo os sinais atributivos do mundo sensível do eu, as imagens transmigradoras dele, onde a salvo perecíveis, por já libertas da densidade. [...] O eu procurara reservar-se sempre uma autonomia, protectora da condição de criador de suas personagens e por isso senhor, em larga medida, das intenções a atribuir-lhes, de suas durações, de seus destinos. (GALHOZ, 1963 p. 89-90).

O eu experimenta dois planos possíveis: a sua existência histórica, cercada de experiências sensíveis e racionais e a experiência de uma metarrealidade, através do desdobramento do outro. O eu, como criador de personagens, possui autonomia e procura manter correspondência com o outro por ele criado. Por isso, é ele quem atribui uma duração e um destino ao outro.

O outro é um desdobramento imaginário do eu que o cria. A personalidade do duplo é geralmente marcada por forte egocentrismo e narcisicismo¹⁸. Este outro eu se acha impotente, poderoso, mesmo com duração e destino previstos pelo seu criador.

O duplo é definido pelo seu aspecto de abundância, isto é, pelas múltiplas formas como pode ser aplicado na literatura. O conto “Asas”, presente em *Céu em Fogo*, adota uma perspectiva em que o duplo é constituído pela capacidade de a personagem transgredir sua realidade, sendo capaz de criar “eus” imaginários que são projeções de si. Para Martins (1997, p. 246), “Asas, em suma, é a metáfora da multiplicidade imaginária do Eu tal como surge a prática artística, capaz de criar mundos habitados por reflexos e fantasmas”. O poeta Zagoriansky é uma personagem que vive na expectativa de poder criar uma obra de arte impossível para este mundo, ao qual ele atribui adjetivos como “gasosa” ou “fluida”; nas palavras do poeta: “[...] uma arte sobre a qual a gravidade não tenha ação!... (SÁ-CARNEIRO, 1995f, p. 490). É o artista exibido, sensível e criativo, que não se conforma com o cotidiano da massa popular. Quer transcender a realidade e encontrar uma zona em que a razão e os sentidos anunciem sua impotência em tentar compreender. Zagoriansky reside em uma zona intermediária entre essas duas realidades, saltando de uma para outra quando quer. Gênio criativo que ultrapassa o além-real, como

¹⁸Para Martins, (1997, p. 256). “O outro é um *alter ego* ou uma projecção narcísica, é um ideal do Eu ou um reflexo do Eu”.

ênfatiza Garcez (1989, p. 135)¹⁹.

O próximo item destina-se a uma análise do duplo, com alusão para sua presença na filosofia e na literatura, levando em consideração seus diversos significados e sentidos de apropriação.

3.3 A questão do duplo e seu aparecimento na literatura e filosofia

O duplo é um tema que supera as barreiras do tempo, permanecendo até os dias de hoje e sendo constantemente revisitado por diversos gêneros artísticos, como o cinema, sétima arte que se apropria do tema com muita sensibilidade crítica. Sendo um tema plural e inesgotável, o duplo constitui-se como um problema a ser investigado por algumas linhas de estudo preocupadas em refletir sobre a existência e a condição humana, como a filosofia, a psicologia e a psicanálise, por exemplo. Já que a intenção desta pesquisa é propor um diálogo interdisciplinar entre um literato e um filósofo, restringiremos o debate sobre o duplo ao campo da literatura e da filosofia.

A literatura parece ser o gênero artístico que mais explorou esse tema para a produção de novelas, contos e romances. A tradição romântica utilizou o duplo como um tema para a efusão de problemas concernentes à subjetividade, e vários autores clássicos da literatura, como Oscar Wilde, Dostoievski e Edgar Allan Poe se valeram deste tema em grande parte de suas obras. Estes autores e algumas de suas obras chamaram a atenção de Otto Rank, psicanalista norte-americano que tratou de refletir sobre o tema, analisando-o em toda a sua complexidade.

Otto Rank, em *O duplo – Um estudo psicanalítico* (1914), expressa que o tema do duplo foi desenvolvido sob diversas formas por uma considerável parcela de escritores. Rank (2013) menciona o conto “A sombra”, do escritor Hans Christian Andersen como

¹⁹ Maria Helena Nery Garcez atribui uma interessante interpretação a respeito da finalidade do artista para o poeta de *Orpheu*. Segundo a autora, suas personagens são, em maioria, artistas que ridicularizam a vida comum da “classe média” europeia e por isso tentam alcançar o incognoscível, o absoluto, o além-real por meio de suas obras. Para Garcez, por não ser um homem simples, dos meios urbanos, o artista é um ser dotado de habilidades mediúnicas: “o artista é o mago, o médium, noutras palavras, é Orpheu, aquele que pertence a duas realidades, a fenomênica e a metafenomênica, é aquele que estabelece uma ponte (pontífice) entre as duas [...]” (GARCEZ, 1989, p. 135). Notemos que a novela da personagem Zagoriansky leva o título de “Além”, sendo esta a intenção da personalidade: penetrar em zonas extraordinárias, desbravando-as por meio da poesia, ambientes indecifráveis pela razão. A obra do poeta “[...] revela-se como que fascinada pela perspectiva de ingresso no Mistério que a doutrina esotérica do espiritismo pretendeu oferecer ao homem do final do século passado” (GARCEZ, 1989, p. 134). Após a publicação da obra *O livro dos espíritos* (1857) por Allan Kardec, aumentou o número de adeptos e simpatizantes da doutrina espírita. É possível cogitarmos a possibilidade de Sá-Carneiro ter tomado conhecimento da doutrina fundamentada por Kardec, influenciando-se por ela.

expressão do duplo enquanto perda da sombra. Em uma breve síntese, o conto narra:

[...] a história de um sábio cuja sombra se liberta e retorna, anos depois, como homem. De início, a perda da sombra não tivera nenhuma consequência funesta para o seu dono, pois lhe crescera uma sombra nova, ainda que mais singela. Mas aos poucos a primeira sombra, tornada abastada e importante, consegue dominar seu antigo dono, colocando-o a seu serviço. (RANK, 2013, p. 23).

Este conto apresenta a sombra como um duplo que ganha autonomia para dominar aquele que seria o seu dono. Conforme Rank (2013, p. 24), o conto enfatiza a “[...] perseguição pelo duplo, tornado independente, que sempre e em toda parte – invariavelmente com efeitos catastróficos sobre o amor – vem perturbar a vida do Eu”. Perturbando a vida do eu, direciona-o a um declínio e a uma crise pessoal. Nessa perspectiva, o duplo está sendo expresso enquanto separação do eu com sua imagem, que pode ser tanto a imagem de um reflexo ou os contornos de sua sombra. Representa, portanto, a situação do sujeito fragmentado.

O aparecimento de personagens reais, com pensamentos e fisionomia semelhantes ao protagonista ou herói, também é uma forma pela qual o duplo aparece em obras literárias. O exemplo oferecido por Rank (2013) é a obra *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. Ao adentrar a sua casa, em uma fria noite, Ivan Karamazov depara-se com a aparição de um estranho cavalheiro que menciona algumas palavras que Ivan já havia pensado nos tempos em que era jovem. Ivan, no entanto, ignora a aparição do cavalheiro e o conteúdo de sua fala que o leva a reminiscências do passado: “Nem por um minuto eu te tomo como uma verdade real. És uma mentira, és minha doença, és um fantasma. Só não sei como te exterminar [...]” (DOSTOIEVSKI, 2008 *apud* RANK, 2013, p. 820). O aparecimento do duplo nesse âmbito assusta o sujeito, levando-o a uma espécie de crise mediante o contato com uma figura de semelhante singularidade à sua.

Por ser um fenômeno complexo, o aparecimento do duplo não se restringe aos exemplos mencionados, como a projeção da sombra ganhando liberdade ou o surgimento de uma personagem dotada de enorme semelhança com o protagonista de um conto ou romance literário. Ele pode ser expresso enquanto criação do eu que idealiza o outro em sua consciência, gerando duas personalidades dentro de um eu. Todavia, também pode expressar um distúrbio mental do indivíduo. A história de *O Horla* (1887), de Guy de Maupassant retrata o drama vivenciado por um indivíduo atormentado pela presença de um duplo, um espírito alcunhado de “O Horla”, que se faz presente na vida da personagem principal. Vejamos, pois, uma passagem na qual está sendo expressa a perturbação e

agonia da personagem diante da presença desse espírito que o atormenta:

Atrás de mim, um armário bastante, com espelho, de que me servia diariamente, para me barbear, para me vestir, em que costumava olhar-me de cabeça aos pés cada vez que passava diante dele. Então eu fingia ler, para enganá-lo, pois ele também me espreitava; e de súbito senti, tive a certeza de que ele lia por detrás de meu ombro, de que ele estava ali, roçando-me a orelha. (MAUPASSANT, 1983 *apud* RANK, 2013, p. 604).

A protagonista sentia-se pressionada pela aparição do Horla. Mas o Horla só existia enquanto criação sua. Personagens que se encontram nessa situação expressam o desequilíbrio psíquico do eu diante de seu duplo. O indivíduo considera que sua relação com o duplo é uma relação de perseguição dele para consigo e por isso trata de criar artimanhas para tentar vencê-lo. Incapaz de resolver sua situação, o indivíduo vivencia uma profunda tristeza, sentindo-se perturbado pelos encontros indesejados com seu duplo. Por isso, trata de tentar matar o duplo ou dar fim à própria vida para apaziguar sua dor. Contos como esse de Maupassant enfatizam o aparecimento de “[...] uma figura dupla, que, contudo, aparece ao mesmo tempo como criação subjetiva espontânea da atividade doentia da fantasia [...]” (RANK, 2013, p. 38), revelando, assim, que o sujeito está vivenciando uma crise psíquica.

Não foram apenas as obras dos autores que chamaram a atenção deste estudioso. Interessaram a Otto Rank os dados biográficos desses escritores e de outros que abordaram essa temática em seus textos literários. O psicanalista norte-americano percebeu que muitos deles possuíam problemas pessoais e distúrbios psíquicos, assim como ansiavam por uma vida atípica, diferente da normalidade. Entre os nomes averiguados pelo psicanalista está o de Edgar Allan Poe que teve a vida marcada por perdas familiares e pelo excesso de bebida:

Poe perdeu seus pais aos dois anos de idade e foi criado por parentes. Já na fase da puberdade, instalou-se uma forte melancolia quando a mãe de um amigo, a qual ele admirava muito, morreu. Por volta dessa época, começou a ingerir bebidas alcoólicas, tornando-se mais tarde alcoólatra e, nos últimos dez anos de sua vida, passou a usar ópio. Aos vinte e sete anos, casou-se com sua prima, que mal tinha quatorze anos e que morreu poucos anos depois de tuberculose, doença da qual seus pais também foram vítimas. [...] Morreu com apenas trinta anos e sete anos, aparentemente de *delirium tremens*. (RANK, 2013, p. 66-67, grifo do autor).

Diante das perdas pessoais, Poe também sofria com fobias e crises neuróticas: “Poe tinha fobias (especialmente de ser enterrado) e obsessão neurótica compulsiva [...]” (RANK, 2013, p. 67), atestando o quanto o escritor não apresentava quadro psíquico regular. Maupassant também foi outra personalidade de vida curiosa, alimentado pelo sofrimento, pela doença que viria a atormentá-lo na maturidade e pela procura

desenfreada por relações amorosas. Sobre este último ponto, Rank atesta que Maupassant era um homem de vida sexual agitada e, como Poe, excessivamente egocêntrico. No entanto, não conseguia ter um relacionamento concreto com uma mulher, vindo a se comprometer com alguma de suas paixões (RANK, 2013, p. 68). Alguns de seus contos tratam do sofrimento diante das perturbações causadas por aparições irreais e alucinações experimentadas pelo escritor francês. Sob esse aspecto, o conto “O Horla” é, segundo Rank (2013), a ilustração do drama vivido pelo autor diante de suas experiências pessoais e do tormento causado por estas aparições. Maupassant morre com cerca de quarenta anos, acometido de paralisia, doença que também levou à morte seu irmão.

Dostoievski é outro autor que chama a atenção devido ao seu quadro psíquico. Seu temperamento não era dos melhores, embora conservasse grande autoestima e um ego muito forte: “Na adolescência (por volta do ano em que concluiu *O duplo*), escreve a seu irmão: ‘Eu tenho um vício terrível, um egoísmo e uma ambição sem limites’” (RANK, 2013, p. 82). Esta ambição sem limites serviu-lhe de impulso para que escrevesse grandes obras, e estas, por sua vez, marcassem seu nome na história da literatura. Outro ponto curioso deriva-se do fato de que estão expressas em suas personagens algumas características da personalidade do autor, como a prepotência e arrogância. O autor russo parecia sofrer de epilepsia desde os tempos de juventude, doença que contribuiu para a sua morte, vindo a falecer no ano de 1881.

Percebemos que os referidos escritores – embora Rank (2013) ainda mencione outros como Hoffman, Ferdinand Raimund, Reine, Goethe e Chamisso – apresentavam distúrbios mentais e doenças psíquicas, assim como abusavam de excessos como a prática sexual e se valiam de bebidas e alucinógenos capazes de influenciar a consciência e, em boa medida, a criatividade como no caso. Eram egocêntricos, individualistas e melancólicos. Concentrados em seus dramas e inquietudes, os autores revelavam algumas de suas dores, sentimentos e vontades, adotando o duplo como tema. Contudo, Rank (2013, p. 84) explana que “[...] as formas essenciais tipicamente repetitivas que são assumidas por essas configurações não se tornam compreensíveis a partir das personalidades dos escritores e poetas [...]”, advertindo que a utilização deste tema em suas obras literárias não se reduzia apenas a expressar o quadro psíquico ou drama vivido pelo escritor, pois esta seria uma interpretação e reduzida do porquê da utilização do tema do duplo por estes autores em sua obra.

Já na história do pensamento ocidental, Platão foi um dos primeiros filósofos a

pensar a esfera do duplo na dimensão humana, segundo Adilson dos Santos (2009) em seu estudo crítico chamado “Um périplo pelo território do duplo”. No famoso diálogo *O banquete*, Aristófanes, um dos convivas da celebração, ao apresentar a sua concepção de amor, nos direciona ao mito do andrógino ou do “terceiro gênero”. Para Aristófanes, não existiam apenas os gêneros masculino e o feminino, mas uma terceira espécie. Os três gêneros habitavam pacificamente a terra. Eram criaturas perfeitas e poderosas:

Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses, e o que diz Homero de Efialtes e de Otes é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses. (PLATÃO, 1991, p. 58).

Sabendo da trama arquitetada pelos três gêneros, Zeus, astuciosamente, executou o seguinte plano:

Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: "Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. Se ainda pensarem em arrogância e não quiserem acomodar-se, de novo, disse ele, eu os cortarei em dois, e assim sobre uma só perna eles andarão, saltitando. (PLATÃO, 1991, p. 58-59).

Zeus puniu as três espécies, dividindo-as em duas partes para que não desrespeitassem mais a soberania dos outros Deuses. Zeus também queria que estas criaturas se tornassem humildes. O andrógino foi a criatura que mais sofreu, vindo a ser extinta por conta do ato de Zeus. O masculino era descendente do Sol e o feminino era proveniente da terra. O andrógino, por sua vez, descendia da Lua. Ao serem repartidas em duas, as três espécies se enfraqueceram, sujeitando-se à força das Divindades. A partir de então, tornaram-se criaturas incompletas e mutiladas:

Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se uma o outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher — o que agora chamamos mulher — quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. (PLATÃO, 1991, p. 59).

Através do diálogo de Platão, o poeta Aristófanes quer nos mostrar que a natureza humana é caracterizada pela falta, quando todos nós procuramos pela metade que nos possa completar: “Cada um de nós portanto é uma tábua complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento”. (PLATÃO, 1991, p. 60). Para Santos (2009), o mito que se encontra na obra de Platão nos leva a pensar a perspectiva do duplo enquanto a busca do

andrógino pelo seu outro, para que possa completar a sua metade: “Enfraquecido em sua singularidade por conta desta cisão, o andrógino tem seu destino convertido numa eterna busca pela metade faltante, ou seja, o seu *outro* com quem voltará a ser um [...]” (SANTOS, 2009, p. 62). Portanto, a natureza humana passou a ser caracterizada pela ambição do eu em tentar encontrar o seu outro e a ele unir-se novamente, seja uma união com o masculino, com o feminino ou da repartição do andrógino²⁰.

Ainda no campo filosófico, o pensador contemporâneo Clément Rosset desenvolveu estudo semelhante ao de Otto Rank, analisando, todavia, o problema do duplo e sua relação com a realidade e ilusão. Na introdução de seu livro *O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão* (1939), Rosset (2008, p. 13) já é bastante categórico: “[...] nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas prerrogativa do real”. O filósofo argumenta que a realidade só é tolerada até certo ponto para o indivíduo quando limita suas possibilidades de realização ou satisfação. Deste modo, o real pode ser ignorado ou anulado de diversas formas pelo indivíduo: o sujeito pode optar pelo suicídio para aniquilar sua realidade, pode ignorá-lo quando encontra-se em desequilíbrio mental (loucura), como pode optar por uma atitude de “cegueira voluntária” diante da realidade, abusando de álcool e drogas (ROSSET, 2008). Entretanto, Rosset afirma que o indivíduo pode ter outro tipo de atitude diante da realidade. Nem ignorá-la ou aceitá-la passivamente, mas, paradoxalmente, dizer sim e não para ela: “[...] na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa da percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas descolada, colocada em outro lugar”. (ROSSET, 2008, p. 17). É justamente neste deslocamento da realidade que o sujeito, ao valer-se da ilusão, pode recondição-la as suas expectativas e desejos.

Em sua análise, Rosset reflete sobre a relação entre o duplo e a ilusão em três campos aparentemente distintos, porém convergentes: a ilusão na esfera oracular, metafísica e psicológica do indivíduo. É na ilusão metafísica que Clément Rosset apresenta a filosofia platonista – já tratada anteriormente – como uma filosofia de caráter idealista que trabalha com concepção de um mundo que recebe significação de um plano

²⁰Para Santos, o mito que se encontra neste diálogo de Platão serve como pano de fundo ou até mesmo uma alegoria para que possamos refletir sobre a origem da atração pelo mesmo sexo: “[...] através das bipartições efetivadas nos gêneros masculino e feminino, também admite a relação homossexual como propiciadora de um retorno ao estado primordial e dá sua versão mítica acerca da origem do homossexualismo”. (SANTOS, 2009, p. 63).

superior, puro e original:

A verdade do platonismo permanece, pois, 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. Este é, como se sabe, o sentido da teoria da reminiscência, que ensina que jamais poderia existir neste mundo uma experiência verdadeiramente primeira. (ROSSET, 2008, p. 61).

A alegoria da caverna expõe que o mundo habitado pelo homem é o mundo das aparências, e, portanto, é necessário que este homem trate de tentar alcançar a verdade. O pensamento de Platão neste sentido trabalha com a ideia de uma realidade original onde todas as outras coisas são possíveis por causa desta realidade, conceituada como o mundo das ideias. Daí, constatamos o fenômeno da duplicação sendo o mundo sensível, uma realidade duplicada do mundo original e primeiro.

Já na dimensão da ilusão psicológica, Rosset argumenta que o duplo para o homem aparece como fenômeno do desdobramento desse sujeito em outro. Este duplo, efeito ilusório do sujeito, não se define apenas como uma forma de o homem demonstrar o seu temor pela morte, segundo a leitura psicanalista Otto Rank (2013, p. 140) quando afirma que “[...] o pensamento da morte se torna suportável pelo fato de que se assegura, após esta vida, uma segunda em duplo”. É este o pensamento de certas culturas primitivas que, mesmo não considerando a existência da alma, acabam por atribuir à sombra um valor semelhante, de modo que perder a sombra significa perder a própria vida: “[...] os povos primitivos têm uma quantidade enorme de tabus que concernem especificamente à sombra: evitam projetar suas sombras sobre certos objetos, [...] cuidam para que ninguém pise em suas sombras [...]” (RANK, 2013, p. 91). Clément Rosset (2008, p.88, grifo do autor) trabalha com outra interpretação a respeito da relação sujeito, duplo e morte:

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 da 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*.

O que causa um estado de ansiedade no sujeito é a sua não realidade ou não existência, quando o sujeito começa a perguntar se, de fato, está na posse da sua vida. Mas ainda o que angustiará o homem é a capacidade de o duplo realizar-se plenamente e

com maior veemência que o sujeito, como indica Rosset (2008). Nesta paisagem, é como se o duplo fosse um pássaro livre, desfrutando de um céu que é todo seu, ao passo que o sujeito angustia-se. Embora esteja cercado de segurança e conforto, não é capaz de conceder a experiência de uma plena liberdade para realizar suas vontades mais extravagantes. Se o duplo vislumbra um céu que é todo seu, o sujeito só pode contemplar apenas a luz e a paisagem de sua limitada realidade, como um pássaro enjaulado em uma gaiola, seguro e com comida, mas impossibilitado de alçar voo.

Por não vislumbrar o céu que o duplo é capaz, o sujeito percebe que suas possibilidades de felicidade e realização estão limitadas por diversos fatores. Neste aspecto, Sigmund Freud, em um de seus mais famosos livros, *O mal-estar na civilização* (1930), afirmou que a finalidade da vida humana seria a de encontrar a felicidade, mas não apenas encontrá-la, como tentar permanecer o máximo possível em sua zona. Para o psicanalista, “[...] essa busca tem dois lados, uma meta positiva e uma negativa; quer a ausência de dor e desprazer e, por outro lado, a vivência de fortes prazeres”. (FREUD, 2011, p. 19). A procura pela felicidade é o segredo que impulsiona o aparelho psíquico do indivíduo para Freud. No entanto, o autor acentua que “[...] nossas possibilidades de felicidade são restringidas por nossa constituição”. (FREUD, 2011, p. 20), já que, paralelo à felicidade, existe o sofrimento quando, em variáveis circunstâncias, os seres humanos podem ser tomados por situações desconfortáveis de dor. O sofrimento pode nos atingir por meio de três possibilidades:

O sofrer nos ameaça a partir de três lados: do próprio corpo que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos. (FREUD, 2010, p. 20).

A finitude do corpo, a força do mundo externo e a relações com nossos semelhantes podem proporcionar a experiência do sofrimento ao ser humano. O homem tenta encontrar saídas para enfrentar essas experiências numa ânsia em tentar se conservar. Mas, ao escolher pela conservação, ele deve diminuir as suas possibilidades de realização e conseqüentemente de situações em que desfrute daquilo que ele define como felicidade. Se, no estado primitivo, o homem desfrutava de uma liberdade sem limites, ao tomar reconhecimento da sua fragilidade diante das três instâncias citadas, ele teve de trocar sua plena liberdade por segurança. Mas esta mesma segurança que agora adquiriu, limitou suas possibilidades de realização e satisfação. Nesse aspecto, sua intenção passou a ser a tentativa de proporcionar o menor desprazer possível para sua

vida, e Freud, em seu estudo, apresentou algumas saídas tomadas pelo indivíduo para enfrentar sua angustiante estada existencial²¹. O duplo parece ser mais uma tentativa de realização do sujeito. Partindo das reflexões de Freud, apresenta-se como uma abertura para que o sujeito possa ir além da sua realidade fastidiosa, encontrando experiências nas quais possa se sentir satisfeito, afastando-se daquilo que lhe causa desprazer, buscando eliminar a incapacidade de se estabelecer na realidade concreta. Recorrendo ao duplo, o sujeito pode saciar suas vontades mais secretas, desejos que são reprimidos pela cultura e sociedade.

Tomaremos o duplo como ponto de partida e investigação para analisar o problema do eu em *A confissão de Lúcio*. Trataremos de apresentar as impressões de Lúcio Vaz, narrador-personagem da obra, diante dos fenômenos e experiências que presencia, levando em consideração que o foco de nossa análise é Ricardo de Loureiro, personagem de profunda importância na trama. Todavia, será oportuno refletirmos sobre o comportamento de outras personagens, assim como as metáforas e elementos textuais que enriquecem esta narrativa do poeta português.

3.4 A dispersão do Eu em *A confissão de Lúcio*

A confissão de Lúcio, de 1913, é considerada uma das obras-primas do “poeta-luz de vida efêmera”. Mas, de início, a narrativa não chamou a atenção do público quando foi publicada: “*A confissão de Lúcio* não era aceitável pela leitura do tempo. Nos anos 30, com a *presença*, o romance é valorizado em termos psicologistas” (MARTINS, 1997, p. 221, grifos do autor). A narrativa passou a despertar o interesse do público pelo conteúdo psicológico de suas personagens, passível de grandes interpretações e reflexões sobre a psiquê humana. Outro ponto curioso recai sobre a epígrafe que abre a narrativa. Uma nota dedicada a António Ponce de Leão, parceiro de Sá-Carneiro e de Pessoa. De acordo com Fernando Cabral Martins (1997, p. 223), Sá-Carneiro “[...] traduz com Ponce

²¹Para o autor de *O mal-estar na civilização*, os métodos adotados para o indivíduo evitar a experiência de desprazer e alcançar estados de satisfação ou uma vida mais equilibrada são dos mais variados. Para o psicanalista, o homem pode optar pelo isolamento onde a quietude pode proporcionar a experiência da felicidade: “Contra o temido mundo externo o indivíduo só pode se defender de algum tipo de distanciamento, querendo realizar sozinho essa tarefa”. (FREUD, 2011, p. 21). Outra saída é a ingestão de drogas e substâncias químicas, quando o indivíduo busca atingir um gozo profundo, mesmo que momentâneo. Outro método é a liquidação dos instintos. O autor toma como exemplo a sabedoria oriental e os adeptos da ioga. A quarta saída é a sublimação dos sentidos. Outras possibilidades para apaziguar nossas dores são aderência a uma postura eremita sobre o mundo, onde se “[...] enxerga na realidade o único inimigo, a fonte de todo sofrimento” (FREUD, 2011, p. 25), além do prazer sexual desenfreado, a contemplação artística e a vivência religiosa.

de Leão *Os fosséis*, de François de Curel, e com ele escreve *Alma* em agosto de 1913 – que é o mesmo anterior à data de escrita de *A confissão de Lúcio* [...]”. A epígrafe indica que esta narrativa é dedicada ao amigo, mas também apresenta, em miúdos, uma questão que interessava muito a Pessoa e Sá-Carneiro, correspondente ao conteúdo do livro²².

A obra trata de uma espécie de confissão de Lúcio Vaz, homem que foi condenado a dez anos de prisão por um agravante que diz não ter cometido. Após ter cumprido a pena, vem apresentar a sua confissão. Para esta personagem, a vida não poderia mais lhe reservar nada de interessante após a experiência que decorreu em sua prisão. Declarava-se “[...] morto para a vida e para os sonhos... nada podendo já esperar e coisa alguma desejando” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 351), revelando a importância e o significado desse acontecimento para a sua existência.

O narrador-personagem chega a admitir a impossibilidade de sua defesa para qualquer mente sã disposta a tentar ouvi-lo: “[...] a minha defesa era impossível. Ninguém me acreditaria” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 351). A estadia na prisão afigurava-se como uma experiência que poderia ser suportada diante do que aconteceu há dez anos, já que Lúcio estava consumido por sua experiência inóspita. Toda sua vida havia se limitado ao instante de um acontecimento que ele declarava o maior de sua vida e nada após esse acontecimento era capaz de chamar a sua atenção. A vida, segundo o rapaz, não poderia mais fornecer instantes impactantes como este que vivenciou e que se orgulha de ter experimentado.

Um detalhe curioso já é apresentado no início da narrativa. Antes de dar início a sua confissão, Lúcio adverte aqueles que estão prestes a ouvir o seu relato: “[...] aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 352). O que Lúcio pretende confessar é uma verdade, mesmo que se apresente como a soma de dados e acontecimentos inverossímeis²³, como se a personagem nos convidasse a embarcar em

²²A epígrafe é de Fernando Pessoa, dedicada a António Ponce de Leão: “...*assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 350). Embora curtíssima, estimula o leitor a tentar desbravar o conteúdo que envolve o livro, como um convite para entender o que Sá-Carneiro quer com esta obra. A epígrafe já expressa o processo de despersonalização do sujeito, a sua relação com o *eu-outro*, como atesta Fernando Cabral Martins (1997, p. 224): “[...] a reunião desse amigo e de Pessoa, quer nas primeiras páginas do romance quer no serão em que a leitura dele é feita, demonstra a unidade geracional ou grupal que em torno do tema do duplo se implica e promove”.

²³Ao tratar de informar uma soma de fatos que ele mesmo julga como soma de fatos inverossímeis, porém reais, Lúcio acaba gerando uma suspeita em sua confissão, como indica Mourão (1990, p. 70): “A citada abertura do romance, em que o narrador-personagem apresenta a sua narrativa e pede confiança

uma jornada que acompanha o mistério de sua saga. Saga que será detalhada a partir de suas experiências antes do envolvimento no crime.

Lúcio era um jovem aspirante a advogado que residia em Paris. Porém, o curso não lhe despertava o mínimo interesse, algo que é confirmado logo em suas primeiras revelações pessoais: “[...] vagabundo da minha mocidade, após ter tentado vários fins para a minha vida e todos igualmente desistido – sedento por Europa, resolvera transportar-me à grande capital”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 353). Apenas a literatura e os espaços artísticos interessavam a Lúcio Vaz, e esta experiência só poderia ser encontrada em Paris, capital considerada como um dos berços da Modernidade e do progresso para um jovem português sedento por Europa²⁴. Esta sede do jovem por Europa é, inicialmente, saciada ao lado de Gervásio Vila-Nova, um dândi, artista de personalidade excêntrica. É esta personagem que insere Lúcio na vida parisiense, sobretudo, os locais onde os artistas se reúnem para prostrar sobre arte e demais assuntos de seu interesse.

É necessário destacar a qualidade de nosso narrador-personagem ao descrever com os mais ricos detalhes cada traço do perfil das pessoas que conhecia. No caso de Gervásio, considerava-o um homem de estranho perfil: “Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de unhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b p. 353). Era um homem que se destacava nos locais em que circulava. Era comentado, contemplado e desejado. Gervásio Vila-Nova causava fascinação nas mulheres. Lúcio atesta que o artista chamava a atenção pelos seus traços femininos. Curiosamente, era isso que levava as mulheres a olharem

do leitor, introduz por esse mesmo pedido a suspeita”. Mas o que devemos levar em consideração é que o que será retratado são impressões de fatos e experiências de Lúcio Vaz: “[...] os dados fundamentais da narrativa são todos vistos pelos olhos do narrador – que conta, de facto, mais as suas próprias sensações, impressões, agonias, do que acontecimentos”. (MARTINS, 1997, p. 233). Espectador de uma situação fantástica onde sensações e experimentos inverossímeis são capazes de se fundir ao plano da realidade.

²⁴De acordo com Mauro Dunder (2016, p. 179), “[...] a imagem do português ‘sedento por Europa’, que se muda para a ‘grande capital’ é a primeira expressão da ideia de que, para uma mente curiosa, aguçada e perturbada por questionamentos que requerem transformação, Portugal é insuficiente, é pequeno e não comporta a arte – e, por extensão o pensamento que a modernidade requer [...]”. A narrativa se passa entre o ano de 1895, um período em que Portugal passava por uma grande crise social e política em decorrência do *Ultimatum* inglês. Dunder informa que, nesse ponto, *A confissão de Lúcio* seria uma resposta não apenas de Sá-Carneiro, mas da Geração de Orpheu que, pela adesão às vanguardas estéticas, informava que o homem português deveria largar o sentimento nostálgico diante do culto ao passado a fim de renascer culturalmente, artisticamente e socialmente: “[...] a Europa precisa entrar em Portugal, ainda que seja à força, por meio da poesia de *Orpheu* e sua iconoclastia [...]” (DUNDER, 2016, p. 187).

com maior atenção para Gervásio.

Em uma ocasião, Gervásio convida o rapaz para um restaurante onde ambos se reuniriam com um grupo de oito pessoas. Entre essas pessoas, destacava-se uma americana que Gervásio já havia mencionado a Lúcio Vaz. Nosso narrador a descreve como uma mulher misteriosamente bela, mas uma beleza capaz de assustar, de causar calafrios. Uma figura curiosa e atípica, de uma beleza extremamente envolvida em mistério:

Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada – e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo – de um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma ação enorme e monstruosa. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 354-355).

Características como “cabelos fantásticos”, “ruivo incendiado” que expressam o perfil desta mulher, além da sensação de medo causada em Lúcio expressam a figura feminina a ser retratada pelo triângulo do dispêndio, apresentadas pela figura da lésbica e da prostituta. A americana possui esses traços e sua beleza aterroriza e, paralelamente, encanta nosso narrador-personagem.

As primeiras páginas da narrativa correspondem às descrições de Lúcio acerca da personalidade de Gervásio, caracterizado como um artista egocêntrico, narcísico. Destacava-se pela potência de sua voz e pela enorme desenvoltura ao falar sobre arte. A maioria se limitava a ouvi-lo. E ele adorava se sentir como centro do espetáculo, sendo reverenciado e contemplado como uma estrela brilhante. Em uma passagem da narrativa, a conversa sobre arte se descortina para a sua relação com a voluptuosidade. Neste momento, a americana apresenta qual seria o papel da voluptuosidade na arte:

Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez, a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. Venham cá, digam-me: fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze? Sem dúvida, acreditem-me. Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, saber provocá-los. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos úmidos, em carícias repugnantes, viscosas. Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser esse artista!... E sonho uma grande festa no meu palácio encantado, em que os maravilhasse de volúpia... em que fizesse descer sobre vós os arrepios misteriosos das luzes, dos fogos multicolores – e que a vossa carne, então, sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a a dimaná-los, a esvaí-los, a matá-los!... Pois nunca atentaram na estranha

voluptuosidade do fogo, na perversidade da água, nos requintes viciosos da luz?.. Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – mas de desejos espiritualizados de beleza – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas na água de um regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes elétricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar! (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 238-239).

Toda a descrição do ideal de arte, planeada pela americana, acompanha expressões e símbolos sinestésicos, característicos da escola simbolista. Ela fala de uma junção de desejos espiritualizados de beleza. Seu discurso é marcado pela máxima intensidade de sensações descritas em uma linguagem sinestésica, cujas expressões como "fogos multicolores", "espasmos de aurora" caracterizam a sua fala. Segundo ela, elementos como fogo, luz, ar ou água, assim como as cores, aromas e sons, não foram até então explorados em toda sua vivacidade, pois nenhum artista parecia ter tomado ainda a voluptuosidade como um ideal para a arte. Mas, caso viesse a encarnar a voluptuosidade como elemento para a arte, este artista conseguiria sintetizar todo o ideal promulgado pela americana.

A americana é uma personagem interessante nesta narrativa, embora tenha curto aparecimento. Afinal, ela não apenas apresenta suas ideias sobre o que seria um espetáculo de voluptuosidade-arte, como pretende representá-lo em sua mansão, tendo convidado Gervásio, Lúcio e outras pessoas. É também, na ocasião do espetáculo, que Gervásio apresenta o homem que marcaria para sempre a vida do jovem narrador: Ricardo de Loureiro, um talentoso poeta português. Ao conhecê-lo, Lúcio já demonstra enorme simpatia pela sua pessoa: “[...] falei-lhe da sua obra, que admirava, e ele contou-me que lera o meu volume de novelas e que, sobretudo, lhe interessara o conto chamado João Tortura”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 359). Esta passagem já trata de expor que a relação entre Lúcio e Ricardo seria marcada pelo amor que ambos possuíam por suas obras literárias e pela arte.

A americana trata de apresentar o espetáculo que viria expressar o seu ideal de voluptuosidade-arte a fim de sintetizar o poético discurso que havia proferido na noite em que foi apresentada a Lúcio e Gervásio. Após a ceia, Lúcio descreve - com enorme espanto - que o aspecto daquela sala havia mudado. Era como se o nosso narrador-personagem estivesse em outro espaço da casa da americana: “[...] um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos* – não sei por que, pareceu me assim, bizarramente -, aragem que nos fustigava

a carne em novos arrepios”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 361, grifos do autor). Não apenas o aroma do local despertou a atenção de nosso narrador-personagem, como a luz do local, uma luz que “[...] provinha de uma infinidade de globos de várias cores, vários desenhos, de transferências diárias – mas, sobretudo, de ondas que projetores ocultos nas galerias golfavam em esplendor”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 361). Essa luz que incendiava todo o cenário era mais sentida pelos que estavam ali presentes do que vista, penetrando na pele de todos os convidados da americana. Uma luz que mais tarde seria chamada por Lúcio de *luz sexualizada*.

O espetáculo é detalhado como o surgimento de três dançarinas em cima de um palco. Suas blusas eram vermelhas como a cor do sangue e deixavam os seios à mostra. A apresentação das dançarinas caracterizava-se pelo alto teor de sensualidade. O espetáculo estimulava o público a experimentar sensações inteiramente novas: “[...] as luzes, os perfumes, as cores... Sim, todos esses elementos se fundiam num conjunto admirável que, ampliando-a, nos penetrava a alma, e que só nossa alma sentia em febre de longe, em vibração de abismo. Éramos todos alma”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 363). As pessoas que ali estavam prestigiavam um espetáculo que rompia com as barreiras da realidade e da ilusão. Através dessa passagem, notificamos que realidade e ilusão fundiam-se a tal ponto que seria impossível tentar definir, com concretude, todas as experiências e todo conteúdo do espetáculo voluptuoso.

A última cena do espetáculo foi surpreendente para todos os espectadores. Quem encenava era a americana, totalmente despida, com o corpo banhado em um tom dourado que brilhava aos olhos de quem a observava atenciosamente:

Quimérico e nu, o seu corpo sutilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados – num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlate a querer-se dar ao fogo... Mas o fogo repelia-a... Então, numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo – terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 364).

O desfecho desse espetáculo foi apoteótico, como informa Lúcio Vaz, quando a americana lançou-se às águas douradas que faziam parte daquele evento:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nu mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor... Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranqüilas, mortas também... A luz normal regressara. Era tempo. Mulheres debatiam-se em ataques de histerismo; homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 364).

O final do espetáculo deixou a plateia espantada. A americana realizou uma apresentação que desencadeou em uma cena assustadora e ao mesmo tempo sublime: seu corpo flutuava sobre as águas e o fogo que iluminava toda a cena, havia se apagado. Uma experiência inusitada para todos que estavam ali presentes. É, neste momento, que essa personagem desaparece, É pontual considerarmos um dado importante neste momento da narrativa: o espetáculo da voluptuosidade-arte é o evento que marca o surgimento de Ricardo de Loureiro na vida de Lúcio, espetáculo que seria alcunhado por Ricardo de Loureiro como a *Orgia do Fogo*²⁵.

A *Orgia do Fogo* é o ritual de início da relação entre duas personagens que viriam a compartilhar sentimentos, frustrações e desejos, um se reconhecendo no outro. Lúcio e Ricardo representavam uma ideia de artista numa posição aristocrática, que só tem olhos para sua obra de arte, fechado em seu pequeno círculo. A literatura era o elixir que os revitalizava, já que, em certas passagens da narrativa, Ricardo de Loureiro, em estranhas declarações a Lúcio, expressava todo o seu tédio e nada parecia lhe despertar encanto ou entusiasmo:

Ah! meu caro Lúcio, acredite me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se esvaem – pois, ao medi-los, encontro os tão mesquinhos, tão de pacotilha... Quer saber? Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo – aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu Deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio. De forma que gastar tempo é hoje o único fim da minha existência deserta. Se viajo, se escrevo – se vivo, numa palavra, creia-me: é só para consumir instantes. Mas dentro em pouco – já o pressinto – isto mesmo me saciará. E que fazer então? Não sei... não sei... Ah! que amargura infinita... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 366).

Percebemos aqui que o poeta ansiava por algo novo, um instante que fosse capaz

²⁵Para Martins, é nesse espetáculo que “[...] sexualidade e alma se reúnem numa síntese contraditória – e simbólica, porque um símbolo significa sempre uma coisa e também o seu oposto. Essa reunião é conseguida pela sensação mais aguda, pela sinestesia mais radical. Pela absoluta liberdade e pelo sentir” (MARTINS, 1993, p. 230). A *Orgia do Fogo* expressa não apenas o ideal de voluptuosidade-arte da americana, mas sensações que paralisam todos os espectadores do espetáculo, narradas pelo jovem Lúcio. Dois elementos são cruciais para a *Orgia do Fogo*: o fogo e a luz, matérias-primas do espetáculo e de toda a narrativa, já que os acontecimentos, as experiências vividas pelas personagens, a descrição dos espaços em que elas circulam levam em consideração o fogo e a luz como metáforas descritivas. No caso do elemento fogo, afirma Martins (1997, p. 229): “[...] o fogo é a alquimia de todas as sensações, intensificando-as até ao extremo”.

de proporcionar alguma experiência que ainda não havia vivido. Para o poeta, a vida tal como se apresentava carecia de instantes como estes que tanto ansiava. Mas entre os seus devaneios o poeta logo concluía: caso realizasse esses instantes, sua dor seria maior, o tédio lhe consumiria, pois o instante logo desapareceria. Aquilo que tanto procurava, no fim, decorreria em dor e falta.

No percurso da narrativa, constatamos que Ricardo definia-se como uma criatura em sofrimento, e o seu sofrimento parecia aumentar a cada dia que passava: “[...] o meu sofrimento mora, ainda que sem razões, tem aumentado tanto, tanto, estes últimos dias, que eu hoje sinto a minha alma fisicamente. Ah! é horrível! *A minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra*”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 369, grifo do autor). O poeta expressava toda sua dor de maneira poética a Lúcio. Dizia que sua alma sangrava e que sentia materialmente as dores de seu espírito. Mas, curiosamente, esta sensação de tristeza e sofrimento era o que o estimulava a criar, a se perder em meio ao turbilhão de ideias e pensamentos quaisquer. Ricardo parecia ser uma criatura ansiosa, na busca por algo que fosse capaz de extirpar a dor de sua alma.

Além de a literatura servir de pilar para a existência das duas personagens, ambos partilhavam de um amor incondicional por Paris. Para os artistas, a cidade-luz era capaz de emanar arte a todo o momento. Ricardo atribuía diversos adjetivos à cidade, como “heráldica” e “litúrgica”. Vejamos uma passagem em que a ternura por Paris é expressa na voz de Ricardo de Loureiro:

Paris! Paris! – exclamava o poeta – Por que o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor – Paris! [...]. Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! Ao recordá-las longe delas – em miragem nimbada, todas me surgem num resvalamento arqueado que me traspasa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha no seu rodopio. Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus bulevares, pelos seus cafés, pelas suas atrizes, pelos seus monumentos. Não! Não! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por uma auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma – mas que eu não vejo; que eu sinto, que eu realmente sinto, e lhe não sei explicar!... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 370-371).

Ao declamar o amor que possui pelas ruas, pelas praças, avenidas, Ricardo expressa que a cidade está envolvida por uma grande auréola. Auréola esta que ele não vê, mas sente. Sua relação com a cidade é espiritual, como se fosse uma entidade, emanando vida e luz. Ricardo se sente em harmonia com a agitação urbana da grande

capital²⁶.

Em cada encontro, Ricardo tratava de revelar um estranho desejo ou uma fobia a Lúcio e é justamente em um jantar, no famoso Pavilhão de Armenonville, que o poeta o surpreende com uma estranha revelação:

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

É nesta passagem que nos é apresentado o ideal de amizade sustentado por Ricardo de Loureiro. Por outro lado, ponderava que este ideal afigurava-se como irrealizável, pois o próprio poeta deveria passar por uma transformação para vir a se tornar amigo de alguém. O ideal de amizade de Ricardo relaciona-se a um desejo de posse, mas não uma posse vulgar do objeto de amizade. O desejo que dizia sentir, não o sentia em seu corpo, mas sim em sua alma e só com ela poderia saciar suas mais estranhas vontades: “Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar – e assim satisfazer, isto é, retribuir sentindo as minhas amizades”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 377). Só com a alma ele poderia saciar suas ânsias e finalmente alcançar o ideal de amizade que tanto desejava realizar. Portanto, verificamos nessa passagem que Ricardo, por não conseguir dar materialidade a esse ideal de amizade, lamenta-se por sua condição, expressando-a de forma poética ao amigo.

O poeta decide voltar a Portugal sem nenhum motivo aparente, o que causa uma

²⁶Também já expressamos em um item deste capítulo que a experiência de Ricardo de Loureiro com Paris aproxima-se da experiência do *flâneur*, figura representativa da literatura decadentista. Ricardo tem uma relação afetiva e espiritual com a cidade-luz. Nesse ponto, ousamos arriscar que o sentimento afetivo de Ricardo de Loureiro com Paris é um sentimento de caráter “topofílico”, quando o indivíduo é capaz de sentir prazer e afinidade com o local no qual está situado. Topofilia relaciona-se com a experiência do sujeito com o lugar e, segundo o geógrafo-humanista Yi-Fu Tuan, está implicitamente relacionada com as emoções e com pensamentos derivados destas emoções: “[...] as emoções dão colorido a toda a experiência humana, incluindo os mais altos níveis de pensamento [...] o pensamento dá colorido a toda a experiência humana, incluindo as sensações primárias de calor e frio, prazer e dor”. (TUAN, 2013, p. 17). Se a experiência do sujeito com o lugar é agradável e prazerosa, este tende a projetar as mais positivas imagens, associando-as às emoções derivadas da experiência. É por isso que Ricardo, ao falar que Paris é uma cidade envolvida em “aureola”, também está enfatizando o quanto que a cidade-luz lhe proporciona as mais belas imagens poéticas.

enorme saudade em Lúcio, levando-o a regressar para ir ao encontro do poeta. Nesse momento, a narrativa apresenta um curioso detalhe. Logo, no primeiro momento em que olhou para Ricardo, Lúcio constata consideráveis mudanças em sua aparência: “As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – feminilizado, eis a verdade – e, detalhe que mais me impressionou, a cor dos seus cabelos esbatera-se também”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p.378). Outro importante acontecimento detalhado na obra é que Lúcio também havia sido avisado pelo poeta que este possuía uma companheira. Ricardo havia se unido a uma mulher há pouco tempo, mas não havia mencionado detalhes desse relacionamento em carta que havia enviado para o jovem Lúcio, quando este ainda residia em Paris. Lúcio é apresentado a Marta, a companheira de Ricardo. Na primeira vez em que se viram, não prestou tanta atenção em suas características. Após começar a frequentar a casa do poeta, percebeu que aquela mulher, embora discreta e silenciosa, não era um ser comum:

Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, fugitiva. O seu olhar azul perdia-se de infinito, nostalgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nuns passos leves, silenciosos – indecisos, mas rápidos. Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 379).

Na passagem, Marta é descrita como uma mulher de beleza talhada em ouro. Nesse ponto, é necessário ressaltar que palavras como “fogo”, “luz” e “ouro” são símbolos metafóricos em Sá-Carneiro. Fernando Cabral Martins esclarece que a metáfora do ouro já começa a aparecer no espetáculo da *Orgia do Fogo*: “[...] a relação entre o erotismo e o ouro começa por ser estabelecida na *Orgia do Fogo*. [...] É de uma fala da americana a fórmula alquímica dessa transmutação: orgia de carne espiritualizada em ouro!” (MARTINS, 1997, p. 242). No caso de Marta, o ouro serve para acentuar a beleza e os traços físicos da companheira de Ricardo.

Com o caminhar da narrativa, Lúcio chega a simpatizar-se com a companheira do amigo que, como ele, também gostava de arte e de literatura. O poeta tratava de organizar diversos serões reunindo artistas dos mais diversos. Os serões literários organizados por Ricardo abriam espaço para que todos pudessem falar e Marta sempre apresentava suas considerações sobre arte, demonstrando que não era uma personagem feminina comum. Lúcio concluía que ela era um espírito à altura de Ricardo, já que, para o escritor, “[...] a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, aumentando em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões”. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 380). Ricardo e Marta eram como duas metades a se

complementarem, e Lúcio chegava a invejar o amigo pela companheira que tinha.

É nos serões literários que aparecem outras personagens de notável importância na narrativa, entre eles o russo Sérgio Warginsky. Sua aparência assemelhava-se à de Gervásio Vila-Nova que havia cometido suicídio. Assim como ele, deveria ser um homem que despertava enorme desejo nas mulheres devido a sua beleza. Era elegante como Gervásio e, como ele, também possuía traços femininos em sua fisionomia²⁷.

A *confissão de Lúcio* detalha que Ricardo estava finalizando o segundo volume de *Diadema*, aquela que seria a sua obra-prima. Enquanto isso, Lúcio fazia companhia a Marta, revelando-lhe detalhes de alguns projetos pessoais, como futuras novelas. Marta sempre ouvia o escritor, analisando o conteúdo de seus trabalhos e, sempre que possível, comentava e sugeria alguma coisa. Lúcio considerava bastante agradável a presença de Marta. Por outro lado, Lúcio começa a se interessar pela natureza de sua personalidade, marcada pelo mistério: “Como a conhecera o artista – ele, que não tinha relações algumas, que nem mesmo freqüentava as casas dos seus raros amigos – e como aceitaria a idéia do matrimônio, que tanto lhe repugnava?...” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 381). Depois, chegou a lembrar-se em uma carta que Ricardo não havia expressado com todas as letras que havia se casado, mas que havia se unido a uma mulher, embora fosse desconhecido o tipo de relacionamento.

A narrativa é caracterizada por uma atmosfera de mistério, sendo Marta uma mulher que não chegava a comentar nada a respeito do seu passado, não parecia ter uma história antes de ter se unido a Ricardo de Loureiro. O mistério seduzia Lúcio, o que leva a personagem ao esforço de tentar penetrar na consciência de Marta, buscando recolher dados do seu passado. No entanto, logo percebia que esta empresa estava destinada ao fracasso, já que a mulher não lhe revelava nada de concreto em sua fala.

Todo o mistério só aumenta em uma dada experiência inóspita ocorrida na obra. Era mais uma noite de serão artístico na casa de Ricardo de Loureiro. Na ocasião, Narciso

²⁷Nas descrições de Lúcio, Sérgio Warginsky era um jovem de “[...] lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar – os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. [...] Enfim, se havia alguma mulher entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta”. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 380). A androginia é um elemento presente na narrativa de Sá-Carneiro e Gervásio e Warginsky compartilham dessa característica. Martins (1997, p 228) informa que as semelhanças entre as duas personagens não são mera obra do acaso: “[...] é uma evidente substituição de um amigo de Ricardo por outro, a ocuparem uma mesma casa estrutural de personagem secundárias. E ambos com traços marcados como femininos”.

do Amaral decidiu executar a sua composição no piano denominada *Além*. Marta estava em uma poltrona próxima ao músico. Então, Lúcio presenciou um estranho acontecimento:

Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num *fauteuil* ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista. Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta. E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o ‘fauteuil’ vazio... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, grifo do autor, p. 383).

O desaparecimento de Marta foi acompanhado pelo compasso de uma curiosa fala de Ricardo tratando das vibrações provocadas pela música de Narciso do Amaral: “Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para estremecer – se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz”. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p.383). Só Lúcio havia prestado atenção no desaparecimento de Marta e na fala de Ricardo de Loureiro que parecia relacionar-se com o fenômeno que presenciava. Após a exaltação de Ricardo, Marta regressava como se nada tivesse acontecido. Ciente da impossibilidade daquele fenômeno, tratou de taxá-lo como uma ilusão, uma alucinação de sua consciência. Mas esta cena do piano estremecia a alma de Lúcio. Após o fato, à medida que se intensificava o mistério, Lúcio percebia que este estava sendo afetado totalmente por ele. O escritor sentia-se adoecido.

Por não conseguir obter informações nem de Marta, nem de Ricardo, o escritor trata de ir até os amigos e conhecidos do poeta, tentando extrair alguma informação. Mas é somente Warginsky que lhe fornece uma informação a respeito da união de Ricardo e Marta:

Encantadores aqueles nossos amigos, não é verdade? E que amáveis... Já conhecia o poeta em Paris. Mas, a bem dizer, as nossas relações datam de há dois anos, quando fomos companheiros de jornada... Eu tomara em Biarritz o sud-express para Lisboa. Eles faziam viagem no mesmo trem, e desde então... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 385).

Foi de Warginsky que conseguiu retirar uma preciosa informação: a de que Ricardo já trouxera Marta de Paris. Lúcio e todo esse mistério chegavam a causar sofrimento na alma do poeta. Nessa dada circunstância, o sentimento de angústia diante do mistério somou-se ao surgimento de um forte desejo de posse de Lúcio por Marta, levando o escritor a enclausurar-se em seu quarto. O poeta nota a ausência de Lúcio e trata de convidá-lo para um jantar com ele e sua companheira. Na ocasião, Marta estava muito bela, com toda a formosura e sensualidade que lhe eram características:

Marta estava linda essa noite. Vestia uma blusa negra de crepe-da-china, amplamente decotada. A saia, muito cingida, deixava pressentir a linha escultural das pernas, que uns sapatos muito abertos mostravam quase nuas, revestidas por meias de fios metálicos, entrecruzados em largos losangos por onde a carne surgia... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 387-388).

A intensidade de sua beleza expressava que aquela mulher estava vestida para atacar como um animal que observa minuciosamente sua presa, a fim de dar o bote final. É justamente quando volta a frequentar a casa de Ricardo que Marta – às escondidas – insere Lúcio em seus jogos eróticos, provocando o escritor: “[...] cada noite era uma voluptuosidade silenciosa”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 388). Tudo para estimulá-lo cada vez mais. Após tantos jogos, o corpo de Marta encontra o de Lúcio:

E só depois de tantos requintes de brasa, de tantos êxtases perdidos – sem forças para prolongarmos mais as nossas perversões – nos possuímos realmente. Foi uma tarde triste, chuvosa e negra de fevereiro. Eram quatro horas. Eu sonhava dela quando, de súbito, a encantadora surgiu na minha frente... Tive um grito de surpresa. Marta, porém, logo me fez calar com um beijo mordido... Era a primeira vez que vinha a minha casa, e eu admirava-me, receoso da sua audácia. Mas não lho podia dizer: ela mordia-me sempre... Por fim os nossos corpos embaralharam-se, oscilaram perdidos numa ânsia ruiva E em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 388).

Nesta tarde, descrita por Lúcio como uma tarde triste, chuvosa e negra, o seu corpo se uniu ao de Marta, somando todos os desejos que alimentava por esta mulher. Curioso é que, na mesma ocasião, Ricardo finaliza *Diadema*, convidando o escritor para que viesse jantar em sua residência. O poeta havia finalizado a obra no momento em que Marta visitara Lúcio. Nesse ponto, Fernando Cabral Martins (197, p. 241) é certo quando explica que “[...] o completar do livro e o consumir do acto amoroso entre Lúcio e Marta, desse modo, coincidem”. Também é interessante a estranha confissão de Ricardo na ocasião em que jantavam em sua casa:

Na manhã seguinte, ao acordar, lembrei-me de que o poeta me dissera esta estranha coisa: – Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. *Só não via a minha imagem...* Ah! não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, *foi uma sensação de orgulho*. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 389, grifo do autor).

Ao escrever o último verso, vindo a finalizar *Diadema*, Ricardo de Loureiro não viu a sua imagem refletida no espelho do quarto, como se tivesse perdido a imagem de si próprio²⁸. Ao invés de aterrorizar-se com esse estranho acontecimento, o poeta foi tomado

²⁸A perda do reflexo da imagem em um espelho pode ser interpretada como a perda do eu. Otto Rank

por uma sensação de orgulho. Lúcio lembrava-se dessas palavras na manhã seguinte, sem ter a clara certeza de que o poeta realmente havia proferido o estranho discurso.

É notável o entusiasmo de Lúcio diante de suas aventuras eróticas com Marta: “[...] eu não podia crer na minha glória, chegava a rezear que tudo aquilo fosse apenas um sonho [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 389). Todavia, Marta continuava um mistério. Marta era uma esfinge e Lúcio estava sedento por desvendar o mistério por trás dessa mulher. O escritor começa a se perguntar: “Que faria Marta durante as horas que não vivíamos juntos? Era extraordinário! Nunca me falara delas; nem para me contar o mais pequenino episódio [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 391). Longe de Lúcio, Marta não parecia ter uma vida. Assim que saía do quarto, aquela mulher não era capaz de deixar marca de sua presença, apenas a fragrância do “[...] seu perfume, que ela deixava penetrante no meu leito, que bailava sutil em minha volta. Mas um perfume é uma irrealdade”. (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 391). Sua existência longe do jovem escritor era um mistério.

Não obstante, à medida que a relação entre Lúcio e Marta intensificava-se, a companheira de Ricardo arriscava-se em sua secreta relação com Lúcio. Não se preocupava em ser flagrada pelo poeta no momento em que realizava suas brincadeiras eróticas com Lúcio Vaz. A narrativa também demonstra que Ricardo não chegava a suspeitar de nada, mesmo quando Marta provocava Lúcio na presença de Ricardo. Ao contrário, o poeta parecia estar em sua melhor forma, contagiado por ter terminado a obra *Diadema*. Até que, numa ocasião, Lúcio é mais uma vez surpreendido por uma estranha experiência:

Assim, uma tarde de verão, lanchávamos no terraço, quando Marta de súbito – num gesto que, em verdade, se poderia tomar por uma simples brincadeira a garota da – me mandou beijá-la na frente, em castigo de qualquer coisa que eu lhe dissera... Hesitei, fiz-me muito vermelho; mas como Ricardo insistisse, curvei-me trêmulo de medo, estendi os lábios mal os pousando na pele... E Marta: Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo... Não tem vergonha? Anda, Ricardo, ensina-o tu... Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me...
 *O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante.* Eu sentira-o da

(2013, p. 25) afirma que o duplo pode ser manifestado como “[...] uma cisão independente e visível do Eu”. Esta cisão pode ser simbolizada através da sombra ou do reflexo, como destacado no item sobre a manifestação do duplo na literatura e filosofia, referente a este capítulo. Para algumas tribos e antigas comunidades, a perda da sombra desencadearia na perda da alma: “[...] a crença da alma humana como uma imagem exata do corpo, difundida por povos selvícolas do mundo todo, foi inicialmente percebida na sombra”. (RANK, 2013, p. 103). A situação de Ricardo representa, de acordo com Cleonice Berardinelli (19995, p. 202), “[...] a fuga da imagem autonomizada [...]”, sendo Marta esta imagem autonomizada, interagindo livremente em seu espaço.

mesma maneira. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 394, grifo do autor).

Era como se Lúcio tivesse sido beijado pela mesma pessoa. A maciez dos lábios de Ricardo não se diferenciava nem um pouco dos de Marta. Não apenas a maciez, mas toda a perturbação e cor dos beijos de Marta se faziam presentes no beijo que recebeu do poeta, como se aquele beijo tivesse sido um beijo a três²⁹.

No percurso da história, constatamos uma mudança no comportamento de Marta. Não parecia aquela mulher fatal, cheia de artimanhas e jogos sensuais para com Lúcio. Suas atitudes haviam mudado: “[...] um vago constrangimento, um alheamento singular, devidos sem dúvida a qualquer preocupação. Ao mesmo tempo reparei que já não se me entregava com a mesma intensidade”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 395). Por mais intensas que fossem as suas relações físicas, Lúcio desconfiava que jamais houvesse possuído o corpo de Marta por completo. Sentia saudade dos primeiros beijos, da primeira vez que suas mãos deslizaram em seu corpo. Essas lembranças acompanhavam a tortura causada pela mudança no comportamento da Marta, mas, acima de tudo, o que tanto o angustiava era não saber nada a respeito de seu passado e muito menos o que fazia quando não estava em sua companhia.

A desconfiança o leva a espioná-la, de modo a dar à narrativa um aspecto de investigação da parte do narrador-personagem acerca da estranha mulher. Desconfiava de suas atitudes e, numa ânsia, trata de tentar investigar os lugares que sua companheira frequenta. Seguindo aquela mulher à distância, percebeu que ela se dirigiu a um “[...] pequeno prédio de azulejos verde [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 397). Isso o deixou transtornado, pois Lúcio concluiu que não era o único e que Marta possuía outros amantes. Entre a dor e o ciúme de saber que Marta possuía outros amantes, somou-se uma vontade titânica de possuí-la. Um desejo que Lúcio qualificava como perverso. Era como se Lúcio, ao possuir o corpo de Marta, também quisesse possuir o corpo de todos os seus amantes, embora não soubesse, de fato, se ela alimentava casos com outros homens. O que o escritor tinha era uma grande desconfiança. Assim, em seus encontros, analisava o corpo de sua enigmática minuciosamente, procurando uma marca deixada por outro

²⁹Fernando Cabral Martins expõe que a relação entre Ricardo, Lúcio e Marta se trata de um triângulo amoroso que busca uma mediação: “[...] toda a história conta, de facto, a transformação dessa relação de mediação, descobrindo-se, no final, ter sido antes Ricardo o sujeito do desejo, Marta seu mediador e Lúcio o seu objeto”. (MARTINS, 1997, p. 225). Ricardo está tratando de dar materialidade ao ideal que havia confessado a Lúcio no início da narrativa: a máxima expressão da amizade destinada à posse do objeto de desejo. Uma posse completa, buscando o estabelecimento da união entre as almas do sujeito do desejo com o objeto.

homem. Até que um dia percebeu uma nódoa negra em um de seus seios:

A minha ânsia convertera-se em achar na sua carne uma mordedura, uma escoriação de amor, qualquer rastro de outro amante... E um dia de triunfo, finalmente, descobri-lhe no seio esquerdo uma grande nódoa negra... Num ímpeto, numa fúria, coleí a minha boca a essa mancha – chupando-a, trincando-a, dilacerando-a... Marta, porém, não gritou. Era muito natural que gritasse com a minha violência, pois a boca ficara-me até sabendo a sangue. Mas o certo é que não teve um queixume. Nem mesmo parecera notar essa carícia brutal... De modo que, depois de ela sair, eu não pude recordar-me do meu beijo de fogo foi-me impossível lembrá-lo numa estranha dúvida... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 398)

Numa ânsia violenta, Lúcio chupou aquela nódoa e Marta, passivamente, não expressou sequer um gemido. Era como se Lúcio realmente quisesse possuir o “outro”, os amantes de Marta, por meio da sua boca pressionando a nódoa.

É esta curiosidade em saber quem é o amante de Marta que o leva a segui-la em uma dada ocasião. Curiosamente, encontra Ricardo de Loureiro na mesma ocasião, cujo destino era a casa de Sérgio Warginsky para que pudesse expressar suas impressões sobre a obra que recentemente havia finalizado. Para a surpresa de ambos:

Não! não era ilusão: em face de nós, no outro passeio, Marta sempre nos seus passos leves, indecisos mas rápidos, silenciosos – sem nos ver, sem reparar em redor de si, dirigia-se ao prédio misterioso, batia à porta desta vez, entrava... E, ao mesmo tempo, apertando-me o braço bruscamente, dizia-me o poeta: No fim de contas é um disparate irmos incomodar o russo. O que eu estou é ansioso por conhecer o teu drama. Vamos buscá-lo os dois a tua casa. Quero ouvi-lo esta tarde. Tanto mais que o automóvel precisa conserto. Aquilo, dia sim dia não, é uma peça que se parte... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 401).

É notável o incômodo do narrador-personagem ao ver Marta entrando na casa de Sérgio Warginsky. Ela regressou do encontro com o amante como se nada tivesse acontecido, sem alimentar sequer um sentimento de culpa. Na casa do poeta, Lúcio leu o seu trabalho para Ricardo e Marta e ambos pareciam não notar a dor que habitava a alma de Lúcio. Verificamos, mais uma vez, que toda esta situação não causava sequer um mal-estar no poeta de *Diadema*, como se Ricardo fosse conivente com ela, aceitando-a passivamente.

Por isso, Lúcio decide retornar a Paris, a fim de aliviar suas dores. O escritor desfrutava de tranquilidade e de uma paz de espírito em Paris. Frequentava cafés e bares, e tudo isto lhe distraía diante do tormento causado pela estranha Marta, mesmo que, em certas ocasiões, chegasse a meditar sobre a sua estada em Lisboa e sua relação com Ricardo e sua companheira. A narrativa apresenta momentos em que Lúcio se põe a meditar sobre a estranha relação com os dois:

Se saíamos os três, eu ia ao lado dela... E nos nossos passeios de automóvel, Ricardo tomando sempre o volante, sentávamo-nos os dois sozinhos no interior

da carruagem... bem chegados um ao outro... de mãos dadas. Sim; pois logo os nossos dedos se nos enastavam – maquinalmente, instintivamente... Ah! e era impossível que ele o não observasse quando, muita vez, se voltava para nos dizer qualquer coisa... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 404).

Toda a estima e carinho pelo poeta transformaram-se em indignação. Afinal, parecia que Ricardo havia arquitetado situações para que Lúcio e Marta se aproximassem, como se isso fosse um passatempo para o poeta. Com isso o nosso narrador caía em prantos, sofria diante de todas as artimanhas orquestradas por Ricardo para que ele se aproximasse de Marta.

A vida em Paris parecia tranquila, até que, após seis meses de isolamento, Lúcio encontra de forma inesperada Santa-Cruz de Vilalva, homem muito próximo de Ricardo e do grupo de artistas que frequentava sua casa. O empresário se interessou por uma peça incompleta de Lúcio e pediu que ele fosse a sua casa lhe entregar o material. Santa-Cruz ficou maravilhado com o conteúdo do trabalho. *A chama* era o nome de sua obra. Embora não estivesse concluída, Lúcio a entregou a Santa-Cruz de Vilalva para que ele pudesse reproduzi-la, mas com algumas condições: “Que não iria assistir aos ensaios nem me ocuparia da distribuição, de pormenores alguns da *mise-em-scène*. Da mais ligeira coisa, enfim. Deixava tudo ao seu cuidado. Ah! e principalmente que não me escrevesse nem uma palavra sobre o assunto...” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 407, grifos do autor); condições que foram acatadas pelo empresário.

Na ocasião deste encontro, Santa-Cruz de Vilalva relatou que Ricardo era uma das personalidades que mais perguntava por Lúcio, que esperava correspondências do amigo. Lúcio, ao mergulhar em reflexões sobre a sua triste situação, foi consumido por uma ideia reveladora que deveria ser inserida no último ato de *A chama*. Finalmente, a vontade de escrever havia retornado e Lúcio Vaz voltou a dedicar-se a escrever a última cena da peça. Partiu em direção a Lisboa, para que pudesse inserir esse novo conteúdo em sua obra.

O último ato não agradou Santa-Cruz de Vilalva que chegou a afirmar que o antigo era muito melhor. Lúcio, estarecido com a opinião do empresário, não deixou que prosseguissem com a reprodução da obra. Este evento da narrativa sá-carneiriana revela a indignação do escritor, que sabia que a modificação do último ato de sua peça havia ficado muito melhor. Portanto, o drama não vingou e foi retirado dos ensaios. Jogou tudo que havia escrito ao fogo, revoltado com a recepção do conteúdo pelo empresário.

Em seu retorno a Portugal, Lúcio sequer pensou em se encontrar com os artistas que faziam parte do seu círculo social. Perambulava pelas ruas de Lisboa como um transeunte e voltava para casa ao pôr-do-sol. Mas é justamente, em uma dessas andanças,

que encontra Ricardo com os olhos cheios de lágrimas, reclamando a ausência do amigo. Neste momento, o escritor desabafa todo o mal que Ricardo e Marta proporcionaram a ele, para em seguida ser surpreendido com o poeta com a seguinte afirmação: “Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante... Mas eu não soube nunca quem eram os seus amantes. Ela é que mo dizia sempre... Eu é que lhos mostrava sempre!” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 410). Nesse instante, Ricardo recorda a Lúcio a sua incapacidade de possuir aqueles pelos quais o poeta nutria algum afeto, mas a passagem na qual informa como Marta surgira é fundamental para entendermos os objetivos de Ricardo com sua companheira:

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

Marta foi a sua criação fantástica para que pudesse elevar a amizade e a estima que tinha por Lúcio a um patamar diferente. Marta foi o elo que ligou Lúcio a Ricardo e, por ela, o poeta conseguiu realizar a façanha. Realizou o ideal de amizade que tanto idealizara, possuindo Lúcio espiritualmente. Entretanto, Ricardo admite que chegou a sentir ternuras por outros:

[...] julgaste-me tão mal... Enojaste-te... gritaste à infâmia, à baixeza... e o meu orgulho ascendia cada aurora mais alto!... Fugiste... E, em verdade, fugiste de ciúme... Tu não eras o meu único amigo – eras o primeiro, o maior – mas também por um outro eu oscilava ternuras... Assim a mandei beijar esse outro... Warginsky, tens razão, Warginsky... Julgava-o tão meu amigo... parecia-me tão espontâneo... tão leal... *tão digno de um afeto!*... E enganou-me... enganou-me... (SÁ-CARNEIROa, 1995a, p. 211, grifo do autor).

E esse outro era Warginsky³⁰, justamente aquele que causava enorme antipatia em Lúcio. Marta prosseguiu em direção ao russo e, ao saciar a sua fome de desejo, também saciava a do poeta de *Diadema*. Tudo isso é revelado nas últimas páginas de *A confissão*

³⁰Este interesse de Ricardo por Warginsky já havia sido revelado em uma passagem da narrativa: “Sérgio tinha uma voz formosíssima – sonora, vibrante, esbraseada. [...] fazendo um pequeno esforço, pronunciava o português sem o mais ligeiro acento. Por isso Ricardo se aprazia muito em lhe mandar ler os seus poemas que, vibrados por aquela garganta adamantina, se sonorizavam em auréola”. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 380). Ricardo encantara-se com a formosura da voz de Warginsky. O encanto converteu-se em um desejo de posse, vindo a ser realizado por meio dos secretos encontros do russo com Marta.

de Lúcio por Ricardo, triste por ter magoado e causado tanto sofrimento a Lúcio Vaz.

É nesse momento que o poeta apresenta um estado de ânimo totalmente diferente, parecendo estar desesperado. Lúcio estava assustado com as expressões de Ricardo, que lhe pegou à força pelo braço e colocou-se em direção a sua casa com o escritor a fim de lhe provar o valor de sua amizade. Então, Lúcio presencia a cena que marcaria completamente a sua existência de tal maneira que os dias que se sucederiam, a partir deste capítulo de sua vida, não chegariam a lhe interessar mais:

Tínhamos chegado. Ricardo empurrou a porta brutalmente... Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela, Marta folheava um livro... A desventurada mal teve tempo para se voltar... Ricardo puxou de um revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à queima roupa... Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredara pé do limiar... E então foi o mistério... o fantástico mistério da minha vida... Ó assombro! ó quebranto! *Quem jazia estiraçado junto da janela, não era Marta – não! -, era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos meus pés! – caíra o seu revólver ainda fumegante!...* Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama... Aterrado, soltei um grande grito – um grito estridente, despedaçador – e, possesso de medo, de olhos fora das órbitas e cabelos erguidos, precipitei-me numa carreira louca... por entre corredores e salões... por escadarias... Mas os criados acudiram. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 412, grifo do autor).

Marta, que folheava as páginas de um livro, recebeu um tiro do revólver que Ricardo segurava. Misteriosamente, quem tombou morto no chão foi o poeta com a arma aos pés de Lúcio. Ao olhar para todos os lados, percebeu que Marta havia sumido, extinguindo-se como uma chama³¹. Aterrorizado com este acontecimento inesperado, o escritor ficou imóvel, sem saber que reação tomar. Quando retomou a lucidez dos fatos, já estava preso, tendo sido condenado pela morte de Ricardo de Loureiro.

A vida na cadeia não lhe interessava. Havia sido abandonado pelos amigos que não o visitavam, mas este isolamento parecia não incomodá-lo. Na sua vida, nada mais restava, pois, todo seu pensamento se reclinou à fantástica experiência vivenciada, como atesta narrador: “[...] a minha vida ruíra toda no instante em que o revólver de Ricardo

³¹Marta desapareceu como uma chama, título da peça de Lúcio. De acordo com Martins, “[...] os livros *Diadema*, de Ricardo e *A Chama* de Lúcio, são metáforas de Marta. No caso da peça de Lúcio, o texto torna-o explícito [...]” (MARTINS, 1997, p. 241). Já pelo lado de Ricardo, *Diadema* trata de um símbolo de realeza, pois diadema é uma espécie de coroa: “a forma circular ou semicircular da jóia metaforiza o abraço de Marta que, por sua vez, é materialização do desejo de Ricardo” (MARTINS, 1997, p. 242). Vemos em Marta a ponte que não apenas une Ricardo a Lúcio, mas o instrumento que os leva a criar suas obras-primas. *Diadema* é finalizado na ocasião em que Marta se entrega totalmente a Lúcio. Lúcio modifica o último ato de *A chama* ao perder-se em meio às reminiscências com Marta em Paris, quando decidiu pelo isolamento na cidade-luz. Marta funciona como um projeto de arte, pois “Marta é também metáfora da alma, que é simbolicamente o ouro do corpo. [...] Na gramática de Sá-Carneiro, a alma é o nome próprio do material que a arte trabalha” (MARTINS, 1997, p. 242). Ao se unirem através de Marta, Lúcio e Ricardo expressam este ideal de arte promulgado por Sá-Carneiro.

tombara aos meus pés. Que me fazia pois o que volteava a superfície?... Hoje, a prisão surgia-me com um descanso, um *termo...*” (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 413, grifos do autor). Lúcio não alimentava mais expectativas sobre a vida, nem projetos pessoais. Este acontecimento, considerado inverossímil, mas “real”, como o narrador pronuncia no início de sua confissão, marcou sua existência por completo.

A misteriosa Marta é um duplo feminino idealizado por Ricardo de Loureiro. Um duplo que se movimenta na narrativa, ganhando liberdade e considerável autonomia. Ao projetar um desejo que parece ser irrealizável em sua facticidade, Ricardo projeta um duplo capaz de atingir suas ambições na narrativa. *A confissão de Lúcio* vem a tratar da “[...] história de uma estima sexualizada em que o duplo é o revelador de um desejo homossexual [...]” (MARTINS, 1997, p. 250). Desejo reprimido por parte de Ricardo, mas estimulado e realizado por Marta, o desdobramento do poeta. Marta é a expressão de uma pulsão reprimida pelo próprio Ricardo, revelada fantasticamente pela projeção do seu outro nesta mulher.

É pontual considerar que a matéria do duplo como manifestação de outro eu também cativou Sigmund Freud, despertando a curiosidade do psicanalista, pois o autor tomou conhecimento das pesquisas de Otto Rank a respeito do Duplo em seu ensaio psicanalítico, elogiando, inclusive, o trabalho do jovem autor. Em um curto ensaio chamado “O estranho” (1919), destinado a pensar o processo de estranheza como “[...] categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar [...]” (FREUD, 1996, p. 238) e que geralmente relaciona-se a um processo de repressão vivenciado pelo sujeito, o autor trabalhou algumas ponderações a respeito do duplo e sua relação com a categoria do estranho. Diz Freud (1996, p. 252):

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*).

O processo de duplicação, divisão e intercâmbio do eu, mencionado por Freud, nos leva a refletir sobre o sujeito que vivencia um estado de confusão acerca da própria integridade do eu, levando-o ao processo de substituição do eu por este “estranho”. Por outro lado, Freud também pensa que a recorrência ao duplo está interligada a um processo de conservação, alimentado pelo narcisismo e amor próprio: “[...] tais ideias, no entanto,

brotaram do solo do amor próprio-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo [...]” (FREUD, 1996, p. 252). Nesse ponto, o duplo serve como extensão para o sujeito, construindo em sua consciência a ideia de amparo e proteção.

O narcisismo enquanto amor pela própria imagem está presente na narrativa deste estudo. Teresa Cristina Cerdeira (2016, p. 163) enfatiza que “Marta é pois o duplo construído como projeção de uma beleza ideal que o corpo masculino desejoso de feminizar-se logra construir [...]”. Partindo dessa ideia, há em Ricardo o desejo de “feminizar-se”, oriundo da pulsão de um desejo por alguém do mesmo sexo. Notemos que Lúcio, ao voltar para Portugal, reconhece algumas mudanças físicas em Ricardo de Loureiro, mudanças de caráter feminino. Segundo Cerdeira (2016, p. 163):

O que Ricardo de Loureiro viabiliza nessa utopia é um só aparente deslocamento para o outro. O seu verdadeiro investimento está na criação de uma autoimagem aperfeiçoada, que embora não seja, como refere o mito, a do seu reflexo é ainda a da sua projeção ideal, o que só amplia o gozo de si na competência dessa transmutação, radicalizando – em vez de escamotear – o gozo narcísico.

Narciso, amante de si mesmo, contempla a figura que olha no movimento das águas. Mas diferente da bela personagem mítica, o poeta Ricardo não contempla a própria imagem, mas sim a de um eu feminino por ele criado, exercício de aperfeiçoamento de sua autoimagem. Marta é um aprimoramento de si mesmo, levando-o à máxima idealização de experiências que não poderia ousar estabelecer, caso não originasse Marta, sua outra metade.

O duplo atinge liberdade, voando com asas indomáveis em direção a acontecimentos que arrombam os muros daquilo que é real. Marta é uma personalidade sedenta, misteriosa e mística que seduz Lúcio, mas que não se contenta apenas com a posse do grande amigo de Ricardo. Ela deseja mais e por isso se entrega a Sérgio Warginsky, ação que não é senão expressão do desejo de Ricardo, como o poeta noticia nas últimas linhas de *A confissão de Lúcio*: “Tu não eras o meu único amigo – eras o primeiro, o maior – mas também por um outro eu oscilava ternuras... Assim a mandei beijar esse outro... Warginsky, tens razão, Warginsky” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 211). Diante da catastrófica situação, sabendo que havia perdido o controle, Ricardo assassina o seu duplo, tentando colocar um limite na situação. Sobre esta experiência, Otto Rank (2013, p. 133) vai indicar que:

O assassinato do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições de seu ego, é na verdade um suicídio - e isso

sob a forma indolor de matar um outro Eu: uma ilusão inconsciente de separação de um Eu Mau, punível, que, aliás, parece ser uma condição prévia de qualquer suicídio.

Ao tentar se livrar deste outro eu – que só foi possível pela força imaginária de seu criador –, o sujeito tenta eliminá-lo e, ao eliminar a existência do duplo, põe cabo à própria existência. Isto porque o sujeito percebe que o duplo assumiu as rédeas da situação, fugindo de seu controle. Este mesmo duplo que, sendo desdobramento de seu eu, é, na verdade, manifestação de inclinações e vontades refreadas do indivíduo. A estima por alguém que alimenta ternuras só poderia ser possível se o poeta de *Diadema* convertesse o seu corpo em outro, já que considerava impossível a posse de alguém do mesmo sexo pelas vias naturais. Daí, o impossível, o fantástico: Marta como um ser que habita tanto o plano da realidade, quanto o plano da fantasia, uma personagem que “[...] invade o espaço e o tempo das personagens da ficção de primeiro grau. É um duplo que tivesse sido criado, e que adquire vida igual àquele que o criou” (MARTINS, 1997, p. 242), e que, assim, consegue realizar os desejos de seu criador.

Através de sua narrativa, Sá-Carneiro apresenta um sujeito caracterizado por partilhar de uma natureza fragmentária. Um sujeito que procura pelo outro, pilar de realizações de suas mais estranhas e secretas vontades. Sá-Carneiro trabalha sob este prisma, apresentando um sujeito caracterizado pela sensação de incompletude somente preenchida se houver a criação de outro eu, capaz de ser uma extensão de sua existência, mesmo que projetada na imaginação. Ou seja, o eu abordado na obra literária de Sá-Carneiro caracteriza-se por ser um eu angustiado e atormentado pela incapacidade de exteriorizar suas vontades. Na leitura psicanalítica, a cultura tem influência radical nas possibilidades de realização do indivíduo: “[...] o preço do progresso cultural é a perda de felicidade, pelo acréscimo do sentimento de culpa [...]” (FREUD, 2011, p. 81). Como já mencionado em páginas anteriores deste trabalho, Freud defende a ideia de que para viver em harmonia com o grupo, necessitou abdicar de uma plena liberdade para adquirir a segurança. Junto com a segurança, somou-se o aperfeiçoamento de sua moral, de seus costumes, na companhia do progresso científico. A supressão de seus desejos e impulsos mais primitivos é característica basilar deste processo. Para Freud (2011, p. 83), a cultura intensificou o sentimento de culpa na consciência do indivíduo por ser capaz de reprimir suas satisfações instintivas. O sentimento de culpa acompanha a vigilância do super-eu sobre o Eu que, segundo o psicanalista austríaco, possui a finalidade de vigiar e julgar as atividades do Eu. Ricardo deseja Lúcio, aquele pelo qual alimenta uma enorme estima,

mas o poeta lamenta-se da impossibilidade de possuir alguém do mesmo sexo. Este desejo pelo amigo se transforma em um sentimento de angústia, pois o poeta não consegue saciar esta vontade a não ser quando cria sua obra-prima Marta. Em uma sociedade tradicional, que considera o desejo homoafetivo como uma expressão abjeta, Ricardo de Loureiro pode ser aquela personagem que vivencia este conflito diante da cultura repressiva de sua época e, por isso, não consegue lidar com esse desejo da melhor maneira possível.

Logo, a dispersão de si é o fenômeno que caracteriza a forma como Sá-Carneiro trabalha a temática do eu em suas poesias e prosas, especialmente em *A confissão de Lúcio*, obra investigada neste trabalho. Para o crítico Fernando Cabral Martins (1997, p. 327), Sá-Carneiro expressa, nas linhas de seus textos:

Um Eu que não pode constituir-se pois lhe faltam limites, nem pode identificar-se porque lhe falta o Outro, um Tu. É a crise moderna do sujeito que é exposta [...]. Os contos e os romances se organizam em torno do eu-quase e do eu-intermédio que na poesia se escreve, e criam ficções em que o motivo do duplo surge como a projecção narrativa dessa impossibilidade de Eu.

Este eu que não pode constituir-se faz de si mesmo um laboratório, idealizando eus imaginários que sejam capazes de complementar a sua metade. Por definir-se como incompleto, o sujeito em Sá-Carneiro decide pela busca do outro, mesmo que o direcione a um destino fatal: a morte caracterizada pelo suicídio. Agora sabemos por que estrategicamente a narrativa do escritor português tem como abertura a epígrafe ao colega Ponce de Leão: “... *assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria...* (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 350, grifo do autor). A epígrafe esmiúça, de certa forma, como o autor refletia sobre a vida, caracterizada pela experiência de incompletude que reside no interior do sujeito. Por outro lado, Sá-Carneiro nos estimula a penetrar na atmosfera de mistério e magia que caracteriza suas personagens, capazes de romper com os limites da realidade, apresentando ao leitor experiências e sensações desconhecidas e fantásticas, marcadas por profundos fenômenos sinestésicos. A epígrafe de Pessoa carrega uma mensagem codificada: o fenômeno da relação do eu com o seu outro, numa ânsia do eu por tentar abraçar este outro para assim preencher a metade que lhe falta.

O último capítulo deste trabalho possui a intenção de aproximar a obra sá-carneiriana da filosofia de Kierkegaard. Faremos a leitura da narrativa *A confissão de Lúcio* à luz do estádio estético e do conto “O homem dos sonhos” pela perspectiva deste estádio da existência, apresentando as características e categorias existenciais que representam tal possibilidade de existência.

4 A EXISTÊNCIA ESTÉTICA EM KIERKEGAARD E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Para o desenvolvimento de uma filosofia de caráter existencial, o filósofo dinamarquês tratou de pensar a respeito da existência humana em seu aspecto plural, considerando a consciência que o existente possuía sobre suas escolhas e atitudes. Em seu projeto filosófico, o pensador dinamarquês apresenta os estádios da existência. Impelido por uma decisão, há a possibilidade de o indivíduo saltar para outro estádio da existência ou vivenciar possibilidades de existência intermediárias entre eles³². Convém destacar que nada garante a permanência concreta do existente na presente estadia de vida que está desfrutando, podendo retornar ao estádio no qual se encontrava anteriormente. Assim como o indivíduo pode ser capaz de saltar para outro estádio da existência, por outro lado, ele pode retornar a uma possibilidade existencial já vivida ou nunca alcançar a experiência da fé, correspondente à estadia religiosa, permanecendo numa existência temporal como é a do esteta ou responsável e consciente como é a do homem ético.

Ao refletirmos a respeito da existência e suas possibilidades, é necessário acentuarmos a importância da subjetividade no pensamento de Kierkegaard como categoria de fundamental importância para o existente, visto que é por ela que o indivíduo relaciona-se consigo mesmo, já que está vinculada a um processo de compreensão de si, abertura para que o homem possa tornar-se um existente singular. O pensador dinamarquês critica formas de pensamento que transformam o homem em um existente objetivo, portador de uma subjetividade postíça, mediada pela história, cultura e instituições. Sobre este problema, diz Johannes Climacus:

O caminho da reflexão objetiva faz do sujeito algo de casual e com isso, torna a existência algo de indiferente, evanescente. Afastando-se do sujeito, vai o caminho para a verdade objetiva, e, enquanto o sujeito e a subjetividade se tornam indiferentes, a verdade também se torna assim, e precisamente esta é

³²Apesar de não termos mencionado este detalhe no início do trabalho. Kierkegaard considera ainda duas vivências intermediárias entre estético e ético, ético e religioso. A primeira delas é a ironia, situada entre o estético e o ético. Na ironia, o homem adquire consciência reflexiva a respeito da inconsistência de seus pensamentos com a própria existência e a realidade. Este estádio encontra-se entre o estético e o ético. Diz Kierkegaard em *O conceito de ironia*: “Na ironia o sujeito está negativamente livre, pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, não há nada que o segure”. (KIERKEGAARD, 2010, p. 246). O humor é a segunda vivência, situada entre o ético e o religioso. Neste estádio, o humorista constata que o estádio ético não consegue mais lhe fornecer o suporte e consistência que deveria. Refletindo sobre sua condição, o humorista é aquele que está na possibilidade - ou não - de alcançar a fé, como diz Johannes Climacus: “O humor é o último estádio na interioridade da existência antes da fé. [...] Humor não é fé, mas antecede a fé” (KIERKEGAARD, 2013a, p. 307).

sua validade objetiva, pois o interesse é, tal como a decisão, a subjetividade. (KIERKEGAARD, 2013a, p. 204).

A finalidade da reflexão objetiva é alcançar uma verdade objetiva que, por sua vez, não se relaciona com o sujeito em sua existência: “[...] o caminho da reflexão objetiva agora leva ao pensamento abstrato, à matemática, ao conhecimento histórico de outras espécies, sempre distanciando-se do sujeito [...]” (KIERKEGAARD, 2013a, p. 204). Daí, a importância da categoria da subjetividade que, sendo uma categoria existencial, ignorada pelo pensamento objetivo, deve, por outro lado, ser abraçada pelo existente, pois é na subjetividade que o indivíduo pode alcançar uma transformação, na relação consigo mesmo, associada a um processo de compreensão de si mesmo e busca pela verdade subjetiva, correspondente ao seu pensamento e sua existência. Toda essa atividade acompanha o processo de aprofundamento do indivíduo em sua interioridade.

O terceiro capítulo deste trabalho destina-se a reflexões a respeito da estadia estética. Ao desenvolver reflexões aprofundadas sobre esta possibilidade de existência, Kierkegaard fez uma pesquisa estratégica sobre personalidades ou figuras que vivenciavam uma existência de caráter estético. Este interesse o levou ao estudo de três figuras milenares que nas suas reflexões poderiam auxiliá-lo nesta empresa. Estas personalidades são Don Juan, Fausto e o Judeu Errante, personagens bastante conhecidas na cultura ocidental. Kierkegaard considerava estas três figuras individualidades singulares, representando experiências correspondentes à existência do estágio estético. Cabe considerar que a própria existência estética caracteriza-se por ser uma forma de existência que se contrapõe à vida coletiva e em comunhão com os outros. As três personagens se aproximam de certa maneira por essa característica em comum.

A primeira personagem considerada por Kierkegaard é Don Juan, o sedutor que representa a categoria da sensualidade. Personagem famosa e ao mesmo tempo enigmática, retratada na literatura e no cinema, Don Juan popularizou-se na cultura ocidental. Tornou-se uma tendência popular, em nossos tempos, atribuir a imagem de Don Juan a homens que acumulam diversos relacionamentos com mulheres com quem não se comprometem seriamente. Don Juan parece ser um modelo padrão para personagens de novelas e filmes e, assim, ganha vida no imaginário popular. Por isso, é interessante a afirmação de Renato Janine Ribeiro (1988, p. 7) quando declara que “[...] a vida por vezes imita a arte, como disse Oscar Wilde, e assim acontece com algum personagem nascido da literatura que se desgarre de seu confinamento, passando a circular num imaginário mais amplo”. Don Juan não está excluído disso.

Grammont (2003, p. 26) afirma que “Don Juan é o modelo de todos os estetas que vivem a idealidade erótica, colocada sob a categoria da sensualidade no estádio estético”. É em “Os estádios eróticos imediatos”³³, um dos textos a compor *A alternativa* (1843), que o pseudônimo “A”³⁴ reflete sobre esta personalidade, analisando o trabalho musical de Mozart, a ópera *Don Giovanni*. Tal pseudônimo considera a ópera *Don Giovanni* do consagrado Mozart uma reprodução fiel deste sedutor, representando toda a sua sensualidade. Em suas reflexões a respeito de Don Juan, o autor “A” enfatiza que Don Juan é demasiado musical e só assim pode ser conhecido:

Don Juan é absolutamente musical. Ele deseja sensualmente, seduz com a força demoníaca da sensualidade, todas seduz. Não lhe assentam palavras e réplicas; então passaria prontamente a ser um indivíduo reflexionante. Não é este todo o seu subsistir, antes se apressa num eterno desaparecem justamente como a música, da qual se aplica a dizer que acaba quando cessa de soar, e só vem novamente a existência em que volta a soar. (KIERKEGAARD, 2013b, p. 138).

A sensualidade manifesta-se nesta figura como algo demoníaco e a música é a expressão de sua força, de sua potência. Mas por que a música? “[...] na música, a sensualidade é só processo, sem reflexão, sem olhar crítico, transformando-se como se transforma a própria vida. Don Juan personifica o desejo sensível, que busca algo que lhe falta e porque busca, porque deseja, seduz”. (PROTÁSIO, 2014b, p. 71). Don Juan não reflete e não está preocupado em comunicar-se, mas apenas em apossar-se cada vez mais de situações onde possa atacar suas presas. Podemos pensar em Don Juan como a figura

³³Texto que compõe a obra *A alternativa*, de 1843, levando a assinatura de “A”, pseudônimo kierkegaardiano autor da primeira parte. Ao citarmos a obra, estaremos recorrendo à tradução portuguesa de Elisabete M. de Sousa pela Editora Relógio d’água. A presente tradução está adotando o título de *Ou-ou, Um fragmento de Vida*, título que também é atribuído a esta obra pseudônima de Kierkegaard.

³⁴Simplemente chamado de autor “A” por Victor Eremita - o editor-imaginário de *A alternativa* -, este autor-personagem possui uma natureza inusitada que nos chega a despertar curiosidade. Victor Eremita, ao ter contato com os documentos de “A”, expõe que os conteúdos de seus textos relacionam-se a reflexões de cunho poético sobre a existência: “[...] encontrava-se entre esses papéis uma quantidade de pedaços de papel, nos quais haviam sido escritos aforismos, desabafos líricos, reflexões”. (KIERKEGAARD, 2013b, p. 30). “A” é responsável pela primeira parte de *A alternativa*. Já a segunda parte apresenta as cartas do Autor B que, diferente de “A”, tem sua identidade revelada: “No que diz respeito ao primeiro autor, o estético, nem sequer se encontra qualquer esclarecimento sobre quem seja. Quanto ao segundo, o redactor de cartas, fica a saber-se que se chamava *Wilhelm*, e havia sido juiz aaccessor, sem ficar todavia determinado em que tribunal” (KIERKEGAARD, 2013b, p. 30). Claramente percebemos que “A” é um autor esteta, e é Johannes Climacus – em seus comentários no apêndice de seu *Pós-Escrito* – que parece interpretar melhor a sua personalidade, vindo a informar que sua existência está marcada pela melancolia: “[...] ela é essencialmente melancolia [...]. É uma existência de fantasia em paixão estética por isso paradoxal e fracassando no tempo” (KIERKEGAARD, 2013a, p. 267). “A” é o autor que vivencia um desequilíbrio pessoal, vivendo em desacordo com a realidade. A dor do existir e a incapacidade de adequar-se à vida estão expressas, em especial, nos aforismos de *Diapsalmata*, cujos trechos serão analisados neste capítulo.

de um cavalo selvagem que não se deixa ser domesticado por nenhum homem. Indomável, Don Juan movimenta-se livremente, não possui controle sobre suas ações e isto tampouco lhe interessa. Don Juan quer gozar do instante imediato da sedução, tratando-o de revivê-lo em outra oportunidade, vivendo, assim, nesse movimento ininterrupto do prazer. Sobre a expressão musical de Don Juan, Álvaro Valls (1988, p. 177) afirma que:

Ele é musical por natureza, por essência representa a “encarnação da carne”, em oposição ao espírito, e por isso surge num contexto medieval e sua manifestação precisa de um “médiun”, de uma linguagem pré-linguística, uma vez que a linguagem como tal é um “médiun” que exprime o espírito. Enquanto o indivíduo determinado como tal trabalha com conceitos e desenvolve uma auto-imagem, um ser próprio, uma personalidade, e, por outro lado, Don Giovanni tende a ser “força da natureza”, isto é a “sensualidade erigida em princípio, temos que a linguagem mais adequada para exprimi-lo em sua idealidade será a *música*, uma linguagem pré-conceitual, voltada para o sentido (nobre e interiorizante) da audição”.

É por ser uma força da natureza que Don Juan não medita sobre suas conquistas e, por isso, essa personagem encontra-se num limiar, “[...] oscilando entre uma força da natureza, uma sensualidade pura, uma paixão total, e ser um indivíduo apaixonado, o que em nenhum momento se realiza”. (VALLS, 1988, p. 120-121). Na baila desta ideia, podemos imaginar Don Juan como um sedutor que beija uma mulher de olhos bem abertos, contemplando a beleza de seus cabelos e o tom da sua pele entregando-se totalmente a este momento. No entanto, assim que finaliza esse ato já trata de mirar outra donzela que pode estar por perto. Mal está apossando-se de uma mulher e já trata de buscar outra, tratando de permanecer em um círculo da sedução, do prazer e do desejo do qual não pretende sair. Para o autor “A”:

Falta-lhe a circunspeção da esperteza; a sua vida é espumosa como o vinho que lhe dá forças, a sua vida move-se como os sons que lhes acompanham o repasto, é sempre triunfante. Não necessita de nenhuma preparação de nenhum plano geral, de tempo nenhum, porque está sempre pronto, a força está, desiguadamente, sempre nele e, portanto, no desejo ardente, e só está no seu elemento quando deseja. Senta-se à mesa, ergue um copo, alegre como um deus - e levanta-se de guardanapo na mão, pronto para o ataque. (KIERKEGAARD, 2013b, p. 137).

Don Juan não idealiza um projeto para realizar cortejos a mulheres e por fim seduzi-las. Nesta passagem, “A” está informando que falta a Don Juan uma consciência reflexiva diante de sua existência e poeticamente a compara às espumas de um vinho. Por isso é correto interpretar Don Juan como aquele que ama o desejo e trata de vivenciá-lo de maneira intensiva, sem refletir sobre as características de suas seduzidas, apenas concentrando-se no instante da experiência erótica que lhe vale como um momento ímpar

para sua existência. O autor “A” chega a afirmar que o desejo para Don Juan é como um tipo de força que o influencia, impulsionando-o para o ato da sedução: “[...] é a força do desejo ardente, a energia do desejo sensual. Deseja em cada mulher toda a feminilidade, e nisso reside o poder sensualmente idealizante, com o qual ele embeleza e ao mesmo tempo triunfa sobre sua presa [...]” (KIERKEGAARD, 2013b, p. 136). É por isso que, estimulado por este desejo sensual, Don Juan deseja as mulheres em toda a sua generalidade, sem, no entanto, penetrar em suas individualidades, como nos lembra Valls (1988, p. 119): “[...] deseja a mulher em sua generalidade, sua sensualidade se volta apenas para o outro sexo, abstratamente como se volta também para o vinho, a festa é o seu triunfo”. Don Juan não dá uma pausa no movimento da sedução, desejando a permanência nesse jogo que se afigura como agradável e determinante para sua vida, já que não reconhece outra possibilidade de existência que possa lhe fornecer tanto prazer como esta que vivencia.

Este esteta é uma criatura imediata, embriagando-se em um oceano de prazer. Este sedutor simboliza o estágio erótico imediato que, para Almeida e Valls (2007, p. 40), representa “[...] a concepção de vida mais próxima da animalidade e do vazio existencial, encerra a maior contradição da existência: é desejo, é sedução, incansável busca de prazer; de outra parte é desespero, é nadificação do indivíduo”. Perdido nesse projeto infundável pelo aumento de conquistas, Don Juan não abre espaço para desenvolver o seu eu, interessando-lhe permanecer nesse fluxo de prazer estimulado por sua natureza sensual.

Este sedutor não medita a respeito do que está fazendo com sua existência. Mal está saciado em ter se alimentado de uma presa capturada e já trata de mirar outra como um predador feroz: “[...] ele não tem consistência humana. Ao conseguir seduzir uma, não para numa reflexão sobre a conquista: começa imediatamente a desejar a próxima”. (VALLS, 1988, p. 119). Distingue-se radicalmente de Fausto, segunda figura estética considerada por Kierkegaard a representar a categoria da dúvida. Fausto está presente em algumas obras famosas de Kierkegaard como *Temor e tremor* (1843), servindo de escopo para que o filósofo possa pensar uma situação limite vivida pelo existente. O autor-personagem “A” também reflete a respeito dessa figura nos “Estádios Eróticos Imediatos” de *A alternativa*.

A sedução de Fausto, de forma alguma, equipara-se à de Don Juan: “[...] diferente de Don Giovanni, ele se concentra numa só, a qual, para ele, é o modelo de todas as mulheres, a mais bela, a mais pura, a mais perfeita, e o que o cativa é sua simplicidade e

inocência” (VALLS, 1988, p. 122). Esta mulher é a jovem Margarida, presente em sua famosa história. Mesmo possuindo maior consciência que Don Juan a respeito de sua existência, é marcada pela experiência da dúvida. Fausto é um incrédulo, alimentando um forte ceticismo que consome sua existência.

O interesse pela personagem de Goethe é exposto por Kierkegaard na obra *Temor e tremor*, especialmente no terceiro problema levantado por Silentio: “Pode moralmente justificar-se o silêncio de Abraão perante Sara, Eliezer e Isaac?”. É interessante o jogo literário-filosófico que Kierkegaard desenvolve quando se apropria de Fausto e de outras personagens, colocando-as em uma situação diferente da qual estão vivenciando em suas histórias³⁵. Apropriando-se de Fausto, Johannes de Silentio o insere em seu jogo para que ele possa auxiliá-lo em suas reflexões sobre o cavaleiro da fé. Deste modo, a natureza de Fausto é alterada pelo pseudônimo de Kierkegaard (1979c, p. 176):

Fausto é um incrédulo por excelência; mas é uma natureza simpática. De resto, à concepção goethiana do Fausto falta, do meu ponto de vista, profundidade psicológica quando se entrega às secretas considerações sobre a dúvida. Nos nossos dias, em que todos vivemos a dúvida, nenhum poeta deu ainda um passo nesta direção. Oferecer-lhes-ia de boa vontade, o papel das obrigações da Coroa, para nele escreverem a imensa experiência que têm sobre tal matéria; mas não chegariam a cobrir a pequena margem da esquerda.

Fausto é um sedutor considerado por Johannes de Silentio como uma natureza simpática, que possui o aprofundamento da dúvida em sua dimensão psicológica. De acordo com Grammont (2003, p. 46), “[...] a dúvida é a essência da idealidade do mundo do esteta. Portanto, é desagregadora de realidade [...]”. Vivendo sob a experiência da dúvida, Fausto não é capaz de alcançar aquilo que conhece ao menos em sua dimensão conceitual, a experiência da fé, visto que Fausto é demasiado cético e incrédulo: “Fausto tem consciência de que a segurança e a alegria que alguns homens apresentam têm sua origem na fé [...]” (GRAMMONT, 2003, p. 49). Embora tenha noção exata da importância e do conteúdo da fé para o homem, Fausto hesita. Ao invés de dar o salto em direção à fé para que possa abraçar a verdadeira eternidade, não opta por efetuar-lo. Perde-se em sua dúvida. No tocante à fé, percebemos mais uma vez que Fausto se contrapõe a

³⁵De acordo com Gouvêa (2009, p. 119), “[...] em *Temor e Tremor* vemos os recursos de contar histórias, muito comum nos livros de Kierkegaard sendo empregados da forma mais extensiva na discussão do terceiro problema dialético. Existem nesse capítulo quatro parábolas que compõem o núcleo de análise do problema: (i) o noivo de Delfos, (ii) Agnes e o tritão, (iii) Sara e Tobias e (iv) o Fausto simpático. [...] nenhuma delas é retomada como é, mas são todas modificadas mais de uma vez para servirem aos propósitos dialéticos de Kierkegaard”. Esta característica é uma forte tendência presente nesse texto estético de Kierkegaard. O filósofo estabelece um jogo com essas personagens: estrategicamente desvirtua o caminho dessas personalidades para que possam servir de matéria para o desenvolvimento de um problema.

Don Juan. Aparentemente, o segundo não possui a consciência de Fausto a respeito do conteúdo da fé e de sua importância decisiva para o indivíduo.

Mas que espécie de dúvida é esta que Kierkegaard está querendo tratar ao valer-se da imagem de Fausto? “Kierkegaard estuda a dúvida, definindo Fausto como incrédulo, entregue à sedução da razão. Na razão, todavia, não reside a certeza do eterno”. (ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 41). Fausto é um espírito cético, aquele no qual a dúvida destrói a sua realidade. Esta ideia é expressa por Johannes de Silentio em passagens de *Temor e tremor*:

Fausto é um incrédulo por excelência; mas é uma natureza simpática. [...] Fausto vê Margarida antes de ter optado pelo prazer, porque o meu Fausto de maneira alguma o escolhe; vê Margarida, não no côncavo espelho de Mefistófeles mas em toda a sua amável inocência; e como conserva na alma o amor pela humanidade, pode perfeitamente enamorar-se da jovem. Mas ele é incrédulo e a dúvida destrói-lhe a realidade [...]. É incrédulo, e o incrédulo é tão esfomeado do pão cotidiano da alegria como do alimento do espírito. No entanto, permanece fiel à sua resolução e cala-se; não comunica a ninguém a sua dúvida e muito menos o seu amor a Margarida. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 176-177).

Fausto, esta natureza que Johannes de Silentio considera “simpática”, permanece em silêncio e não comunica o amor que alimenta por sua amada. Por outro lado, este “silenciar-se” de Fausto chama a atenção de Johannes de Silentio, já que o aproxima de uma experiência que Kierkegaard considera interessante para o homem. Silentio, ao falar do herói trágico, nos comunica que:

O herói trágico, favorito da ética é o homem puro; também posso compreendê-lo e tudo o que ele faz passe em plena claridade. Se vou mais longe tropeço sempre com o paradoxo, quer dizer, com o divino e o demoníaco porque o silêncio é um e outro. O silêncio é uma armadilha do demônio também um estádio em que o indivíduo toma consciência da sua união com a divindade. (KIERKEGAARD, 1979c, p. 163).

O herói trágico, por ser a figura favorita da ética, não silencia. Deve comunicar o sacrifício, despojando-se de sua individualidade para expressar a generalidade. Por outro lado, ao revelar-se diante do geral, o herói trágico está distante da experiência do demoníaco que pode, segundo Silentio, conduzir o homem para um salto ao infinito³⁶. Fausto é uma personalidade que vivencia com grande intensidade a experiência do demoníaco. No demoníaco, o homem torna-se uma individualidade diferenciada. Neste caso, ele entra em discordância com as exigências do mundo ético: “[...] o demoníaco são

³⁶ “[...] o demoníaco está associado ao estádio estético, mas como estado de espírito, voluntário ou não, que torna o indivíduo capaz de dar o salto para o infinito ainda que este salto possa ou não se realizar [...]. No demoníaco, o indivíduo está em posição de superioridade e/ou isolamento em relação a todos os outros”. (GRAMMONT, 2003, p. 51).

as determinações morais que o indivíduo possui dentro de si mesmo e que, muitas vezes, entram em conflito com o mundo ético que o cerca, o caracterizará a dúvida faústica”. (GRAMMONT, 2003, p. 52). Esse contraste pode fazer com que o indivíduo possa realizar o feito de Abraão, já que a disposição do demoníaco pode ser considerada como uma etapa anterior à fé, “[...] um estado anterior ao divino, sem que necessariamente o preceda [...]” (GRAMMONT, 2003, p. 51). Por ter um nível de consciência muito maior do que Don Juan a respeito de suas escolhas e dos resultados delas, Fausto é um esteta diferenciado e assim experimenta o demoníaco. Consegue alcançar o estado de uma individualidade diferenciada dos demais homens de seu tempo, mas não alcança a maior de todas as paixões que Silentio fala no epílogo de seu *Temor e tremor* que é a fé.

O Judeu errante é a terceira personagem considerada por Kierkegaard. A história dessa personagem lendária é capaz de despertar calafrios e curiosidades. Assim como o titã Prometeu, da famosa tragédia do poeta grego Ésquilo, o Judeu errante é uma personagem condenada a um sofrimento inóspito. Mas, ao invés de ter suas vísceras dilaceradas por corvos, o Judeu Errante estaria condenado a perambular no mundo, vendo pessoas nascerem e morrerem em uma espécie de renascimento, como indica Jean-Pierre Bayard (1957, p. 126-127) em seus estudos sobre mitos lendários:

Em 1228 um arcebispo da grande Armênia ao visitar o mosteiro de Saint-Aban narrou a lenda de José – ou Cartafilo – porteiro do pretório, que bateu em Jesus e foi condenado a esperar a volta do senhor. Caindo de cem em cem anos, em letargia, recupera sua aparência corporal do tempo da paixão (trinta anos).

Como indica Bayard, o Judeu errante teria de esperar até a volta do Senhor para que pudesse livrar-se de seu castigo eterno, caminhando sem determinação concreta para sua existência e vivendo a experiência da doença mortal que é o desespero. O judeu sabe de sua condição existencial e do conflito que vivencia. Entretanto, não consegue avançar na existência e, embora renasça eternamente, a sua vida, por carecer de um eu concreto, tornou-se uma espécie de infortúnio pessoal. Por isso, Anti-Climacus menciona que esse enfermo chamado desespero é pior do que a morte, pois, no desespero, o homem afasta-se da possibilidade de relacionar-se com seu Espírito, na carência de ser um si mesmo, alcançando a experiência da fé em uma relação com o Absoluto. É também daí que reside a diferença entre aquele que desconhece o desespero daquele que não só o reconhece, mas trata de tentar enfrentá-lo:

O homem natural pode enumerar à vontade tudo que é horrível - e tudo esgotar, o cristão ri-se da soma. A diferença que há entre o homem natural e o cristão é semelhante à da criança e do adulto. O que faz tremer a criança nada é para o adulto. O defeito da infância está, em primeiro lugar, em não conhecer o

horrível, e em seguida, devido à sua ignorância, em tremer pelo que não é para fazer tremer. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 192).

O homem natural desconhece aquilo que realmente lhe causa tremor, perturbando-se por aquilo que não deveria incomodá-lo. O cristão possui conhecimento do desespero e por isso fica sob vigilância, lutando contra a doença do Espírito. Por isso, Anti-Climacus compara o homem natural à criança que se assusta com qualquer coisa e o cristão como um adulto que reconhece aquilo que realmente causa temor e aniquila a existência.

Deste modo, o Judeu Errante representa a categoria do desespero que se relaciona com o afastamento do eu eterno dado por Deus: “[...] o judeu errante foi condenado ao desespero mais profundo. Por que desespera? Porque é carente de ‘si mesmo’ [...]” (ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 42). O Judeu errante necessita da experiência da fé que pode salvá-lo para que, diante de um córrego, possa enxergar um Eu que é seu, e não um “eu qualquer” como na interessante metáfora do espelho, construída por Anti-Climacus em seu tratado sobre o desespero. Só uma transformação existencial pode salvá-lo, mas, para que isso seja possível, é necessário enfrentar a doença do Espírito que é o desespero.

Estas três figuras utilizadas por Kierkegaard representam categorias predominantemente estéticas. A vida do esteta é marcada pelo afastamento das obrigações concretas e importantes da vida. Assim como estas três personalidades, diversos pseudônimos estetas vivenciam estas categorias desenvolvidas pelo filósofo dinamarquês, entre eles o interessante autor “A” da primeira parte de *A alternativa*. Por meio dos aforismos de *Diapsalmata*, percebemos a existência de um autor poeta que transforma todo o seu sofrimento e o peso de sua existência em uma efusão de reflexões melancólicas e poéticas.

Os *Diapsalmata* do autor “A” são uma coletânea de aforismas poéticos onde há uma diversidade de temas refletidos por este pseudônimo de Kierkegaard³⁷. O autor relaciona estes temas a sua vida e como ela se encontra. Através dos diversos pensamentos, “A” apresenta uma existência marcada pela experiência da dor e das categorias estéticas da dúvida e do desespero. A dor diante da existência já é expressa no primeiro aforisma que abre os *Diapsalmata*, quando “A” afirma que o poeta é “[...] um homem infeliz que esconde profundos tormentos no coração, mas cujo lábios se moldam

³⁷De acordo com Sousa (2013, p. 12), “O capítulo *Diapsalmata* reúne cerca de noventa fragmentos, dirigidos *ad se ipsum*, de extensão acentuadamente diversa, sendo que neles se cruzam motivos filosóficos, literários, musicais, religiosos e psicológicos, deíndole vária, desenvolvidos num acentuado movimento auto-reflexivo centrado sobre o poeta e sobre a tarefa do poetar: esse movimento auto-reflexivo percorre os caminhos que o conduziram à decisão de ser quem é [...]”.

de tal forma que suspiro ou grito deles irrompa soa como uma bela música [...]” (KIERKEGAARD, 2013c, p. 43). Transformar a dor e o sofrimento³⁸ em material para a criação poética é uma característica de “A”, que goza desse artifício com enorme erudição intelectual e genialidade poética.

O autor dos aforismos compara a sua vida a uma bebida amarga, difícil de ser degustada: “[...] a vida tornou-se para mim uma bebida amarga e, não obstante, deve ser tomada às gotas, lentamente, contando-as [...]” (KIERKEGAARD, 2013c, p. 55). É que embora “A” não encontre mais expectativas diante da vida, ele continua a viver, sem, no entanto, ser capaz de libertar-se de sua agonia. “A” é um esteta incapaz de alcançar um propósito maior para sua vida. Sobre a categoria estética da dúvida, é apresentada por “A” em um aforisma quando observa a cidade da janela de seu quarto:

O sol brilha com tanta beleza e vivacidade pelo meu quarto adentro, a janela está aberta no quarto contíguo; tudo na rua está calmo, é domingo à tarde: oiço distintamente uma cotovia que lança o seu chilreio, do lado de fora da janela de um dos quinta vizinhos, onde vive aquela bonita rapariga; muito ao longe, vindo de uma rua distante, oiço um homem que apregoa um camarão; *o ar está tão quente, e todavia a cidade inteira está como morta* (KIERKEGAARD, 2013c, p. 78, grifo nosso).

Ao falar que “[...] *o ar está tão quente, e todavia a cidade inteira está como morta*”. (KIERKEGAARD, 2013c, p. 78), “A” está informando que, embora a cidade esteja muito movimentada naquela tarde de domingo, o autor desconfia que as pessoas que ali observa como a bonita rapariga e o homem apregoando um camarão estejam, de fato, de posse de suas vidas, existindo com exata consciência de si. Neste fragmento, “A” parece estar esboçando uma crítica irônica às pessoas que se dedicam a uma vida preenchida de compromissos e obrigações rotineiras e vivenciam uma “existência vazia”, assim como ele. A única diferença é que “A” se dá conta de sua condição, vivenciando esse vazio com consciência, embora não vise uma mudança. A dor de sua existência o leva ao desespero, ao nada da vida. O escritor chega a confessar que se sente como uma peça de xadrez, “[...] quando um jogador diz a seu respeito: essa peça não pode ser movida [...]” (KIERKEGAARD, 2013c, p. 48). A metáfora da peça de xadrez ajusta-se a outra

³⁸Grammont destaca que esse tipo de sofrimento vivenciado pelo esteta é um sofrimento de natureza aristocrática, “[...] originário da saciedade daqueles que não têm que prover sua própria existência. É um sentimento que possui um sabor de ociosidade e se serve de artificialismo para expressar-se como o olhar peculiar com que os *flâneurs fin-de-siècle* viam o mundo: com uma certa indiferença pelas questões cotidianas e nostalgia de uma poesia que pareciam encontrar apenas em si mesmo. (GRAMMONT, 2003, p. 73)”. O esteta romântico desdenha da vida burguesa, destituindo-a de valor, aproximando-se do dândi, uma das figuras icônicas da literatura decadente. Por não adequar-se ao meio em que vive, sendo incapaz de alimentar maiores expectativas diante da vida, o esteta encontra o sofrimento. Por ser esteta, transforma-o em matéria-prima para gozar a existência.

passagem onde ele informa o estado de letargia no qual se encontra: “[...] não me apetece mesmo nada. Não me apetece montar, é um movimento demasiado intenso; não me apetece andar, é demasiado extenuante; não me apetece deitar-me, pois ou haveria de ficar deitado, e isso me apetece [...]” (KIERKEGAARD, 2013c, p. 44). O desespero demonstra sua face pela forma como “A” encara sua vida: um estado de tédio e falta de estímulos para que possa conduzir a vida a propósitos concretos, buscando uma transformação de si mesmo.

Após termos apresentado as personagens que vivenciam as categorias da sensualidade, da dúvida e do desespero, assim como o autor “A”, o próximo item destina-se a refletir sobre Johannes, o autor de *Diário de um Sedutor*, analisando existencialmente os passos dessa personagem que representa para Kierkegaard um esteta que se expressa de maneira puramente intelectual, sendo alcunhado como “sedutor refletido”.

4.1 Johannes de *Diário de um Sedutor*- o sedutor refletido

“A mulher, eternamente rica de dons naturais, é uma fonte inesgotável para os meus pensamentos, para as minhas observações. Aquele que não sente a necessidade deste gênero de estudos poderá orgulhar-se de ser, neste mundo, tudo o que quiser, à exceção de uma coisa: não é um esteta”
(KIERKEGAARD, 1979b, p. 93).

Johannes é como o editor Victor Eremita o define nas primeiras páginas de *Diário de um sedutor*³⁹ quando assim encontrou a obra, tratando, em seguida, de desbravar o seu conteúdo: “[...] a sua vida foi uma tentativa constante para realizar a tarefa de viver poeticamente” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 4). Viver poeticamente é tentar adequar a realidade ao imaginário poético e era isto que Johannes tratava de realizar em sua vida. A obra não apresenta apenas os relatos de suas aventuras galantes, mas caracteriza-se por ser um texto onde seu autor propõe a si a capacidade de viver poeticamente a partir de reflexões e pensamentos sobre a sedução.

Johannes é um sedutor, de natureza poética e que trata de gozar a existência através de seu gênio criativo. Distingue-se de Don Juan por ser um “[...] sedutor refletido,

³⁹O *Diário de um sedutor* (1843) é o último dos textos que finaliza a primeira parte de *A alternativa* (1843). Álvaro Valls atenta para o enorme equívoco em pensar que o esteta “A” e Johannes são o mesmo autor. No entanto, adverte o tradutor: “O texto está inserido entre os “papéis de A”, do jovem esteta, mas este não se responsabiliza pelo *Diário* e afirma que o descobriu por acaso e que teria conhecido tanto Johannes quanto Cordélia, a jovem seduzida” (VALLS, 1988, p. 121). É Victor Eremita, o editor pseudônimo de Kierkegaard, que encontra o *Diário*, interessando-se pelas ideias e reflexões de seu autor.

metódico e intensivo, aquele que escreve um diário da história de sua sedução [...]” (VALLS, 1988, p. 122). O *Diário* apresenta uma história da sedução de uma moça que interessa a Johannes. Seu nome é Cordélia Wahl, órfã dos pais e criada por sua tia. Cordélia é uma personagem fundamental na obra, porque é Johannes quem a escolhe; ela o seu alvo de sedução. Cordélia é uma moça oriunda do campo, o que o leva a intuir que não seja uma jovem acostumada à vivência de teatros, concertos ou bailes e isto lhe interessa profundamente, como o próprio autor ressalta em seu *Diário*:

Em determinado sentido isso causa-me prazer; em geral, uma jovem que passa muito do seu tempo em tais divertimentos não merece ser conquistada; falta-lhe, na maior parte dos casos, o caráter primitivo que, para mim, constitui sempre uma condição *sine qua non*. É mais provável encontrar uma Preciosa entre os Ciganos, que nesses jardins zoológicos onde as donzelas são postas em leilão – isto dito com a maior inocência, compreenda-se! (KIERKEGAARD, 1979b, p. 22).

A felicidade de Johannes ao saber que Cordélia é uma moça do campo, vindo a frequentar a cidade apenas em situações importantes como idas ao mercado, o leva a concluir que a moça não possui tantas experiências na vida, não experimentou o amor em toda dimensão erótica e espiritual, distinguindo-se, assim, das outras. Cordélia está predestinada a ser aquela com qual Johannes tentará – a lentos passos – estabelecer uma aproximação. Diz o sedutor: “[...] a sorte não bafeja muitas vezes, devemos pois aproveitá-la o mais possível quando se apresenta; o mal não está em que não é de modo algum difícil seduzir uma jovem, mas sim encontrar uma que valha a pena ser seduzida”. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 27). Para aproximar-se de Cordélia, Johannes trata de pensar estratégias e meios para isso, sempre com cuidado e muita paciência, pois o esteta considera que “[...] é necessário beber o prazer a lentos tragos [...]” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 26). Com Cordélia não será diferente, sendo necessário entrar na sua vida de maneira lenta para, assim, arrebatá-la seu coração.

A sedução para Johannes é um método e o *Diário* apresenta suas reflexões e estratégias por ele utilizadas. Por isso, Johannes não é um sedutor qualquer, vulgar como comenta Victor Eremita: “[...] a sua vida era demasiado intelectual para que ele pudesse ser um sedutor, no sentido vulgar do termo, embora por vezes se revestisse de um corpo parastático e fosse então, todo ele, sensualidade pura”. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 6). Johannes considera que, através da sedução, é possível retirar bons frutos, experiências fulcrais. Por isso trata de refletir sobre ela, comportando-se como um sedutor refletido, metódico e prudente que utiliza a imaginação para melhorar semelhante método que possui um sentido fundamental para sua existência.

Este sedutor é caracterizado pela personalidade teatral. Johannes possui uma natureza dissimulada, capaz de orientá-lo a aproximar-se de Cordélia sem que ela se dê conta de sua presença: “[...] os nossos caminhos cruzam-se por todo lado. Hoje, encontrei-a três vezes”. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 32). O sedutor observa a jovem de perto, olhando atenciosamente todos os seus movimentos quando ela perambula pelo comércio de Copenhague⁴⁰. O jogo teatral de Johannes intensifica-se na obra quando o esteta conhece Eduardo, rapaz interessado por Cordélia. É por meio de Eduardo que Johannes irá conhecer a casa na qual Cordélia mora e sua tia, encorajando-o a aproximar-se da jovem para que ele possa revelar-lhe o seu amor, embora Johannes o esteja apenas utilizando como um jogador de xadrez que move uma peça para que possa alcançar uma vitória.

O esteta Johannes não considera a possibilidade de atingir vínculos concretos com seus semelhantes. É o que acontece com Eduardo, pois o jovem lhe serve apenas como um meio para aproximar-se de sua presa. A amizade de Johannes com Eduardo caracteriza-se como uma relação caricaturada, já que as pessoas são senão estímulos para o esteta, para que ele possa projetar suas possibilidades, sem, no entanto, comprometer-se com o que escolhe. Johannes encoraja Eduardo para ele aproximar-se da jovem, sabendo que terá de descartá-lo no futuro. Encarregado de conversar com sua tia para que o amigo possa aproximar-se de Cordélia, o sedutor progride com a tia de Cordélia: “[...] é completo o meu sucesso junto à tia; considera-me como um homem judicioso e sério, com o qual se pode ter prazer em conversar, e que é muito diferente dos nossos ridículos elegantes” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 38). Paralelo a isso, observa atenciosamente as conversas de Eduardo com Cordélia sem que ambos percebam. O esteta nesse sentido está em vigilância para que Eduardo não tome nenhuma atitude precipitada e revele sua paixão. Por outro lado, é através de Eduardo que Johannes irá penetrar no imaginário da donzela, pois ele recomenda que o jovem mancebo empreste livros de literatura a fim de conquistar ainda mais a admiração de Cordélia. Nesse momento, percebemos que Johannes também quer despertar a sensibilidade poética de Cordélia, buscando compartilhar a mesma experiência que desfruta ao deliciar-se com poesia, pois os livros

⁴⁰Como salienta Protásio (2014b, p. 91), “[...] o que aparece imediatamente, no primeiro dia narrado pelo diário, na data de 4 de abril, é a disponibilidade do sedutor para ocupar-se, anonimamente, em acompanhar uma jovem enquanto ela desce de uma carruagem. Aparece aqui, a primeira categoria da sedução, a visão, determinada por Johannes na dimensão do ver sem ser visto”. Logo, o esteta estabelece um jogo teatral, representando o papel de observador dos passos da jovem.

são de Johannes e Eduardo é o mediador entre o esteta e a jovem, visto ser Johannes aquele quem escolhe com todo o cuidado as melhores leituras para a moça.

Outro elemento de destaque que caracteriza Johannes é o desprezo que possui por vínculos éticos, considerando que podem lhe atrapalhar na tarefa de viver poeticamente. Diz o autor do *Diário*: “[...] nunca fiz qualquer promessa de casamento a uma jovem, nem sequer por descuido; e se, desta vez, der a idéia de fazer uma, é necessário recordar que se trata de uma conduta dissimulada”. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 51). O noivado ou matrimônio constituem-se como um empecilho em seu projeto de sedução. Johannes chega, inclusive, a ironizar os “sedutores de pacotilha”, que não conseguem cortejar uma moça de maneira digna e astuciosa. A eles diz Johannes:

Aquele que não sabe fazer o cerco a uma donzela até que ela perca tudo o mais de vista, aquele que não sabe, à medida do seu desejo, fazer acreditar a essa donzela que ela quem toma todas as iniciativas, esse homem é e será sempre um desajeitado; não invejo o seu prazer. Um tal homem é e será sempre um inábil, um sedutor, termos que de modo algum se podem aplicar a mim. Eu sou um esteta, um erótico, que apreendeu a natureza do amor, a sua essência, que crê no amor e o conhece a fundo, e apenas me reservo a opinião muito pessoal de que uma aventura galante só dura, quando muito, seis meses, e que tudo chegou ao fim quando se alcançam os últimos favores. Sei tudo isto, mas sei também que o supremo prazer imaginável é ser amado, ser amado acima de tudo. Introduzir-se como um sonho na imaginação de uma jovem é uma arte, sair dela, uma obra-prima. Mas esta depende essencialmente daquela. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 51).

É por considerar-se um erótico que Johannes não é um sedutor de pacotilha. Busca, afinal de contas, penetrar na consciência de suas seduzidas, e assim deve ser com Cordélia. Por ser um homem erótico, qualquer investida ou compromisso firmado com a jovem se tratará de uma conduta simulada, o que chega a acontecer quando, finalmente, o sedutor encontra uma ocasião para que possa pedir a jovem em noivado. Neste momento, Cordélia - que inicialmente demonstrava antipatia diante do comportamento de solteirão de Johannes - já começava a olhar atenciosamente para o sedutor pela forma como se portava na presença da tia. A moça, inclusive, já estava aborrecida com as investidas nada produtivas de Eduardo. Johannes progride em sua sedução: com o aval da tia, torna-se noivo de Cordélia, enquanto Eduardo é descartado, vindo a sofrer com toda a situação.

Em sua relação de sedução com a moça, Johannes não está ansioso por apossar-se fisicamente da moça, pois o que está em jogo é o exercício do método que exige paciência, reflexão e cuidado para que a situação não perca o controle. Assim como é indispensável a habilidade do artista em manusear a argila para dar forma à obra, é necessário que Johannes demonstre tamanha habilidade ao exercitar seu método com

Cordélia: “[...] é indispensável emocionar sua alma, agitá-la em todos os sentidos possíveis, mas não por partes e em rajadas, e sim inteiramente [...]” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 67). O sedutor deve provocar sensações e pensamentos que a jovem ainda não obteve, apresentar a natureza de eros em toda sua efervescência para então levar a sedução às últimas consequências. É nesse momento que o esteta revelará ainda mais sua habilidade com as palavras ao escrever cartas destinadas à jovem. É pelas cartas que Johannes não apenas descreverá o estado de sua alma, como também tratará de proporcionar esse mesmo prazer a Cordélia, intensificando o sentimento que começa a brotar na jovem.

Johannes é um esteta que adora brincar com as palavras. Várias são as cartas escritas, cada uma descrevendo um estado de alma vivenciado pelo esteta, caracterizadas pelo teor poético, típico de alguém que deseja relacionar-se intimamente com a obra que produz e, por meio dela, transformar a realidade. Para percebermos esta ideia, é necessário nos debruçarmos sobre o conteúdo de uma de suas cartas:

Minha Cordélia!

Tenho um segredo a confiar-te, a ti, minha amiga íntima. A quem poderia confiá-lo? Ao eco? Traí-lo-ia. Às estrelas? São glaciais. Aos homens? Não o compreendem. Apenas a ti ousou confiá-lo, pois tu sabes esquecer. Existe uma jovem mais bela que o sonho da minha alma, mais pura que a luz do sol, mais profunda que o leito dos mares, mais orgulhosa que o vôo da águia — existe uma jovem — oh! Inclina a cabeça para a minha boca e para a minha voz a fim de que o segredo se não perca — amo essa jovem mais que à minha vida, pois ela é a minha vida; amo-a mais que a todos os meus desejos, pois ela é o meu único desejo; mais do que a todos os meus pensamentos, pois ela é o meu único pensamento; mais ardentemente que o sol ama as flores, mais intimamente que o desgosto ama o segredo da alma dolorida; mais impacientemente que a areia ardente do deserto ama a chuva — estou ligado a ela com mais ternura que o olhar da mãe à criança, com mais confiança que uma alma em oração; ela é mais inseparável de mim que a planta da sua raiz. (KIERKEGAARD, 1979b, 72).

Profundo é o conteúdo desta carta ao notarmos como Johannes expressa o sentimento que alimenta por Cordélia, equiparando sua ligação com ela ao olhar atencioso que uma mãe lança à sua criança. Mas será isto verdade ou mera encenação? O esteta é aquele que se entrega totalmente ao amor, mas não chega a comprometer-se concretamente com ele, pois o comprometimento exige responsabilidade e seriedade. Johannes pode até nutrir sentimentos por Cordélia, mas são sentimentos que possuem certo grau de duração já que em algum momento este espetáculo terminará, o último ato da cena será realizado e as cortinas se fecharão. Este último ato é a posse total de Cordélia depois de ter possuído inteiramente o seu espírito.

Johannes retira seu prazer gozando da experiência da sedução. As cartas são fundamentais para que ele possa dar continuidade à experiência desse gozo, mesmo que distante da presença física de Cordélia. Pelas cartas, o sedutor recorda de sua imagem, tratando de torná-la presente na sua imaginação. E isto é um passatempo divertido para o esteta, que se esforça cada vez mais em escrever cartas que possam penetrar a fundo no espírito da jovem moça. Portanto, são as reflexões e as palavras⁴¹ que caracterizam este tipo de sedutor, e não a música, como acontece em Don Juan. Nosso esteta sabe da qualidade das palavras e de seus efeitos na consciência de uma jovem:

Se tal fosse possível, gostaria de estar por trás de Cordélia quando recebe uma carta minha. Ser-me-ia então fácil verificar até que ponto ela consegue compreender, do ponto de vista estritamente erótico. As cartas, afinal, são e serão sempre um meio inapreciável para causar determinada impressão numa jovem; as palavras escritas têm, bastas vezes, uma influência muito maior que a palavra viva. Uma carta é uma comunicação cheia de mistério; comanda-se a situação, não se sente o constrangimento de uma outra presença, e creio que uma jovem prefere estar completamente só com o seu ideal, pelo menos em certos momentos, precisamente aqueles em que o ideal tem sobre ela um maior domínio. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 84).

Johannes ressalta a importância da força e a potência da palavra escrita, capaz de penetrar na imaginação de sua presa. Mas, para tal atividade, é importante saber o que escrever e como escrever e por isso Johannes imprime um tom poético em suas cartas. A finalidade das cartas é exposta em seu *Diário* quando o esteta diz que “[...] elas acertam no alvo. Desenvolvem a sua alma, o seu erotismo [...]” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 71). No entanto, Johannes não pretende apenas desenvolver o erotismo na jovem. O sedutor deve auxiliá-la a libertar-se de seu estado imediato, vindo a desenvolver sua personalidade para que possa ser ela a responsável pelo rompimento do noivado.

Ao longo do texto, o que Johannes está desenvolvendo é um exercício de reflexão conceituado como reflexão poética. Victor Eremita chega, inclusive, a falar dessa característica nas primeiras páginas do *Diário*:

O tom poético era o excedente fornecido por ele próprio. Esse excedente era a poesia cujo gozo ele ia colher na situação poética da realidade, e que retomava sob a forma de reflexão poética. Era este o seu segundo prazer e o prazer constituía a finalidade de toda a sua vida. Primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. (KIERKEGAARD, 1979, p. 5).

A experiência da reflexão poética leva o esteta a dar continuidade à experiência

⁴¹Diante dessas características do esteta, Valls comenta que “Johannes, o sedutor, autor do *Diário*, não é nem um Don Giovanni, nem Fausto. É refletido demais para ser musical, é um ‘sedutor intensivo’, conforme a definição de A. [...] Infinitamente refletido, sofre de um excesso de cerebralização. Também seduz, mas metodicamente, ou, se quisermos, filosoficamente”. (VALLS, 1988, p. 122).

do prazer. Johannes trata de adequar seus pensamentos, suas projeções e reflexões ao plano real. Ao vivenciar uma situação definida como uma situação poética da realidade, o esteta trata de revivê-la na esfera da reflexão, aprofundando-se nela. Grammont (2003, p. 23) reitera que “[...] a ideia de reflexão poética está associada ao prazer e a vida como possibilidade, característica do estágio estético e, sobretudo, de um tipo de esteta [...]”. É a vida como possibilidade e reflexão que Johannes e diversos estetas buscam almejar ao invés de comprometer-se com a vida do trabalho, das obrigações pessoais e dos deveres com os outros. Para homens assim, a vida torna-se muito mais agradável quando recebe o tempero da poesia e da imaginação, onde a existência é pintada com tons quentes ao invés de tonalidades frias e escuras. Gozar a existência, tratando de torná-la espetacular, é algo característico de estetas como Johannes, e o tom poético como descrevem a realidade ou produzem suas obras caracteriza tais personalidades. Johannes é um escritor, um poeta que conhece as artimanhas necessárias para gozar a existência. Atribuir uma tonalidade poética a sua relação com Cordélia é fundamental para que ela possa viver intensamente todas as etapas da sedução, para depois finalizá-la.

Informamos no início deste item que, nesta possibilidade de existência, o esteta pode, quando possível, valer-se da teatralidade, encarnando um personagem a fim de alcançar seus objetivos. E Johannes prossegue nessa empresa ao constatar que Cordélia está inflamada por dentro, alimentando um amor que lhe consome a alma. Nessa ocasião opta pelo afastamento e pela dissimulação⁴², considerando que sua presença deve tornar-se uma tentação para ela. Assim, o esteta apresenta mais uma etapa no processo de seu método: demonstra pouco interesse por ela em seus encontros, tratando de diminuir a correspondência com a jovem. Johannes pretende alcançar dois objetivos com isso. O primeiro consiste em levá-la a despertar o seu erotismo, quando se tornaria a sedutora, tentando se insinuar para o esteta. O segundo em fazer com que Cordélia perceba que o noivado, ao invés de ajudá-la, está atrapalhando-a em sua relação com Johannes, uma vez que já se deu conta do quanto o seu amado encontra-se distante dela, embora esteja avidamente presente em carne e osso. Diz Johannes:

⁴²A dissimulação é uma característica forte do esteta, especialmente de Johannes: “[...] o viver do dissimulado é um trabalho eterno, um metamorfosear-se constante, e é este elemento que se repete incessantemente na vida de Johannes”. (PROTÁSIO, 2014b, p. 115). Em seu processo de múltiplas metamorfoses, Johannes distancia-se da possibilidade de viver verdadeiramente. Na verdade, viver verdadeiramente não parece ser o seu propósito, pois troca essa possibilidade por outra, o viver poético. Para viver poeticamente, o esteta deve recriar-se a si mesmo inúmeras vezes. Ao realizar essa possibilidade, distancia-se de seu Eu.

Há nela a força, a energia de uma Valquíria, mas essa plenitude de força erótica tempera-se, por sua vez, com uma certa languidez terna, como que exalada sobre ela. — Ela não deverá ser mantida por muito tempo nesta plenitude, onde apenas a angústia e a inquietação a podem manter de pé, impedi-la de se desmornar. Face a emoções tão intensas, depressa sentirá que o estado em que o noivado a coloca é demasiado estreito, demasiado incomodativo. Será ela própria a exercer a tentação que me levará a franquear os limites do geral, e é assim que ela de tal tomará consciência, o que, para mim, constitui o essencial. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 91).

O noivado impossibilita os amados de se unirem em corpo e espírito. Esta parece ser a ideia que Johannes está querendo repassar a Cordélia. O esteta chega a afirmar que, ao contrário do casamento, “[...] o noivado é uma invenção puramente humana e não traz honra a quem o inventou. Não é nem carne nem peixe, e assemelha-se tão pouco ao amor como a faixa nas costas do bedel à toga de um professor”. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 57). Na passagem, notificamos mais uma vez o desprezo do esteta pelas relações éticas e compromissos conjugais. Relações éticas implicam uma existência equilibrada, raciocinada e comprometida com os outros. A vida se torna algo monótono e é desse marasmo que o indivíduo na estadia estética pretende fugir. A existência merece ser lapidada, construída a partir do imaginário poético. Logo, o esteta considera que a ética impossibilita o alcance para tais experiências, levando o indivíduo a vivenciar um tédio no qual só poderá libertar-se caso seja capaz de transformar sua vida em uma aventura poética, regada pela imaginação e criatividade.

Em um de seus aforismas, “A” informa que “[...] o prazer propriamente dito não reside naquilo que se goza, mas na representação [...]” (KIERKEGAARD, 2013, p. 62). Esta passagem ajusta-se à existência de Johannes ao darmos conta de que ele é um sedutor refletido. É muito mais agradável para este esteta deliciar-se com o movimento da sedução ao invés de apossar-se concretamente de Cordélia. Afinal de contas, ao trabalhar o seu método, o sedutor goza da produção poética das cartas endereçadas à moça, assim como delicia-se ao contemplar a evolução de Cordélia, vendo a moça despertar o seu erotismo e sua espiritualidade, insinuando-se para ele. Por isso, é natural que Johannes não aja de maneira apressada, não testemunhe o seu desejo de qualquer maneira. Se a sedução deve ser tragada a passos lentos, é emergencial que o esteta saiba controlar seu ímpeto e todo o seu desejo. Sabe que quanto maior a sua resistência, maior a sua vontade de posse. Por outro lado, possui a clara consciência de que deve finalizar a sedução, consumando o ato como um homem que entorna uma garrafa de champagne até a última gota.

E isto chega a acontecer quando Cordélia rompe a relação para que possa juntar-

se a seu amado da forma que deseja, seguindo o plano do sedutor. A notícia chega inclusive a assustar a tia, pois ela possuía enorme estima por Johannes e a situação apresentou-se bastante confusa para ela. Cordélia alcançou a preparação necessária e pôde, afinal, entregar-se completamente a Johannes. Em uma de suas cartas, o sedutor escreve o quanto está ansioso para o momento: “Minha Cordélia! Em breve, em breve serás minha!” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 102). Após ter concretizado a sedução, possuindo-a completamente, Johannes profere as seguintes palavras:

25 de setembro

Por que não poderá uma tal noite durar mais tempo? Se Alectrion se pôde esquecer, por que não teve o sol piedade bastante para fazer como ele? Contudo, tudo está acabado, e não desejo voltar a vê-la jamais. Uma jovem é fraca quando deu tudo, — pois tudo perdeu; porque a inocência é, no homem, um elemento negativo, mas na mulher é a essência da sua natureza. Agora, qualquer resistência é impossível, e só enquanto ela dura é belo amar; quando acabou, não passa de fraqueza e hábito. Não desejo recordar-me das nossas relações; ela está desflorada e não estamos já no tempo em que o desgosto de uma jovem abandonada a transformava num heliotrópio. Não quero fazer-lhe as minhas despedidas; nada me repugna mais que lágrimas e súplicas de mulher que tudo desfiguram e, contudo, a nada conduzem. Amei-a, mas de agora em diante não pode já interessar-me. Se eu fosse um deus faria aquilo que Netuno fez por uma ninfa, transformá-la-ia em homem. (KIERKEGAARD, 1979b, p. 105).

Cordélia é totalmente descartada por Johannes. Já não pode ser capaz de lhe oferecer nada, uma vez que o esteta absorveu tudo que tinha e o ato consumado representa o fim deste processo de sedução. Criador de sua peça, Johannes é aquele que fecha as cortinas, apaga as luzes do cenário após o último ato da cena de seu fabuloso espetáculo. Este espetáculo findou-se, é necessário observar astuciosamente a possibilidade da construção de outro. Afinal, a sedução com Cordélia foi finalizada, mas o método, este precisa continuar a ser trabalhado não por homens normais, mas para aqueles que se definem como eróticos, como é o caso de Johannes.

Johannes encara sua existência como possibilidade, mas não é capaz de atingir fins precisos, dar concretude a suas escolhas. Essa parece ser a sina de todos os estetas que trocam a vida concreta, sujeita a responsabilidades, crises e escolhas por uma vida poética e imaginada. Esta parece ser também a situação vivenciada pelo Russo, personagem do conto “O homem dos sonhos” da coletânea de *Céu em Fogo* (1915), de Mário de Sá-Carneiro.

Diante de nossas considerações sobre Johannes e a estadia estética em Kierkegaard, trataremos de analisar tal personagem de Sá-Carneiro pela perspectiva do estádio estético, buscando encontrar possíveis semelhanças entre o pseudônimo esteta de

Kierkegaard e a personagem sá-carneiriana, expondo de que maneira tal personagem está vivenciando a possibilidade estética de existência.

4.2 O Russo de “O homem dos sonhos” sob as lentes de Kierkegaard

“Porque é sonhando que eu vivo tudo. Compreende? Eu dominei os sonhos. Sonho o que quero. Vivo o que quero”. (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 478).

“O homem dos sonhos”, de Sá-Carneiro é um dos interessantes contos da obra *Céu em Fogo* (1915), especialmente, pela forma como a protagonista utiliza seu imaginário e suas experiências oníricas buscando ultrapassar as barreiras da realidade. Toda a história é descrita por um narrador-personagem que conhece um estranho homem que, desde o início, chama a atenção por sua personalidade e pela forma como se distinguia dos outros homens: “[...] era um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, idéias estranhas – como eram estranhas suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem era mistério”. (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 476). Este homem surge na vida do narrador-personagem ao expressar estranhas revelações. Uma de suas características marcantes era a total apatia diante da vida, considerando-a um fardo insuportável. Sobre a vida diz este homem: “[...] é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade. Eu comparo-a à lista de um restaurante onde os pratos sejam sempre os mesmos, com o mesmo aspecto, o mesmo sabor [...]”. (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 467). O Russo, como assim é chamado, enfatiza nessa passagem o quanto a vida carece de experiências fantásticas para o homem, estando sujeita à rotina equilibrada com os deveres e compromentimentos, sejam com o trabalho, sejam com a família. De certa forma, o Russo está criticando aqueles indivíduos inseridos na vida burguesa. A personagem chega, inclusive, a criticar até mesmo aqueles que alcançaram glórias e riquezas nesta vida: “Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor. É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe. Atingiu a máxima aventura, e é um desgraçado [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 467). Tendo alcançado tudo, o que resta a homens assim? O Russo afirma que nada, pois a vida não pode mais reservar surpresas e experiências epifânicas a esses indivíduos.

Toda a lamentação do Russo pela vida é revelada em diversas passagens deste conto. A personagem se queixa diante dos sentimentos, sensações e até mesmo da limitação dos sexos:

E quanto aos sentimentos? Descubra-me algum, que no fim das contas, se não reduza a qualquer destes dois; amor ou ódio. E as sensações? Duas também:

alegria e dor. Decididamente, na vida, anda tudo aos pares, como os sexos. A propósito: *conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos?* (SÁ-CARNEIRO, 1995a, p. 467 grifo do autor).

Para o Russo, todas as experiências humanas estão limitadas. O sexo está limitado ao masculino e ao feminino; as sensações, à alegria e dor, assim como os sentimentos possuem suas classificações. O Russo considera que tudo se reduz aos pares, tornando a vida monótona e muito previsível. A vida, tal como ela se apresenta, é algo condenado pelo esteta e o Russo compactua dessa ideia. Grammot (2003, p. 74) assinala que o esteta caracteriza-se por ser aquele indivíduo capaz de “[...] romper o noivado para tornar a vida estética, para evitar a existência banal e rotineira, sem poesia [...]”. É dessa existência comum que o Russo pretende fugir, tal como Johannes. O narrador vem a confessar que um de seus amigos, por não conhecer outras cores ou paisagens, chegou a suicidar-se. Algo que o Russo poderia ter optado se não tivesse encontrado – assim como Johannes - um ideal que lhe proporciona prazer e a possibilidade de atingir experiências intraduzíveis. Se Johannes é o sedutor que se dedica ao ideal de viver poeticamente, o Russo, por sua vez, afirma ter encontrado uma maneira de variar sua existência, confidenciando ao narrador-personagem que é um sujeito feliz, agraciado por um dom muito pessoal:

Pois bem! Eu consegui variar a existência – mas variá-la quotidianamente. Eu não tenho só tudo quanto existe – percebe? –; eu tenho também tudo quanto não existe. (Aliás, apenas o que não existe é belo). Eu vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, sentimentos criados por mim, voluptuosidades só minhas – e viajo em países longínquos, em nações misteriosas que existem para mim, *não porque as descobrisse*, mas porque as edifiquei. Porque eu edifico tudo. (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 479-480, grifo do autor).

A existência do Russo comporta experiências inusitadas, como a experiência de sentimentos e viagens a lugares desconhecidos, os quais admite terem sido criados por ele próprio. Assim como Johannes, que edificou um método para tornar a existência poética e transformar a personalidade de Cordélia, o Russo também se vale de um artifício genioso para que possa deliciar-se com instantes preciosos de prazer. O Russo é aquele que conseguiu dominar os seus sonhos, vivenciando-os intensamente de tal maneira que a vida em sonho é, para ele, muito mais agradável que a vida real.

Através de seus sonhos, o russo descreve viagens oníricas, desbravando locais onde as cores, o clima e todas as características da região não parecem ser naturais. São viagens de sonho que o Russo descreve ao narrador-personagem que escuta atentamente cada palavra proferida por este homem. Em uma de suas viagens, o Russo

diz ter conhecido um local onde “[...] as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 478). Na mesma viagem, o Russo encantava-se com a cena de amor dos amantes e com uma cena horripilante de sangue: “[...] mas longe assisti a uma cena de sangue: cruzavam-se estiletos, havia gritos de dor... Nunca vivi um momento mais temível que esse...” (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 478). Aquele lugar estava tomado por trevas e escuridão, e o Russo contemplava intensamente toda a paisagem do local.

Para os estetas, a imaginação é fundamental para tornar a existência uma experiência poética. Mas, para isso, é necessário distanciar-se cada vez da vida que o Russo interpreta como *lugar-comum*, incapaz de dar um sentido para a existência. Johannes e o Russo recusam a vida do homem popular, comprometido com suas escolhas e com os outros ao gozarem de certos artifícios como a sedução ou as viagens oníricas, tratando de experimentar a existência da melhor maneira que lhes convém, numa ânsia em tornar a vida mais agradável e cheirosa, sujeita a descobertas e realizações.

O que o esteta busca é a experiência da liberdade, e é nos sonhos que o Russo desfruta dessa possibilidade, realizando-se com enorme veemência. Em outra viagem onírica, o Russo admite ter conhecido pessoas de uma natureza estranha:

Tinha alma e corpo como a gente da terra. Entanto o que era visível, o que era definido e real – era a alma. Os corpos eram invisíveis, desconhecidos e misteriosos, como invisíveis, misteriosas e desconhecidas são as nossas almas. Talvez nem sequer existissem, da mesma forma que as nossas almas talvez não existam também... (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p.479).

E não eram apenas pessoas e paisagens inóspitas que conhecia. O russo confia ao narrador-personagem que agora vivenciava sentimentos e sensações totalmente novas que não seriam possíveis de serem traduzidas por palavras, mas sentidas, estimuladas através das viagens oníricas que realizava. O russo descrevia essas experiências ardendo em prazer, deliciando-se com suas revelações. É nesse momento que devemos lembrar que a memória é fundamental para esta personagem, pois é através da recordação que ele revive essas experiências em sua consciência. O esteta, para não cair no tédio da existência, também é capaz de recorrer a este artifício a fim de gozar plenamente de experiências que viveu no passado, intensificando-as em sua consciência. O esteta “A” de Kierkegaard declara com todas as letras: “A lembrança sacia mais do que toda realidade e possui uma serenidade que nenhuma realidade” (KIERKEGAARD, 2013c, p. 80). Através da lembrança, o esteta retoma acontecimentos que chegaram a lhe proporcionar felicidade e prazer, e, embora a realidade finde essas experiências, o esteta

se esforça em torná-las vivas através de sua imaginação e de sua memória. Portanto:

[...] a lembrança idealiza e cria algo que não é a realidade, mas a mistura daquilo que seria nossa percepção de um fato, com o que desejaríamos que ele fosse. [...] Lembrar é preencher o vazio do que julgamos que nos falta com fantasia. Assim procedendo, o que fazemos é recortar a lembrança como se recorta um papel branco previamente desenhado e colorido, de forma, a um só tempo, intencionada e inconsciente. (GRAMMONT, 2003, p. 80).

Não estaria o Russo tentando preencher o vazio que acomete sua existência tendo como recurso a lembrança de suas viagens oníricas, sendo claramente intensificadas na forma como ele as revela para o narrador-personagem? No esforço de recordar-se de seus sonhos, o Russo revela o seu grande desejo: abandonar a vida que possui para viver a realidade dos sonhos, sonhando a vida e vivendo os sonhos. No fundo, a personagem vivencia um vazio que é ocasionalmente preenchido pelas viagens oníricas e pela capacidade de retomá-las pela imaginação e memória.

A instabilidade é algo que caracteriza um esteta, por não manter-se tranquilo no ambiente no qual se encontra. Vive em desacordo com seus sentimentos e reflexões, necessitando optar por ferramentas que possam preencher as lacunas de sua existência, em especial, a antipatia que possui com a vida comum. A sedução de Johannes é a saída que este esteta encontra para aliviar o marasmo da vida, mesmo sabendo que em algum momento será necessário finalizar a sedução e procurar outra donzela para dar continuidade ao método. O russo, que não é um sedutor, também precisa transformar sua vida, pois se sente indignado com toda a realidade. O sonho é a válvula de escape que encontra para tornar sua existência agradável e saborosa. No entanto, a permanência no sonho é algo impossível e o Russo se dá conta disso. Ao final do conto, o Russo desaparece sem deixar uma marca, levando o narrador-personagem a meditar a respeito da incrível experiência que obteve com este ser estranho:

A sua voz de 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 aqui o mais bizarro – como indecisas e brumosas igualmente eram as suas feições. Os seus traços fisionômicos dir-se-iam inconstantes, sendo quase impossível abrangê-los em conjunto: um grande pintor teria uma real dificuldade em fixar na tela o rosto móvel do homem dos sonhos. (SÁ-CARNEIRO, 1995c, p. 481).

Ao descrevê-lo, o narrador instaura uma dúvida a respeito da existência do Russo, pois é descrito como ser que caminhava, mas não tocava o chão, e que um pintor teria de se esforçar bastante a fim de capturar sua imagem na tela de um quadro. Deste modo, cabe uma pergunta: o Russo seria um homem pertencente a esta realidade ou somente a realidade dos sonhos, vindo visitar o narrador-personagem para confessar suas

experiências oníricas? Sobre este problema, Tania Sturzbecher de Barros, em um importante trabalho de dissertação⁴³ sobre alguns contos de *Céu em Fogo*, reflete a respeito do papel do sonho para o Russo:

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’. (BARROS, 2003, p. 65-66).

Novas possibilidades são construídas por meio dos sonhos. Diante de sonhos que apresentam uma realidade agradável, o indivíduo chega a se lamentar diante da impossibilidade de permanecer nesta experiência. Infelizmente é necessário acordar para a vida. Esta é a condição vivenciada por esta personagem de Sá-Carneiro. No entanto, lançando um olhar atento, constatamos que o Russo de fato não existe, sendo uma projeção imaginária do narrador-personagem. Barros (2003, p. 72) analisa a situação da seguinte forma: “[...] 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”. Claramente, constatamos a experiência do duplo quando o narrador-personagem constrói para si um eu imaginário que possa auxiliá-lo na árdua tarefa de suportar sua existência. É a instabilidade diante do real que faz com que este homem possa, por meio da capacidade criativa, idealizar outro eu, negando a si mesmo. Esse eu imaginário comporta-se livremente, ao contrário do narrador que se sente aprisionado pelo cotidiano. Daí o sonho, porta de entrada para vivências inóspitas e surreais, detalhadas pelo Russo, um eu idealizado pelo seu criador, o narrador do conto. Ainda sobre este conto, comenta Galhoz (1963, p. 91):

Dores, sensações, excitação erótica, espaços a percorrer, tudo é verossimilmente uma visão onírica relatada por uma figura onírica. Preenchido o seu papel, o homem dos sonhos desaparece no seu mundo interior, deixando ao eu consciente do autor a perturbada inquietação da talvez irrealidade e sonho, em outras perspectivas, da sua vida real.

O desaparecimento revela a tensão vivida pelo narrador diante das expectativas que tem com a vida real. O esteta é o narrador, incapaz de arcar com o duro peso da existência, trocando o eu que deveria realizar por um eu imaginário. Percebemos que o narrador se realiza amplamente nos sonhos, sente toda a carga de possibilidades que pode

⁴³BARROS, Tania Sturzbecher de. *O duplo em Céu e fogo de Mário de Sá-Carneiro*. 2003.f.114 Dissertação (Mestrado em Letras e Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina Londrina, 2003.

realizar, sem, todavia, atingi-las completamente: “[...] o esteta é aquele que vive no possível, no sentido em que tenta desesperadamente realizar todas as possibilidades [...]” (GRAMMONT, 2003, p. 53). Situação parecida é a de Johannes, quando acha que é livre por saber controlar os passos e a vida de Cordélia. Mas a sua situação é a de um pássaro, residindo numa gaiola. Após findar a relação com Cordélia, o sedutor depara-se com a instantaneidade de sua relação com a jovem. Na verdade, instantaneidade é a palavra que caracteriza os passos de sua vida e do processo de sedução da moça, visto que o sedutor não vive de maneira natural e espontânea todas as etapas de todo o seu método: “[...] o ânimo de Johannes é a estratégia. Seduz pela maquinação [...]. Tudo precisa se adequar à forma por ele imposta, pois só da forma por ele preconcebida pode advir o prazer [...]” (PROTÁSIO, 2014b, p. 108). Caso não consiga controlar todas as circunstâncias, o esteta não gozará do ideal de sedução desenvolvido pelo seu gênio criativo e poético. Por isso é necessário ser o senhor de todas as circunstâncias para atingir o prazer máximo. É o que o narrador-personagem pretende quando, pelo Russo, diz ter a capacidade de dominar os sonhos, controlando-os para que possa gozar deste universo onírico.

O que liga Johannes ao Russo é a vida como uma experiência estética e imaginada, mas, principalmente, a aversão que ambos possuem pela verdadeira realidade. Victor Eremita admite que o sedutor definia-se como uma individualidade “[...] nem suficientemente rica nem suficientemente pobre para distinguir entre poesia e a realidade [...]” (KIERKEGAARD, 1979b, p. 5). O que ele pretende é submeter a realidade ao seu ideal de viver poeticamente e, de fato, não chega a existir concretamente na vida. O Russo, por sua vez, também abandona a realidade, buscando a eternidade do sonho, mas a realidade do sonho é passageira. Ambos tombam novamente na realidade quando a sedução finaliza e o sonho acaba.

Para Gilles (1975, p. 16), “[...] o estágio estético não passa de uma reflexão sobre a irreflexão, a vontade refletida no imediato e, conseqüentemente, a vontade infeliz [...]”. Johannes não está distante do desespero, estando preso em seu método e sendo incapaz de progredir na existência. Mas que forma de desespero açoita o nosso sedutor? Conforme Protásio (2014b, p. 140):

Johannes é protagonista de uma existência carente de necessidade, em que as possibilidades não cessam de proliferar, sem ganhar qualquer determinação. O sedutor vive o “desespero desafio”, o “querer-ser-si-próprio”, quando imagina poder dar a medida de sua própria existência, controlando a sua vida.

Através das considerações de Anti-Climacus, explicamos que o “desespero-

desafio” consiste na tentativa do desesperado em querer ser a si mesmo, mas tratando de tomar as rédeas da situação ao desenvolver o seu Eu. Neste desdobramento da doença mortal, há a consciência de que há um Eu infinito o qual o Indivíduo deve desenvolver. O Eu do desesperado Johannes, nesse sentido, é um Eu ativo, onde “[...] o seu relacionar-se consigo próprio é, no fundo, apenas experimental, empreenda o que ele empreender, de grande, de extraordinário, e por muito tenaz que seja [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 232). Este Eu desenvolvido é mera aparência, um simulacro, pois, como afirma o autor religioso, este desesperado não reconhece nenhum poder acima de sua existência e, em sua prepotência, considera-se como o artífice de sua vida, mas, no fundo, Anti-Climacus (KIERKEGAARD, 1979d, p. 233) o considera como um príncipe absoluto, sem reino algum e que no fundo nada governa.

É este o desespero vivido por Johannes que não considera a categoria da necessidade em sua existência, reconhecendo apenas o movimento do possível. Sobre o possível, que caracteriza a vida do esteta, Anti-Climacus o compara a uma criança: “[...] o possível lembra a criança que recebe um convite agradável e diz logo sim [...]” (KIERKEGAARD, 1979d, p. 212). A categoria do possível é como a criança que diz sim sem medir as consequências. A possibilidade é a categoria existencial considerada pelo esteta Johannes, que carece de necessidade.

Sobre o narrador-personagem deste conto de Sá-Carneiro, cabe-nos uma pergunta: estaria ele, como uma personagem que se ajusta ao modo de vida estético, vivenciando o desespero? Sob o olhar do autor Anti-Climacus, esta personagem também seria reconhecida pela categoria do possível, faltando-lhe a categoria da necessidade. Seria um desesperado porque lhe agrada muito mais a realidade do eu imaginário que criou, abdicando, assim, de construir sua existência. Ao comentar a respeito da dificuldade de algum artista em pintar a imagem do rosto do Russo, o narrador curiosamente não estaria se referindo a si mesmo? Pois, afinal de contas, quem o pintor representaria? O Russo, enquanto seu eu imaginário ou o verdadeiro eu que ele deveria ser, mas que acaba por negar? Este é o drama vivenciado por esta curiosa personagem sá-carneiriana, que vive na sombra de outro eu, ponte ou pilar de suas realizações, e que abdica da realidade e de uma existência concreta.

Considerando o estádio estético como chave de leitura para a obra de Sá-Carneiro, a intenção do último item desse capítulo é interpretar as personagens Marta e Ricardo de Loureiro de *A confissão de Lúcio* pela perspectiva desse estádio, levando em consideração

os graus de consciência que essas personagens possuem sobre suas existências, assim como os conflitos vivenciados por elas.

4.3 A existência estética em *A confissão de Lúcio* a partir de Marta e Ricardo de Loureiro

“Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea! Porque, no fundo, eu amo muito a vida. Sou todo de incoerências. Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida, entanto como nunca ninguém a admirou!”
(SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 371).

Caracterizado por ser um indivíduo à procura de experiências imediatas, considerando apenas a temporalidade como a realidade de sua existência, o esteta vive em desarmonia com sua vida. Embora esse estágio seja considerado como uma possibilidade de existência na qual o indivíduo carece de profundidade interior, vivenciando apenas aquilo que é efêmero, há estetas que possuem consciência a respeito da condição de suas existências. Por isso, o estágio estético em Kierkegaard é apresentado por diversas personagens, cada um vivenciando um drama particular.

Em *A confissão de Lúcio*, evidenciamos o conflito interior de algumas de suas personagens, na procura por experiências e feitos que possam apaziguar suas dores ou fornecer alimento para suas existências. Em uma leitura existencial, a maioria das personagens dessa narrativa parece desenvolver suas existências a partir do estágio estético da existência, na procura pelo imediato e pelo prazer, numa vivência artística. Desconsideram a vida burguesa com desdém, uma vez que está implicada a uma rotina de trabalho, com compromissos e exigências pessoais já que a vida fora da arte não parece lhes interessar. Por isso, a narrativa está bastante ambientada na Paris do início dos anos XX, com seus cafés, restaurantes e music-halls, reduto de artistas e intelectuais. As personagens desta narrativa compartilham experiências estéticas e prazerosas proporcionadas pelos encantos desta cidade. Experiências que também foram vividas por Sá-Carneiro, que residiu boa parte de sua curta vida na cidade luz.

Marta é uma das interessantes personagens que vivenciam o estágio estético. É apresentada por Lúcio Vaz como uma mulher de grande erudição e de larga cultura, de uma grande beleza: “[...] um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 379). Mas um interessante detalhe recai sobre essa personagem: sua identidade. Marta é lembrada por Lúcio como uma mulher que não possuía lembranças, que parecia não ter um passado antes de entrar na vida do jovem.

Embora se esforçasse por tentar penetrar em sua vida, a fim de descobrir algo a respeito de suas experiências do passado, Marta respondia sem “de fato respondê-lo”, isto é, não apresentava fatos concretos. Por isso, o narrador-personagem a considerava uma esfinge: “Nem uma vez se abriera comigo numa confidência – e continuava a ser a que não tinha uma recordação [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 391). Assim, consideramos que Marta carece de um Eu e projeta-se diante na realidade de maneira imediata como uma personagem esteta. Embora seja a mulher que opine a respeito dos trabalhos de Lúcio, sendo considerada uma individualidade à altura do poeta Ricardo de Loureiro, em toda a narrativa, Marta nunca aparece enunciando-se em primeira pessoa, é apenas lembrada pelos comentários do narrador-personagem. Por isso, em algumas passagens da narrativa, Lúcio Vaz a compara a uma individualidade que não parece habitar este mundo, encarando-a como uma criatura de sonho: “[...] as suas feições escapavam-me como nos fogem as das personagens dos sonhos [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 391), o que demonstra que Marta não parece ser capaz de desenvolver sua singularidade. É isto que dificulta a análise de Lúcio a respeito de seu passado ou sua vida, pois Marta parece ser incapaz de deixar marcas de sua individualidade em suas ações, embora esteja presente nos diversos serões organizados por Ricardo de Loureiro, dialogando com Lúcio sobre questões relacionadas às obras dele.

Outro ponto importante recai sobre os relacionamentos de Marta com seus amantes. Marta relaciona-se com Lúcio sem, de fato, construir relações com o jovem, vindo a deixá-lo atordoado. Como esteta, Marta age para alimentar seus estímulos, entregue ao prazer e às situações eróticas. Os instantes de prazer ao lado de Lúcio representam um momento de realização para si própria. Marta age movida pelos seus impulsos e parece não ter limites em suas aventuras com Lúcio, pois o que deseja é ultrapassar limites: “[...] de resto as imprudências de Marta não conheciam limites. Em sua casa, beijava-me com as portas todas abertas, sem se lembrar que qualquer criado nos poderia descobrir – ou mesmo o próprio Ricardo [...]”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 393). Marta age neste movimento de prazer e todos os encontros com Lúcio constituem-se como novas possibilidades para saciar a fome desta mulher. Em termos de posse, fica muito claro que, na estadia estética, o indivíduo não se compromete em se doar para o outro, reconhecendo-o como alguém que se deve entrar em relação. Lúcio se amargura por não relacionar-se com Marta do modo como gostaria, embora tenha consciência de que está tendo um caso com a mulher de seu amigo.

Movida pelo prazer e por mais aventuras, Marta é esta personagem sedenta que se movimenta com considerável liberdade na trama. E por desejar tanto, Lúcio não é capaz de atender a todos os seus caprichos. Por isso se entrega a outros amantes, como é o caso de Sérgio Warginsky, fato noticiado por Lúcio: “[...] não! Não era ilusão: em face de nós, no outro passeio, Marta sempre nos seus passos leves, indecisos, mais rápidos, silenciosos – sem nos ver, sem reparar em redor de si, dirigia-se ao prédio misterioso [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 401). Assim, Marta vivencia o estágio estético da existência onde o indivíduo pode ser capaz de “[...] permanecer sob a dominação completa dos sentidos e dos sentimentos [...]”. (GILLES, 1975, p. 16, grifo nosso). A companheira de Ricardo não considera os sentimentos e sofrimentos de Lúcio, assim como os de seus outros amantes, característico daqueles que vivenciam esta possibilidade de existência: “[...] falta a esse estágio qualquer distinção ética, embora nele o Indivíduo se sinta numa liberdade total, perfeita”. (GILLES, 1975, p. 16). Marta age impulsivamente, não pensando nas consequências de seus atos. Assim, pela forma que projeta sua existência, Marta – se quisermos arriscar – aproxima-se de Don Juan pela intensidade do movimento de sua existência e por não levar em consideração os sentimentos de seus amantes, agindo apenas pela procura do prazer. Assim como Don Juan, Marta parece agir de maneira intensiva, faltando-lhe a reflexão aprofundada sobre si mesma. Marta é aquela que toma posse de seus amantes, mas, se assim fosse possível, seu desejo seria o de permanecer no movimento infinito de posse de seus amantes, pois é na posse de seus amantes que a esteta encontra aquilo que fundamenta sua existência, como é o caso da sedução para Don Juan.

No tocante a Ricardo de Loureiro, o caso é completamente diferente. Artista máximo de toda a narrativa, o poeta possui uma singularidade e um gênio bastante criativo. São em suas estranhas revelações a Lúcio, já no início da narrativa, que é possível percebemos inclinações e comportamentos que incidem para a existência estética. Ricardo revela-se uma personagem angustiada e inquieta desde o princípio da história. Em uma de suas confidências, revela a Lúcio que, mesmo que fosse tomado por novas experiências, logo ficaria saciado por elas e encontraria o tédio novamente:

Ah! meu caro Lúcio, acredite me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem – pois, ao medi-los, encontro os tão mesquinhos, tão de pacotilha... Quer saber? Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo – aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos,

são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu Deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio. De forma que *gastar tempo* é hoje o único fim da minha existência deserta. Se viajo, se escrevo – se vivo, numa palavra, creia-me: é só para consumir instantes. Mas dentro em pouco – já o pressinto – isto mesmo me saciará. E que fazer então? Não sei... não sei... Ah! que amargura infinita... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 366, grifo do autor).

Ricardo é este homem que não se aborrecia apenas com as coisas que já possuía, antes com coisas que ainda não possuía, demonstrando que vivia em desacordo com a vida, alimentando um vazio. A existência do esteta também é marcada por esta experiência de vazio que acomete o homem em situações em que se coloca a meditar a respeito do quadro de sua existência. Ao lembrar-se da infância, Ricardo confessa a Lúcio que foi uma criança que imaginava mil possibilidades, diversas experiências, entre elas, aventuras amorosas: “[...] a minha imaginação infantil sonhava, romanescamente, construía mil aventuras amorosas, que aliás todos vivem. Pois bem: *nunca me vi ao fantasiá-las, como existindo-as mais tarde*”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 367, grifo nosso). Em sua infância, era muito mais prazeroso fantasiar estas experiências do que, no futuro, vivê-las de fato, e isto corresponde à vida do esteta quando fantasia um turbilhão de possibilidades para si, usufruindo do prazer desta experiência. Esta é uma entre as diversas experiências vivenciadas pelo poeta de *Diadema*.

O esteta é aquele que não consegue encaixar-se na vida. Assim como o Russo, Ricardo de Loureiro é aquele que não consegue entrar na vida: “Dentro da vida prática nunca me afigurei. [...] Com efeito, nunca me *vi* ‘admitido’ em parte alguma. Nos próprios meios onde tenho me embrenhado, não sei porque senti-me sempre um estranho [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 367, grifo do autor). Ricardo é uma personagem que age de maneira ambígua: reconhece os pontos positivos da vida, conceituada por ele como “vida prática”, mas não quer adentrá-la, chegando inclusive a desdenhar dela e daqueles que a vivenciam: “[...] a boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas complicações. Vive. Nem pensa... Só eu não deixo de pensar... O meu mundo interior ampliou-se – volveu-se em infinito, e hora a hora se excede!” (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 373). A “vida prática” está voltada às relações desenvolvidas pelo homem com seus semelhantes e, deste modo, obriga o indivíduo a definir a sua posição no mundo, como é o caso da vida de um indivíduo a vivenciar o estágio ético. É disso que o esteta pretende fugir, pois este modo de vida implica em uma rotina de obrigações e deveres: “[...] assim é a existência do esteta. Teme a continuidade, pois na continuidade fica difícil enganar-

se a si mesmo e é a continuidade que imprime sentido a uma existência”. (PROTÁSIO, 2014b, p. 163). Para Ricardo, é muito mais interessante aventurar-se em seu imaginário, em sua estranha natureza psicológica e assim criar uma realidade fantasiosa para si mesmo.

Ricardo de Loureiro também é aquele que apresenta em seus comentários aversão à velhice, o que podemos considerar como um elemento característico da vida do esteta, pois, no envelhecimento, as possibilidades de prazer são encurtadas. Assim nos diz o poeta: “[...] de maneira alguma me concebo na minha velhice, bem como de nenhuma forma me vejo doente, agonizante”. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 368). O esteta contempla a vida como se a velhice um dia não viesse a bater a sua porta. Assim, está preso no presente, focado em suas experiências, consumido pelo instante.

O poeta também é caracterizado pela possibilidade de expor suas angústias e os lamentos de sua vida com enorme sensibilidade poética. Aliás, esta é uma constante ao longo da narrativa. Ao valer-se de descrições sinestésicas e bastante poéticas, o poeta confessa toda a sua dor a Lúcio:

O meu sofrimento mora, ainda que sem razões, tem aumentado tanto, tanto, estes últimos dias, que eu hoje sinto a minha alma fisicamente. Ah! é horrível! *A minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra.* As dores morais transformam-se-me em verdadeiras dores físicas, em dores horríveis, que eu sinto materialmente não no meu corpo, mas no meu espírito. É muito difícil, concordo, fazer compreender isto a alguém. Entretanto, acredite-me; juro lhe que é assim. Eis pelo que eu lhe dizia a outra noite que tinha a minha alma estremunhada. Sim, a minha pobre alma anda morta de sono, e não a deixam dormir – tem frio, e não sei aquecer! Endureceu-me toda, toda! secou, ancilosou-se-me; de forma que movê-la – isto é pensar – me faz hoje sofrer terríveis dores. E quanto mais a alma me endurece, mais eu tenho ânsia de pensar! Um turbilhão de idéias – loucas idéias! – me silva a desconjuntá-la, a arrepanhá-la, a rasgá-la, num martírio alucinante! Até que um dia – oh! é fatal – ela se me partirá – voará em estilhaços. A minha pobre alma! A minha pobre alma!... (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 369-370, grifo do autor).

Tais crises descritas a Lúcio revelam que o poeta de *Diadema* é uma personalidade inquieta e que carrega um sofrimento. Por outro lado, o poeta revela que, embora sofra com o estado de sua alma, é tomado por um turbilhão de ideias, e são estas ideias que impulsionam o artista a expressar seu sofrimento de maneira bastante poética. Assim, não estaria Ricardo de Loureiro transformando seu sofrimento em gozo poético? É necessário acentuar que o “[...] esteta experimenta um certo desdém pela ‘felicidade’. É como se ela fosse pouco estética, além do fato de que ele despreza todo o objetivo colocado além da imediatidade do presente”. (GRAMMONT, 2003, p. 72). Assim, o sofrimento apresenta-se para Ricardo como oportunidade para aprofundar-se em seu interior, encontrando

maneiras de se expressar poeticamente, para, assim, gozar desta experiência e, se possível, criar uma obra de arte.

Entre as diversas e estranhas revelações de Ricardo, a que mais denuncia a sua desarmonia consigo mesmo é a confiança de ser incapaz de ter afetos pelos amigos, o que poderia ser possível se houvesse uma transformação por parte dele ou por parte das pessoas pelas quais alimentava enorme estima. Trata-se de uma transformação física já noticiada no capítulo anterior. Uma transformação que o levaria a tomar posse de seus amigos, realizando o ideal de amizade pretendido por ele. Lembremos a passagem:

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

Ricardo não trabalha como uma forma de desejo qualquer. É um desejo que não advém apenas de seus sentidos, mas, segundo a própria personagem, são materializados em sua alma, transformados em desejos de alma. Ricardo de Loureiro não desejava apenas possuir fisicamente aqueles por quem alimenta enormes afetos, mas também deseja elevar esta posse a uma posse de alma, embora reconheça que há barreiras para isso, e as barreiras encontram-se justamente em sua estrutura física. Por isso, o poeta se sente como um ser incompleto, desfrutando de um sofrimento pessoal. Anseia por uma forma de tentar resolver esta situação e assim dar vida ao seu ideal de amizade.

Ricardo nutre desejos por suas amizades, em especial, Lúcio. Todavia, não pretende revelá-los por si próprio, mas por um outro. Apenas pelo fenômeno do desdobramento em outro eu que o poeta consegue exteriorizar a sua vontade reprimida. Nesse aspecto, o que caracteriza o problema da existência estética é o fato de o indivíduo não assumir-se existencialmente, vindo a optar por escolhas que podem ser decisivas para sua própria: “[...] o esteta é um Indivíduo repartido, dividido pelo fato de ser insaciável a sua vida de dissonâncias em que a possibilidade é mais intensa do que a realidade [...]” (GILLES, 1975, p. 18). Ricardo contempla a realidade imaginária que cria, os seus delírios poéticos e suas estranhas ideias e, assim, distancia-se da realidade concreta como o Russo de “O homem dos sonhos”, perdido em suas viagens oníricas e até mesmo

Johannes sedutor do *Diário de um Sedutor*, consumido pelo ideal de viver poeticamente, mas incapaz de penetrar na vida, chegando, de fato, a existir nela. Assumir o seu desejo seria o primeiro passo para uma existência que deseja afirmar-se com consciência e com escolhas que podem se tornar concretas, mas Ricardo recua e transfere essa tarefa ao outro eu, desejando ser ele. Curiosamente, Sá-Carneiro nos oferece uma passagem da narrativa que pode nos servir como metáfora da existência de Ricardo e de um homem vivenciando a possibilidade estética da existência. Em diálogo com Lúcio, Ricardo revela uma estranha experiência:

Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. *Só não via a minha imagem...* Ah! não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, *foi uma sensação de orgulho*. (SÁ-CARNEIRO, 1995b, p. 389, grifo do autor).

Esta passagem coincide com o momento em que Marta visitou Lúcio em seus aposentos, vindo a apossar-se do seu corpo pela primeira vez. Ricardo não enxergava a sua imagem em um espelho, como se ela estivesse circulando em outro lugar. Esta passagem pode nos servir como metáfora para pensarmos a respeito do problema existencial que tal personagem nos apresenta. Ao abdicar da tarefa de assumir o seu Eu, o indivíduo ou pode se perder no imaginário de um Eu forjado pelas próprias forças ou copiar um eu qualquer, desejando ser um homem da massa, como nos recorda Anti-Climacus em *O desespero humano*. Assim, é incapaz de enxergar o reflexo de sua verdadeira imagem e singularidade. Ricardo de Loureiro não quer assumir o compromisso de desenvolver a sua existência. Embora se apresente na narrativa como uma personagem muito reflexiva e excêntrica, não sendo um artista qualquer, mas, sobretudo, de natureza elevada, o poeta de *Diadema* não consegue lidar consigo mesmo, sentindo-se bastante limitado para realizar aquilo que tanto deseja e, por isso, deseja realizar-se sobre outro Eu. Isto parece ser característico do esteta, como nos lembra Protásio (2014b, p. 163): “[...] com seus dons, o homem esteta pode criar uma imagem de si que a tudo e a todos encanta, mas esta não resiste ao confronto com a realidade, pois ideal e real não se encontram na existência desse homem [...]”. Tal situação é vivenciada por Johannes, mas pode adequar-se a Ricardo de Loureiro em relação à Marta, sua outra face. Não há harmonia na relação entre idealidade e realidade, pois o esteta, quando dotado de extrema reflexão, submete esta segunda ao seu imaginário e aos seus grandes apetites. Ricardo

atribui ao seu outro eu toda a carga de desejos e possibilidades que deseja efetuar. Mas estes desejos e possibilidades são ações que ele mesmo deveria vivenciar. O poeta não quer se responsabilizar com o peso esmagador das consequências de seus atos e, assim, transfere essa responsabilidade “a sua outra face”.

Não podemos ignorar o elemento fantástico que caracteriza esta narrativa: Marta, uma personagem fictícia que se projeta em uma obra de ficção com considerável liberdade e autonomia, criação de uma mente geniosa que, paralelo a isso, deseja finalizar sua obra-prima, alcunhada por *Diadema*. Embora Marta e Ricardo sejam a soma de duas partes, revelando o desdobramento do sujeito ou o outro eu que habita em seu interior, Marta, como personagem que pode representar o estádio estético da existência, desdobra-se na narrativa de maneira intensiva e mais imediata que Ricardo. Marta é o desejo em movimento que busca expandir-se. Carece de interioridade e por isso não considera os sentimentos dos outros ao seu redor. O que Marta procura é alimentar-se dos instantes de prazer vivenciados junto aos seus amantes. Por carecer de singularidade, seus amantes não são capazes de apossar-se completamente desta mulher, como pronuncia Lúcio ao longo da narrativa. O poeta não é tão imediato quanto Marta, pois pensa bastante, aprofundado em sua realidade interior e descrevendo todos os fenômenos de sua existência com bastante complexidade, forçando o leitor a penetrar no labirinto que é a sua consciência. No entanto, parece viver em maior desacordo e desequilíbrio psíquico do que Marta, revelando constantemente ao jovem Lúcio as dores de sua alma. Não é à toa que, para livrar-se de seu sofrimento e da dor causada ao amigo, o poeta dispara um tiro contra Marta, mas curiosamente é ele quem acaba morrendo e Marta desaparece, sem deixar um rastro sequer. Instabilidade, inconstância e a sensação de vazio são características daqueles que se encontram no estádio estético. Ricardo de Loureiro é marcado por essas experiências e, assim, o poeta de *Diadema* pode ser considerado um artista que efetua suas possibilidades neste estádio da existência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha por Kierkegaard e Mário de Sá-Carneiro para um diálogo entre Filosofia e Literatura originou-se das intenções dos referidos autores com suas obras. O filósofo dinamarquês não construiu autores-personagens à toa. Para Kierkegaard, os pseudônimos deveriam brilhar como uma constelação de estrelas a serviço de seu mestre. Sá-Carneiro, popularmente conhecido como “esfinge gorda”, mesmo tendo vivido tão pouco, foi um autor de fundamental importância para a Geração de Orpheu e para o renascimento da literatura portuguesa. Construiu uma obra literária enigmática e profunda, abordando diversas questões concernentes à existência como a experiência da angústia, o prazer encontrado na arte, a procura pelo outro que habita em nós e o fenômeno da morte. É interessante pensarmos que tanto Kierkegaard, quanto Mário de Sá-Carneiro atuam como sedutores, atraindo seus leitores pelas palavras, cativando-os para, logo em seguida, introduzi-los na atmosfera de suas obras. Kierkegaard, valendo-se do universo de pseudônimos e de seu rigor filosófico que não dispensa elementos literários. Sá-Carneiro por sua vez, pela constituição de personagens fantásticas, desbravando experiências inusitadas para a existência.

Durante os primeiros capítulos, atentamos para a singularidade desses autores ao desenvolverem o problema do eu, tema elementar deste trabalho. O primeiro capítulo ocupou-se da apresentação da vida e da filosofia de Kierkegaard, partindo inicialmente de uma breve exposição de seu pensamento, apresentando o método da comunicação indireta, forma de diálogo que Kierkegaard buscou desenvolver com seus leitores, e que representa papel primordial na filosofia do pensador de Copenhague, revelando o grande mote pelo qual se pode definir o seu trabalho: tratar do “tornar-se Indivíduo”. A proposta dos escritos estéticos é retirar o homem da ilusão e por isso Kierkegaard considerou muito importante os escritos de natureza pseudônima para sua obra filosófica. Também nos ocupamos em apresentar os estádios da existência conceituados como estético, ético e religioso e a experiência da angústia através da análise do mito adâmico, refletido pelo pseudônimo Vigilius Haufniensis. Em seguida, apresentamos a jornada de Abraão, no texto *Temor e tremor* (1843), que vem a representar o estágio religioso quando o homem se deixa conduzir pela fé, buscando uma transformação existencial. Escolhemos essa obra devido aos objetivos dessa dissertação, uma vez que sustentamos a ideia de que o autor dinamarquês problematiza com muita propriedade a questão do “tornar-se si mesmo” ao apresentar o estágio religioso da existência através dessa personagem bíblica.

Tratamos de dar continuidade à questão do eu com a obra *O desespero humano* (1849), assinalada por Anti-Climacus. É nesta obra que o filósofo argumenta que o homem possui a capacidade de tornar-se um Espírito, termo da síntese que o constitui. O homem é definido como uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de possibilidade e de necessidade. Essa estrutura não só o constitui, como o coloca acima dos outros seres biológicos, pois está em sua possibilidade a capacidade de desenvolver o terceiro termo que estabelece a relação entre as sínteses. Através do Espírito, o homem pode realizar o movimento da síntese que o qualifica como um ser espiritual. Mas, para isso, precisa enfrentar aquilo que se relaciona com o eu, o desespero, caracterizado pelo seu aspecto multifacetado.

Na fé e na relação com o Absoluto, o homem pode saltar em direção a uma existência que toma como fundamento a relação com Deus. Buscamos apresentar essa experiência a partir de *Temor e tremor* por meio de Abraão que, ao realizar o duplo salto do finito ao infinito, retomando a finitude com a experiência da eternidade, vem a tornar-se o cavaleiro da fé. O patriarca enfrenta a exterioridade que toma a imagem do “geral”, confrontando-se com a solidão de estar sozinho nesta campanha, pois ninguém o pode socorrer. Pela coragem e pela expressão de uma fé que parece ser inabalável aos desafios que aparecem em sua jornada é que Abraão consegue atingir o seu objetivo, numa renovação existencial, vindo a tornar-se um Indivíduo. Para Anti-Climacus, aquele que possui fé não duvida de nada, pois deposita sua confiança na providência. Por ter fé, Abraão suporta o sofrimento, a dor e a angústia de sua jornada ao Monte Moriija. Abraão não duvida porque possui fé e na fé não há doença mortal, pois ela é totalmente eliminada pelo existente em um processo de reabilitação e cura. Assim, o homem renasce para sua existência e vem de fato a tornar-se um homem, um Indivíduo e um singular diante de Deus. Anti-Climacus, chega inclusive a comentar este processo de cura: “[...] eis a fórmula que descreve o estado do eu, quando deste se extirpa completamente o desespero: orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o eu mergulha, através da sua própria transparência, até o poder que o criou”. (KIERKEGAARD, 1979d, p. 196). Portanto, é no mergulho em direção ao Absoluto que o homem pode, diante de Deus, sair da posição de não-verdade que é o pecado, extirpando a doença do Espírito. No estádio religioso, o cristão admite a experiência do desespero em sua existência, mas não apenas a admite, como trata de extirpá-la para que o terceiro termo possa movimentar-se e progredir.

Em Sá-Carneiro, também nos preocupamos em apresentar o seu universo literário, atividade que se constituiu como uma aventura diante da complexidade de sua obra, seguindo percurso parecido com o de Kierkegaard. Partimos de uma detalhada exposição da biografia do autor, considerando a importância de Sá-Carneiro e de seu amigo Fernando Pessoa para o Orphismo, apresentando a situação sociopolítica da nação portuguesa do início do século XX. Ao abordamos as características de sua literatura, apresentamos as ressonâncias simbolistas e decadentistas em sua prosa e poesia. Destacamos a leitura narcísica que Fernando Paixão (2003) desenvolve sobre sua obra poética, servindo como chave de leitura para que pudéssemos entender as intenções do “mito de *Orpheu*” em suas poesias. Em seguida, apresentamos o tema do duplo que ocupa diversas de suas obras, abrindo um espaço para pensarmos essa experiência não apenas no campo literário, mas também em sua dimensão filosófica. Ao final deste capítulo, analisamos *A confissão de Lúcio* (1913) para apresentarmos, por meio desta obra, o fenômeno da dispersão do eu na literatura sá-carneiriana.

Sá-Carneiro desenvolve a questão do eu partindo da noção de fragmentação, a necessidade da dispersão do sujeito em outro para que possa atender a um desejo pessoal, desfrutando de uma realização que logo acabará em um final trágico. No estado de dispersão, oferecido pela experiência do duplo, o eu não consegue retornar à unidade que é ou deveria ser, recorrendo a uma alternativa fatal: a morte, o desaparecimento. É o que ocorre em *A confissão de Lúcio* quando o artista Ricardo de Loureiro percebe que não possui mais controle sobre Marta, seu duplo. Ricardo não vê outra opção senão por fim a sua criação, sua espetacular obra de arte e, ao matá-la, na verdade, acaba por anular sua própria existência. É “a tristeza de nunca sermos dois” que ilustra a condição de Ricardo de Loureiro. Sá-Carneiro apresenta o problema do eu disperso e fragmentado em outro.

O que une Kierkegaard a Mário de Sá-Carneiro na abordagem da questão do eu é a exposição da experiência de incompletude na existência humana, quando o sujeito trata de complementar esse vazio ou esta falta de alguma forma. Para Kierkegaard, o desesperado, ao efetuar de maneira consciente os termos heterogêneos da síntese que o compõe, no auxílio do Absoluto, pode ser capaz de enfrentar a doença mortal, sem tratar de ignorá-la. Para Sá-Carneiro, o sujeito disperso está condenado à dissolução, quando tenta, por meio de um artifício imaginário e fantástico, a criação do outro. O choque com a realidade concreta é inevitável, e o eu não pode permanecer no plano metarreal que criou. Por isso, o sujeito sucumbe diante da incapacidade de se sujeitar à vida real. Suas

personagens são artistas inconformadas com a vida e que encontram na arte o refúgio e a possibilidade para atingir experiências extraordinárias. Só na arte é possível continuar vivendo. Lançando uma leitura existencial – na perspectiva do filósofo dinamarquês-, percebemos que a experiência da incompletude no desesperado deriva, de fato, da falta do terceiro termo de sua constituição, o Espírito, e por isso o desesperado encontra o sofrimento, pois seu desejo, quando assim toma conhecimento da doença, é tentar realizar o movimento da síntese, tratando de tentar desenvolver o si mesmo. Já no homem disperso ou fragmentado, apresentado por Sá-Carneiro, encontramos uma situação parecida com a que o desesperado vivencia em sua estada existencial: a busca pelo outro ou por “esta metade” que possa preencher sua existência, não expressando apenas sua vontade em saciar desejos e vontades reprimidas. Ao optar pelo eu imaginário, o sujeito disperso pode estar, também, negando a tarefa de desenvolver a sua singularidade, atingindo seu eu, pois, em sua consciência, a vida do duplo aparenta ser melhor do que a sua, rica em descobertas e experiências. Por isso, este indivíduo realiza-se neste outro, optando por uma vida imaginada que só pode ser possível quando mergulhada no universo da arte, dos sonhos e da fantasia.

No terceiro capítulo dessa dissertação, lançamos uma leitura de Kierkegaard sobre um dos contos de Mário de Sá-Carneiro e de sua narrativa, ousando interpretá-los à luz de conceitos ou categorias do filósofo de Copenhague. Ao escolhermos o conto “O homem dos sonhos” e a obra *A confissão de Lúcio*, sustentamos a hipótese de que a existência de algumas personagens sá-carneirianas correspondem ao estágio estético. Mas antes de aprofundarmos essa ideia, achamos necessário apresentar detalhadamente esta possibilidade de existência desenvolvida por Kierkegaard quando o autor constrói uma estrutura existencial do estágio estético partindo da análise de figuras milenares que representam categorias estéticas. Destacamos Don Juan que representa a sensualidade, Fausto que representa a dúvida e o Judeu Errante que evidencia a concepção de desespero. Nessa etapa do trabalho, consideramos as contribuições da autora Guiomar de Grammont (2003) com o seu trabalho de dissertação sobre o estágio estético⁴⁴ em Kierkegaard, cujas reflexões e apontamentos foram fundamentais para que pudéssemos compreender essas personagens e qual o papel desempenhado por elas no projeto kierkegaardiano. Também

⁴⁴GRAMMONT, Guiomar de. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis, RJ: Catedral das letras, 2003.

foi oportuno apresentar em miúdos a existência do autor “A”, pseudônimo esteta que escreve a maioria dos textos da primeira parte de *A alternativa* (1843). Esta personagem vivencia duas categorias estéticas em enorme intensidade: a dúvida e o desespero, quando a possibilidade de transformação existencial lhe parece inacessível, conforme a leitura dos aforismos de *Diapsalmata*. Posteriormente, desenvolvemos reflexões a respeito de Johannes, o sedutor de *Diário de um sedutor* (1843) para, em seguida, apresentar o Russo do conto “O homem dos sonhos”, na tentativa de percebermos similaridades entre as duas personagens. No final, constatamos que o Russo era, na verdade, um eu imaginário idealizado pelo narrador-personagem e, neste caso, ao expressar todas suas viagens e experiências oníricas, a realidade do sonho afigurava-se como muito mais agradável que a vida concreta. A existência do narrador corresponde ao estágio estético da existência e o Russo e Johannes aproximam-se pelo seguinte aspecto: a incapacidade de se comprometerem com a realidade prática, buscando, através de seus métodos ou artifícios, gozar plenamente a existência sem, de fato, vivê-la em toda sua complexidade e responsabilidade. Johannes trabalha no desenvolvimento de um ideal de vida que é o viver poético. Já o Russo busca viver a realidade dos sonhos, vindo a se chocar com a vida real. Ao idealizarem seus projetos, tratando de efetuar todas as suas possibilidades, distanciam-se de uma existência concreta, optando pelo imaginário.

Ainda considerando o estético como chave de leitura para a obra de Sá-Carneiro, ousamos interpretar as personagens Marta e Ricardo de Loureiro de *A confissão de Lúcio* à luz do estágio estético em Kierkegaard. Demonstramos que Marta considera apenas o imediato quando se entrega aos seus amantes e, assim, não reflete sobre as consequências de suas ações. Assim, Marta carece de profundidade interior. Marta é uma esteta comportando-se de maneira imediata, deixando-se levar pelos instantes de prazer ao lado de seus amantes. Ricardo de Loureiro, por sua vez, é um artista extremamente reflexivo e que expõe suas inquietudes à Lúcio de forma poética. Ao contrário de Marta, o poeta de *Diadema* possui maior consciência interior, embora não queira, como Marta, se comprometer com as consequências de suas escolhas. A consciência de sua inadequação à vida é enorme e, por isso, o poeta se aprofunda em seu mundo interior, assim como tenta encontrar refúgio na arte a fim de não chocar-se com a vida e com toda carga de responsabilidades dela derivadas. Assim, a existência do esteta pode ser marcada pela instabilidade, inconstância e a sensação de vazio, o que acontece com Ricardo de Loureiro.

Por fim, é oportuno mencionar a importância da fé e da arte para a existência, e o trabalho em questão não deixou de levar em consideração essas duas experiências. O pseudônimo Johannes de Silentio, de Kierkegaard considera a fé como a mais alta paixão do homem. As personagens de Sá-Carneiro expressam a importância e o papel da arte em suas vidas. Pela fé, o homem supera obstáculos e situações difíceis, confiando no possível e no impossível. Na arte, o artista cria e, ao criar, é capaz de revelar um conteúdo novo, ocasionando tremores na consciência daquele que aprecia sua obra. É assim com a pintura, a literatura ou o cinema. Os autores escolhidos para este trabalho reconhecem a importância dessas experiências para o homem que não é um ser meramente biológico e sujeito a um determinismo da vida. É um ser que sofre, ri, chora e que traça planos para sua existência. Se a existência fosse, de fato, uma experiência meramente biológica, qual seria a finalidade da fé na vida de alguém que anseia pela transformação existencial ou a contemplação de uma música, ou uma poesia que leva o indivíduo à experiência do sublime? Talvez porque façam parte de nossa estrutura, categorias que nos direcionam à experiência do infinito e da eternidade, como afirma Anti-Climacus. Na fé ou na arte o homem pode alcançar a experiência da transcendência, e, dessa forma, Kierkegaard e Mário de Sá-Carneiro se empenharam em demonstrar o valor e o significado dessas experiências para a existência humana, eternizando seus nomes na história da filosofia e da literatura europeia.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR, Benjamim; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.
- ABRÃO, Bernadette Siqueira (Org.). **História da filosofia**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004. (Coleção Os pensadores).
- ALMEIDA, Jorge Miranda de; VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. **Kierkegaard**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- APARÍCIO, Dina. A saudade de Pascoaes e os mitos pessoais: repensar a ilusão. Congresso Internacional em Estudos Culturais, 5., 2016. **Anais ...** Aveiro, 2016.
- BARROS, Tania Sturzbecher de. **O duplo em céu e fogo de Mário de Sá-Carneiro**. 2003. F. 114. Dissertação (Mestrado em Letras e Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1995.
- BAYARD, Jean-Pierre: **História das lendas**. Tradução: Jeanne Marillier. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.
- BERARDINELLI, Cleonice. **A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro**. Estudos de literatura portuguesa. Lisboa: imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- BICCA, Luiz. **Racionalidade moderna e subjetividade**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. Elementar, meu caro Lúcio! In: VILA MAIOR, Dionísio; ANNABELA, Rita. (Org.). **100 Anos de Orpheu**: Congresso Internacional Luso-Brasileiro. Viseu: Editora Edições Esgotadas, 2016. p. 159-172.
- DUDLEY, Will. **Idealismo alemão**. Tradução: Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DUNDER, Mauro. Confissões da sociedade portuguesa: o projeto de *Orpheu* e o início do século XX em *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro In: VILA MAIOR, Dionísio; ANNABELA, Rita. (Org.). **100 Anos de Orpheu**: Congresso Internacional Luso-Brasileiro. Viseu: Editora Edições Esgotadas, 2016. p. 177-188.
- FARAGO, France. **Compreender Kierkegaard**. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.
- FERREIRA, JOÃO. **A questão do pré-modernismo na literatura portuguesa**. Brasília: Núcleo de Estudos Portugueses da UNB, 1996.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O mal-estar na civilização.** Tradução: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. **O Decadentismo e a litania da velha:** uma leitura a partir da psicanálise. São Luís: [s.n.], 2002.

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

GARCEZ, Maria Helena Nery. **Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro:** coletânea de artigos e ensaios. São Paulo: Editora USP, 1989.

GILES, Thomas Ranson. **História do existencialismo e da fenomenologia.** São Paulo: E. P. U, 1975.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. **A palavra e o silêncio.** São Paulo: Fonte editorial, 2009.

GRAMMONT, Guiomar de. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard.** Petrópolis: Catedral das letras, 2003.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Conceito de ironia:** constantemente referido a Sócrates. Tradução de Álvaro Luis de Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010b.

_____. Diapsalmata. In:_____. **Ou-Ou. Um fragmento de vida - Primeira parte.** Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013c.

_____. **Diário de um sedutor.** Tradução: Carlos Grifo. São Paulo: Abril Cultural, 1979b. (Coleção Os pensadores).

_____. **Ou-Ou. Um fragmento de vida - Primeira parte.** Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013b.

_____. **Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor.** Tradução: João Gama. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. **Pós-escrito não científico às migalhas filosóficas.** Traduzido por Álvaro Luiz de Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013a (Pensamento Humano).

_____. **Temor e tremor.** Tradução: Maria José Marinho. São Paulo: Abril Cultural, 1979c. (Coleção Os pensadores).

_____. **Vida e obra.** São Paulo: Abril Cultural, 1979a. (Coleção Os Pensadores).

_____. **O conceito de angústia.** 2. Ed. Traduzido por Álvaro Luiz de Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010a. (Pensamento Humano).

_____. **O desespero humano (Doença até a morte).** Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979d. (Coleção Os pensadores).

_____. **O matrimônio.** São Paulo: Editorial Psy II, 1994.

MARTINS, Fernando Cabral. **O Modernismo em Sá Carneiro.** Lisboa: Imprensa Universitária, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1960.

MORÃO, Paula. Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.117/118, set. 1990. p. 117-118.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

“ORPHEU”- REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA. Lisboa: Ed. Tipografia do Comércio, 1915.

PAIXÃO, Fernando. **Narciso em sacrifício**: a poética em Mário de Sá-Carneiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PAULA, Márcio Gimenes di. **Socratismo e Cristianismo em Kierkegaard**: o escândalo e a loucura. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

PLATÃO. **Diálogos**. Tradução e notas: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os pensadores).

_____. **A República**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2009.

PROTÁSIO, Myriam Moreira. **Da genialidade sensível ao amor à norma**: existência e consciência em Kierkegaard. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014a.

_____. A Psicologia indicada por Kierkegaard em algumas de suas obras. **Revista abordagem gestáltica**, Goiânia, v. 20, n. 2, p. 213-220, jul. / dez. 2014b.

RANK, Otto. **O duplo**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**: do romantismo até os nossos dias. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

REYNOLDS, Jack. **O existencialismo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROOS, Jonas. **Tornar-se cristão**: o paradoxo absoluto e a existência sob juízo e graça em Soren Kierkegaard. 2007. 247 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, São Leopoldo, 2007.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995b.

_____. **Além Tédio**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995e.

_____. **Céu em Fogo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995c.

_____. **Céu em Fogo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995f.

_____. **Estátua Falsa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995d.

_____. **Obra Completa de Mário de Sá-Carneiro**. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território do duplo, **Revista Investigações**, Recife, v. 22, n. 1, jan., 2009.

SOUSA, Elisabete M. de. Apresentação. In: KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Ou-Ou. Um fragmento de vida - Primeira parte**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

VALLS, Álvaro. Apresentação. In: Kierkegaard, Søren Aabye. **Conceito de Ironia: constantemente referido à Sócrates**. Tradução: Álvaro Luis de Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. Apresentação. In: Kierkegaard, Sören. **Migalhas filosóficas ou um bocadinho de filosofia de João Clímacus**. Tradução: Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.

WOOD, Allen W. A ética de Hegel. In: Frederick Beiser (Org.). **Hegel**. Tradução: Guilherme Rodrigues Neto. São Paulo: Ideias e letras, 2014.