

# **A Loucura Como Fragmento de Vida**

*Mário de Sá-Carneiro à luz de Søren Kierkegaard*

**Didier Paulo Ferreira**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses**

Outubro, 2015

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Prof<sup>a</sup> auxiliar Maria Manuela Parreira da Silva, FCSH – Universidade Nova de Lisboa.

*A fé sem actos é letra morta e actos sem fé é ainda pior,  
é tempo perdido.*

TCHÉKHOV

## AGRADECIMENTOS

Mais do que agradecimento, aos muitos professores que conheci em salas de aulas e fizeram a minha história, quem sou e quem desejo ser, deixo o elogio e a certeza de que sem eles eu não encontraria alçaria a bagagem para embarcar nesta viagem infinita pelo estudo. O professor é, mais do que o profissional, um *meio* para o jovem em busca do seu rumo contornar aquela ponte de tédio escrita por Sá-Carneiro e atingir o seu Eu – um outro em si mesmo.

À Maria Lobo Amorim, uma companheira de vida, só posso escrever palavras carinhosas e agradecidas face à paciência: não pode ser fácil acreditar em quem se desmultiplica por ideias e mais ideias, sem no entanto progredir. Ter a força do “empurrão” resultou na conclusão desta dissertação.

Ao meu amigo Richard, que sempre acreditou no sucesso das ideias arrojadas com que o brindei, ano após ano, e agora se materializam (parte delas) sobre um escritor que tanto admiro. Igualmente devo agradecer as palavras sérias e determinantes da Vânia Costa – no tempo certo, o incentivo que fez a diferença.

Por fim, devo à Professora Manuela Parreira Silva a confiança que depositou em mim. Todo o empolgamento das minhas ideias nunca a preocuparam, bem pelo contrário, a satisfação com que sempre as acolheu motivaram-me (e muito) a acreditar que era possível dizer algo novo sobre um texto tão curto e já estudado.

À todos, um enorme OBRIGADO.

**A LOUCURA COMO FRAGMENTO DE VIDA**  
**MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO À LUZ DE SØREN KIERKEGAARD**

**DIDIER FERREIRA**

## RESUMO

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Sá-Carneiro, *Loucura...*, noivado, desespero, mágoa, suicídio, amor livre, amor convencional, Tempo, movimento da fé, ideal

Resultado de uma leitura exaustiva da novela *Loucura...*, de Mário de Sá-Carneiro, a partir dos conceitos de matrimónio, ocasião, infelicidade, desespero, mágoa, fé e ironia, formulados e discutidos por Søren Kierkegaard na sua vasta bibliografia, pretende-se com esta dissertação auferir a legitimidade do artista genial para ser louco, contando que se perceba o que é a loucura para o autor da narrativa em causa. Partimos da ideia de casamento e de noivado para reconstituir o perfil psicológico de Raul Vilar antes do casamento com Marcela, e durante. De seguida, atentamos à infelicidade (com a análise das suas causas) para perseguir os caminhos que levam à uma insânia consciente, com todo o desespero e toda a mágoa que então vão-se confundindo com a própria ideia de loucura. Por fim, escrutinamos a dimensão religiosa que existe em *Loucura...*, através de um movimento da fé incompleto, com a revelação da ironia em Sá-Carneiro. O Tempo e a ocasião estão sempre presentes, ainda que indiretamente, no rastreio do que é a loucura.

## ABSTRACT

Key Words: Mário de Sá-Carneiro, madness,.. betrothal, despair, hurt, suicide, free love, conventional love, Time, movement of faith, ideal

Resulting from an exhaustive reading of the novella *Loucura...*, by Mário de Sá-Carneiro, from the concepts of matrimony, circumstance, unhappiness, despair, hurt, faith and irony, formulated and discussed by Soren Kierkegaard in his vast bibliography, the present dissertation aims to confirm the legitimacy of the genius author as being mad, counting as understood what is madness for the author of the narrative. We start from the idea of marriage and of betrothal to reconstitute the psychological profile of Raul Vilar before and during marriage to Marcela. Following this we look at unhappiness (with an analysis of its causes), to follow the paths that take one to a conscious insanity, with all the despair and hurt which progressively confuse the very idea of madness. Finally, we scrutinize the religious dimension that exists in madness..., through the incomplete movement of faith, with the revelation of irony in Sá-Carneiro. Time and the occasion are always present, even though indirectly, in this investigation of what is madness.

# Índice

Introdução.....	1
DO CASAMENTO E DO NOIVADO.....	5
Lei comum.....	6
Sobre a rasura do casamento .....	8
Maximo Liz, o noivo perfeito.....	14
Da ocasião.....	17
Da representação artística.....	22
1. <i>Marcela, impossível de representar.</i> .....	22
2. <i>Luísa Vaz: corpo sem alma nem génio.</i> .....	25
Segundas núpcias: do noivado para o casamento .....	29
A INFELICIDADE COMO PRINCÍPIO DE LOUCURA .....	32
Consciência do tempo irreversível .....	33
Isolamento .....	37
Desespero .....	39
Três espécies de mágoas.....	42
DIÁRIO DA LOUCURA, OU O ERRO DE DEUS DESCOBERTO.....	49
O movimento da fé .....	50
Da confiança na <i>loucura</i> do Senhor .....	54
A ironia em Raul Vilar .....	56
DO IDEAL .....	58
Tese e <i>antitese</i> .....	59
Herói ou assassino .....	62
EQUAÇÕES FINAIS .....	67
BIBLIOGRAFIA .....	72

## Introdução

“Ler é encontrar sentidos”, diz Roland Barthes. Mas encontrar sentidos em Sá-Carneiro, só se for pela constante insistência em compreendê-lo, face a impossibilidade de esquecê-lo. Porque Mário de Sá-Carneiro-autor e Mário de Sá-Carneiro-texto fundem-se numa só criação, dolorosamente teatral, entre a lucidez e o delírio<sup>1</sup>. Por isso procuramos em outro autor, outro texto e outro tempo conceitos para apresentar quatro propostas de leitura do escritor português, cingindo-nos por ora exclusivamente à novela *Loucura....*. Encontramos o paralelo perfeito em Søren Aabye Kierkegaard, filósofo *pater* do existencialismo. Por coincidência, ocorreu que logo após a leitura ocasional da novela *Loucura....*, primeiro texto do livro de estreia na ficção de género contista *Princípio*, de Sá-Carneiro, o autor desta dissertação lesse *Ou-ou. Um fragmento de vida*, de Kierkegaard. O resultado da sequência imprevista das leituras foi a aproximação dos textos por ordem da elucidação de ideias e conceitos formulados e discutidos pelo filósofo na obra do escritor, porque se a escrita é da ordem dos acontecimentos a filosofia é da ordem da criação de conceitos; conceitos que atuam como pontos de “coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes”<sup>2</sup> com um mundo possível. Para o caso desta exposição, esse mundo possível é o produzido pelo jovem Sá-Carneiro e arrojadamente intitulado *Loucura....*, que se explica melhor pela compreensão dos problemas nessa narrativa teorizados através de conceitos exteriores a ela. Assim o entendemos. E assim apresentamos o resultado da investigação que tomamos a cargo ao longo do último ano letivo.

*As boas teses são aquelas que descobrem coisas novas e não as que descrevem o que há.* Convictos da veracidade desta afirmação, resolvemos estender o campo de conhecimento carneiriano para fora do universo da literatura. Usamos, portanto, sete conceitos filosóficos discutidos por Kierkegaard na sua vasta bibliografia para explicar ideias e acontecimentos presentes em *Loucura....*. São eles, o conceito de matrimónio, de ocasião, de infelicidade, de desespero, de mágoa, de fé e de ironia. A ideia de matrimónio que encontramos em Kierkegaard condiz na perfeição com a expressa por

---

<sup>1</sup> *Misto de lucidez e delírio, ambição e renúncia, orgulho e humildade.* Destas palavras serve-se João Pinto de Figueiredo para adjetivar Mário Sá-Carneiro, no «Preâmbulo» de *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, p. 13.

<sup>2</sup> *Apud*, Gilles Deleuze & Félix Guattari, *O que é a filosofia?*

Sá-Carneiro nesta novela de *Princípio – novelas originais*. Toda a estruturação dos acontecimentos em *Loucura...* pauta pelo advento da ocasião, que transporta o protagonista para uma espiral vertiginosa que o tomba às profundezas do seu próprio ser, onde encontra gozo e felicidade, infelicidade e desespero e mágoa, autoconfiança e força para afirmar a sua singularidade psicológica. Pois não é por acaso que nas palavras introdutórias (capítulo I) lê-se: “este escrito tem por fim simplesmente pôr em evidência todos os elementos que possam servir de base para o estudo duma singularíssima psicologia”<sup>3</sup>. A intenção do autor é apresentar e defender a psicologia da loucura. Um feito que, não sendo inédito na literatura, afigura-se no entanto como novo, edificado sobre ideias próprias, com paralelo, como o dissemos, na filosofia kierkegaardiana.

Para falarmos da loucura em literatura, teremos que voltar no tempo até ao século XV. Em 1494, Sebastian Brant faz publicar *A nau dos insensatos*, um “longo poema satírico, de perspectiva moralizante, em que o autor aponta com dedo crítico e irônico para a sociedade de seu tempo, denunciando as falhas e vícios tanto da nobreza quanto do vulgo, não poupando Igreja, Justiça, universidades e outras instituições.”<sup>4</sup> Neste livro, Brant começa por denunciar a loucura como própria da maioria (dos indivíduos em sociedade) e pensa-a enquanto manifestação de insensatez inerente aos néscios: “em contraste com os sábios e prudentes, os insensatos desfilam pelas páginas do texto deixando evidente sua arrogância, grosseria, leviandade, indolência, gula, mentira, violência... Enfim, sua falta de juízo e ponderação.”<sup>5</sup> Para Karin Volobuef<sup>6</sup>, “o impacto de *A nau dos insensatos* inaugurou uma nova e fecunda vertente: a literatura dos néscios ou loucos. Integrando essa vertente estão obras e criações como: *O elogio da loucura* (1511), de Erasmo”<sup>7</sup>. Ora, com *Elogio da loucura*, Erasmo de Roterdão desvia-se do sentido da sátira enquanto método de expor ao ridículo os vícios e defeitos de determinada época ou pessoa, como fizera Brant. “Aos que de mordacidade me acusam”, diz Erasmo a Thomas More, “responderei que sempre ao escritor foi permitida a liberdade de se rir das inferioridades da vida humana”<sup>8</sup>. Para esse efeito, Erasmo concebe a loucura como personagem – um ser com *ânimo* e voz, que se apresenta com o

---

<sup>3</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 11.

<sup>4</sup> Volobuef, «Introdução» in *A nau dos insensatos*, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Tradutora e autora da introdução desta edição brasileira de *A nau dos insensatos*.

<sup>7</sup> Volobuef, «Introdução» in *A nau dos insensatos*, p. 15.

<sup>8</sup> Erasmo de Roterdão, *Elogio da loucura*, «Dedicatória».

nome de *Stultitia* (ou *Moria*, para os gregos). Esta loucura assim denominada é comediantes, ainda que inseparável da necedade. É uma loucura que ri e faz rir pela ausência de razão, como pela entrega arrebatada às paixões. “Quanto mais louco, mais feliz, – é o que eu, Estultícia, vos digo.”<sup>9</sup>

“No âmbito da literatura em língua portuguesa”, explica Volobuef, “destaca-se *O auto da barca do inferno* (encenada em 1517)<sup>10</sup>, em que Gil Vicente promove igualmente uma análise severa da sociedade do séc. XVI”<sup>11</sup>. Com o dramaturgo português, a loucura apresenta-se já muito próxima do conceito de demência, como a entendemos nos dias de hoje. “Tanto Gil Vicente quanto Brant condenam com severidade o apego aos bens e a busca contumaz dos prazeres do mundo, ridicularizando as várias castas sociais e os defeitos humanos.”<sup>12</sup> Contudo, o autor d’*O auto da barca do inferno* vai mais longe do que o autor da barca dos insensatos ao defender o parvo como inimputável pelos seus atos, uma vez que tais ações não se formam a partir da malícia.

Como desenvolvemos nos diversos capítulos desta dissertação, a loucura descrita por Sá-Carneiro distingue-se das de Brant, Erasmo e Gil Vicente, sobretudo, pelo facto de incorporar ou estar diretamente associada à razão (ou desrazão, na medida em que se trata da “hipótese de que o surgimento da própria loucura enquanto fato social, objeto de exclusão, de internamento e intervenção, já teria representado o encobrimento e o desvanecimento de uma forma de alteridade todavia mais extrema e irreduzível”<sup>13</sup>. Pois que é de alteridade que Sá-Carneiro cobre a loucura, num movimento já de si modernista, totalmente novo e repleto de obscuridade. O génio de Mário de Sá-Carneiro fê-lo escrever em tão tenra idade<sup>14</sup> uma imagem da loucura que interliga o indivíduo e o seu *exterior* – esse outro que é o mesmo –, “isto é, o exterior ao homem, e isto sob as mais diversas formas que a história lhe emprestou, seja como Caos do Mundo, Aventura da Linguagem, Estranheza da Natureza, Transcendência do Divino, Fúria da Morte, Sagrado dos Elementos, Bestialidade do Humano etc. Estas são algumas das diferentes maneiras através das quais o homem se relacionou, ao longo da história, com aquilo que não era ele, num vaivém que hoje nos parece quase

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>10</sup> Apenas sete anos após a publicação de *Elogio da loucura*.

<sup>11</sup> Volobuef, «Introdução» in *A nau dos insensatos*, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Pelbart, «Da loucura à desrazão» in *A nau do tempo rei*, p. 94.

<sup>14</sup> Tinha vinte anos quando concluiu a novela *Loucura*....

impensável. É que a modernidade, tornando tudo familiar, aprendeu a domesticar o Estranho, seja sob o modo da tutela clínica, da dominação técnica ou da oposição antitética.”<sup>15</sup> Mário de Sá-Carneiro emprestou a sua vida – a sua própria experiência pessoal – para servir de modelo na construção da loucura enquanto revelação de uma alteridade incontrolável, e preexistente ao indivíduo<sup>16</sup>. Razão por que na sua obra a loucura encontra-se do lado da minoria e já não entre a parte maior dos indivíduos que fazem as sociedades, criticadas no seu todo pela ideia do coletivo. O homem isolado ganha proporção suficiente para conduzir (pelos seus feitos) a coletividade. É, portanto, a loucura na qualidade de indicador da genialidade individual que Sá-Carneiro traça nas páginas da novela que estudamos, opondo-se, desse modo, àqueles que a catalogaram como própria dos néscios, dos estultos ou do parvo ingénuo. Para Mário de Sá-Carneiro, a loucura é um fator distintivo do génio.

É-nos impossível afirmar que Mário de Sá-Carneiro leu *Ou-ou. Um fragmento de vida* ou qualquer outro texto de Kierkegaard. Porém, valendo-nos da intertextualidade que objetiva a literatura comparada, atrevemo-nos a fundir dois pensamentos que nos parecem próximos, e, pelo que nos comprometemos provar, análogos.

---

<sup>15</sup> Pelbart, «Da loucura à desrazão» in *A nau do tempo rei*, pp. 94-95.

<sup>16</sup> É evidente no texto de *Loucura...* que nem todos os indivíduos, segundo a conceção carneiriana, estão sujeitos a essa alteridade; tal fenómeno ocupa-se dos indivíduos de génio que, por sua vez, formam uma minoria entre os demais indivíduos sãos (que fazem a maioria).

## **DO CASAMENTO E DO NOIVADO**

## Lei comum

A sociedade interfere na formação de casais, inclusive na determinação do amor e da prática sexual. Esta interferência ocorre por via da educação, nomeadamente a religiosa, e também pela prática reiterada de condutas com convicção de obrigatoriedade, isto é, a lei, no caso, a comum, o que nos remete para a quase totalidade dos indivíduos que compõem a sociedade. Referimos a quase totalidade porque existem os de comportamentos desviantes, homens e mulheres que agem em segredo, à margem dessa lei comum. Entre estes encontramos Raul e Marcela, dois amantes que vivem sob determinações libertárias, instintivamente animais, estreitando ao sabor da paixão “a intimidade das almas” com a dos corpos:

Lembramos que Raul Vilar tem um ideal. E acrescentamos que tem também o entusiasmo<sup>17</sup> no espírito desperto pela ocasião que o pôs diante de Marcela, a mulher com quem subitamente casou e o reduziu à mísera condição de esposo, à fatalidade do matrimónio – “um contrato mascarado com o título de «sacramento» que acorrenta inexoravelmente duas vidas; que dá todos os direitos ao homem, nenhuns à mulher”<sup>18</sup> –, ao vulgar casamento que mais não faz do que demonstrar ser “inaudita a estupidez humana! O homem – o animal mais perfeito – querendo-se tornar um ser doutra espécie, tornou-se unicamente no mais animal de todos os animais”<sup>19</sup>, pois que deixou de ser conduzido pela sua própria natureza para tornar-se escravo das suas próprias convenções. “O acaso fizera com que Raul encontrasse e amasse alguém que não lhe poderia pertencer senão por meio desse contrato”<sup>20</sup>.

“O casamento foi como todos os outros”<sup>21</sup>, conforme às convenções religiosas e civis. Contudo, o acaso que o narrador insinua ter precipitado Raul para o altar contrasta com a ocasião, verdadeira causa de tal ligação *para a vida*.

---

<sup>17</sup> É o narrador que nos confirma a existência de tal entusiasmo no espírito de Raul. Veja-se o exemplo:

“ – Apanhei-te! – bradei triunfalmente – apanhei-te! Que entusiasmo! E és tu, meu sonso, que nem sabias se *ela* era bonita ou feia!? Ah! Ah!...Meu caro, apesar de tudo, és um homem... Não te podes subtrair à mísera condição...  
– não falou o homem; falou o artista.” (p. 23)

<sup>18</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 25.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

O acaso não deixa de ser uma *ocasião* que produz um facto. Porém esse facto é imprevisto, acontece fortuitamente sem causa ou motivo que justifique a sua factualidade: sem causa final de significado relevante ou causa passada de cuja causalidade se espere um efeito, o acaso é tão simplesmente algo sem explicação. A ocasião é mais do que isso, é o tempo oportuno, o momento certo para determinado ensejo manifestar-se com carácter de realidade. Numa só definição: a ocasião é a constatação de um facto ensaiado em segredo com vista a um devir. Assim, a ocasião descobriu no casamento a impostura que permitiria ao artista e ao objeto do seu entusiasmo escaparem ao “prosaico, vulgar casamento”<sup>22</sup>. Ora, essa impostura explica-se pelo nome de *amantes*, pois “Raul e Marcela – dizia-se – não eram dois esposos, eram dois amantes”<sup>23</sup>. “O amor dos amantes, é pelo contrário, livre; livre de todas as peias, de toda a hipocrisia. Não tem que guardar reservas: pode beijar as bocas, os seios, os corpos todos... É a liberdade na paixão, e como é liberdade, granjeou o ódio da «gente honesta»...”<sup>24</sup> Como a ocasião não sucede por acaso, com a máscara do casamento, Raul e Marcela embarcaram numa vida de aparente matrimónio. Na verdade não o era<sup>25</sup> porque a recusa de viver sob o jugo da lei comum, isto é, de convenções, forçou o casal a uma realidade clandestina, iniciada logo com a viagem de núpcias; uma viagem de dois meses, nos quais longe de todos puderam “albergar o seu amor em boa paz, em completa solidão”<sup>26</sup>, enquanto a infeliz *sociedade* vivia a ilusão das núpcias “por Lucerna, Zurique, Genebra ou Basileia”<sup>27</sup>.

Dois meses bastaram para que Raul e Marcela se amassem verdadeiramente – “possuíram-se como amantes, não se possuíram como esposos...” – e retornassem a Lisboa preparados para eternamente viverem pela “arte do amor, a mais bela de todas”<sup>28</sup>, à margem das convenções.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> ...na essência, um matrimónio.

<sup>26</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 28

## Sobre a rasura do casamento

Expusemos no ponto anterior que a lei comum estabelece a união matrimonial como necessária (obrigatória segundo o costume) para a união de dois indivíduos (homem e mulher) que se amem e queiram viver em união *de facto*. O casamento (religioso e civil) é a consagração da lei comum sobre as uniões amorosas. Porém, na novela que analisámos, Mário de Sá-Carneiro questiona a obrigatoriedade dessa regulamentação, do seguinte modo:

Que diferença poderá haver entre a posse de duas criaturas unidas por um contrato grafado a tinta negra e a de outras a quem nada liga senão um sentimento de amor mútuo?<sup>29</sup>

Encontramos resposta ao problema colocado por Sá-Carneiro em *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*. Neste livro, as reflexões de Kierkegaard apontam para a rejeição do casamento, posição igualmente defendida pelo novelista Sá-Carneiro.

Apesar de quase sete décadas separarem os dois textos que analisamos, vemos neles um só entendimento sobre o casamento. Diz o filósofo que o casamento é perigoso, de tal modo são muitas as consequências negativas e poucas as positivas. Para o autor de *Ou-ou. Um fragmento de vida*, o casamento em si mesmo não “possui qualquer realidade”<sup>30</sup>, porque esperar por uma união que sirva *além da vida*, que transcenda o tempo e se acredite não ter fim, como a vida eterna não tem fim segundo a visão judaico-cristã, por via de um contrato, parece inconsequente. E daí que a contradição do casamento esteja na ausência de determinação da eternidade:

As pessoas casadas prometem uma à outra amor para sempre. Ora isto é bastante fácil, mas também não significa grande coisa; pois ao darmos o tempo por acabado, estaremos também a dar a eternidade por terminada.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 329.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Aqui, a crítica de Kierkegaard é direcionada à Igreja, que impõe a homens e mulheres a necessidade de contrair o matrimônio para daí alcançarem a tão almejada vida eterna. Mas, esta concepção do casamento como união perfeita indispensável ao ser humano é entendida pelo filósofo como uma prática sem sentido, compreensível apenas à luz da educação cristã. Ao celebrar o contrato de casamento, os noivos agem movidos pela convicção de que após a união abençoada juntos serão, para sempre, felizes. Porém, cedo os cônjuges percebem que “quando se é vários, então perde-se a liberdade”<sup>32</sup>; e, sem liberdade ambos veem-se presos “numa continuidade altamente fatal dos usos e costumes. E os usos e costumes à semelhança do tempo e do vento são algo cabalmente indeterminado”<sup>33</sup>. Em suma, o casamento é, para Kierkegaard, uma realidade sob a forma de “punição aos esposos”<sup>34</sup>. Assim, todos os casamentos estão logo à partida condenados ao fracasso.

Mas, será que esta noção do filósofo sobre o casamento se aplica a todos os casos de indivíduos que, no altar, juram amor para sempre? E Raul e Marcela, também o casamento destes estaria destinado, à partida, ao fracasso? Veremos no curso desta apresentação como Sá-Carneiro articula a ideia de casamento com a noção de destino.

Ora, o despertar da consciência cedo ou tarde alerta para a falta de liberdade no casamento. Quando acontece, formiga em ambos os cônjuges o desejo de escapar das amarras do matrimônio. Então o divórcio apresenta-se como solução, embora não a mais fácil, visto figurar como ignomínia ao matrimônio e, por extensão, à ideia de família e à sociedade em geral. “Um divórcio está ligado a grandes dificuldades”<sup>35</sup>, e dificilmente o casal opta por esse caminho. Quando assim é, quando não há divórcio, a infidelidade é quase certa.

Para distinguir o casamento de Raul vilar com Marcela, Mário de Sá-Carneiro aponta dois tipos de uniões amorosas: convencional e livre; e explica a impossibilidade do amor numa delas – na que se faz pelo matrimônio religioso e civil – pela existência de convenções e amarras éticas e morais, ao passo que da outra se espera a felicidade. Vejamos o seguinte quadro:

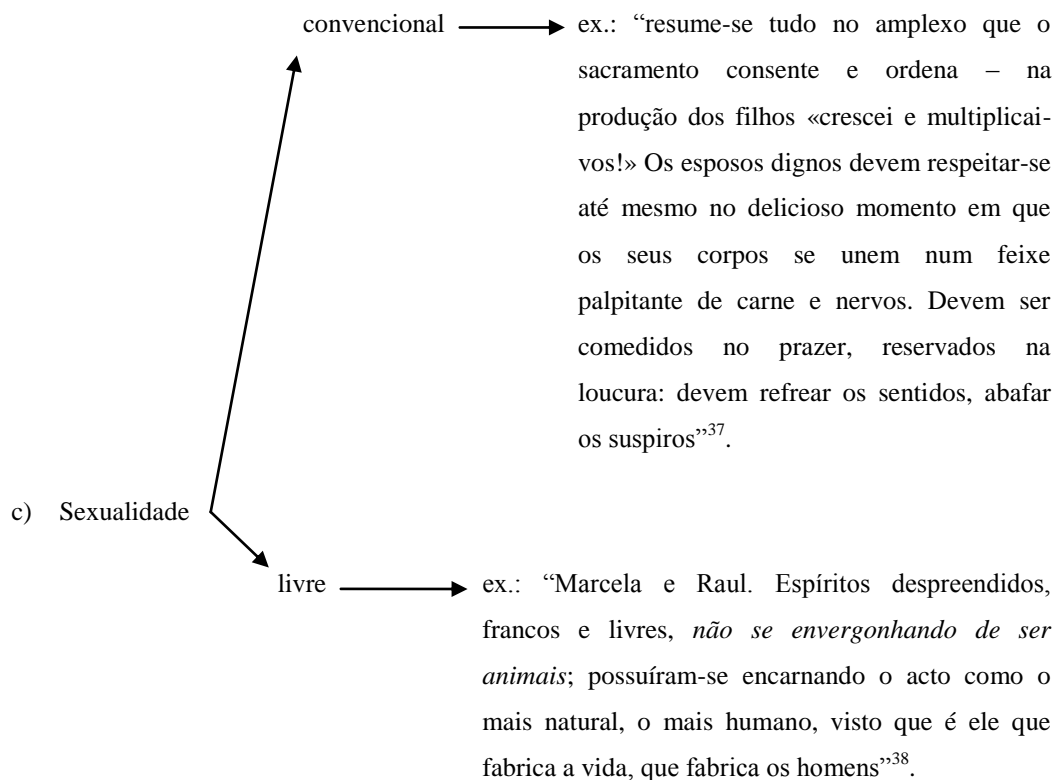
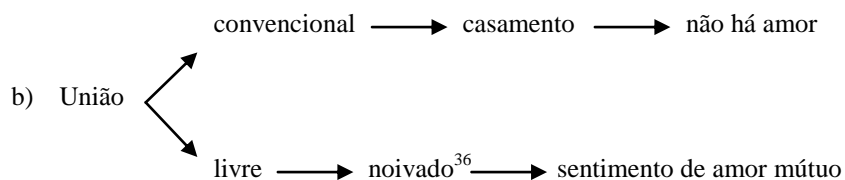
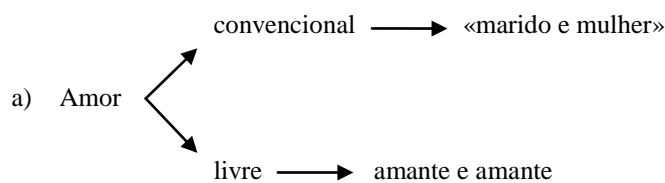
---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 330.



<sup>36</sup> Sá-Carneiro refere-se a Raul e Marcela como «noivos» já depois de casados, pelo que entendemos este «noivado» prolongado no tempo, após o casamento, como o correspondente a atual união de facto, em que se verifica uma relação estável análoga ao casamento, porém, sem o vínculo matrimonial a que os cônjuges estão obrigados. À luz do pensamento de Sá-Carneiro, e também de Kierkegaard, este «noivado» seria aceitável, porque conserva a liberdade que se perde com o casamento.

<sup>37</sup> Sá-Carneiro, «Loucura» in *Princípio*, p. 27.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 29.

Nos três casos apresentados (sobre o amor, a união e a sexualidade) percebemos que o pensamento do autor da novela *Loucura...* concebe o amor como princípio impulsionador das uniões entre sujeitos que se desejam. E, nessas relações, a sexualidade é preponderante para manifestar o propósito libertário do amor e ligar ambos em um. Ou seja, é através do sexo que a posse do outro se torna maravilhosamente possível; como animais humanos, e não segundo as convenções que impõem o respeito, comedimento e o refrear dos sentidos na intimidade. A sexualidade é a base que sustenta o amor, este (se convencional ou livre) determina o tipo de união (se casamento, se noivado) em que viverão as partes que se amam (se de amor se tratar).

O amor convencional – assim definido por Sá-Carneiro – corresponde àquele que conduz os indivíduos ao casamento. Trata-se de um amor sem paixão; da necessidade de se firmar uma união contra a solidão e em prol da procriação. Para Sá-Carneiro, nestes casos, não há verdadeiramente amor: utiliza-se esta terminologia por mera convenção. E, sem amor, não existe a posse natural de espíritos desprendidos; a sexualidade não é, na união convencional, um ato natural.

Pelo contrário, quando o que une o casal é um sentimento de amor puro, isto é, livre de convenções, vive-se e ama-se como se cada sujeito na relação representasse um amante dentro da união em que estão. Porque o amante deve ser entendido no seu significado etimológico: que ama ou faz por amor. O sentimento dos amantes engloba a paixão que promove o despreendimento e a genuinidade do ato sexual. A estes que se amam como amantes, Sá-Carneiro chama “eternamente noivos”.

Duas notas:

1. O amor entre amante e amante resulta de um sentimento de amor mútuo entre duas pessoas que experienciam um tal sentimento libertário e, casados oficialmente ou não, optam por viver em liberdade, em incumprimento das convenções que refreiam as uniões amorosas, visando o pudor. É este *incumprimento* que, em *Loucura...*, Raul e Marcela experienciam.
2. O amor entre amante e amante resulta, também, do fracasso da união convencional. Assim acontece porque, como explica o narrador, “os esposos

que se amam como esposos, se não amam”<sup>39</sup>, razão pela qual, na sequência da procura de amor, “o marido tem amantes”<sup>40</sup> e “a sua mulher lhe segue muita vez o exemplo”<sup>41</sup>. Dito de outro modo, a ausência de amor na união convencional impele os cônjuges a procurar relações ilícitas (porque se trata de infidelidade) que mais não são do que uniões livres entre amantes que se permitem viver um amor verdadeiro com entrega absoluta à margem das convenções matrimoniais. Nestas situações, o casamento persiste a par com a união livre porque nele há procriação e nesta não.

Pela rasura do contrato de casamento, tanto Kierkegaard como Sá-Carneiro apontam como alternativa o noivado estético: a união inconveniente em oposição à união ética, convencional, portanto. Percebemos que, em *Loucura...*, Mário de Sá-Carneiro segue o ideal de união amorosa proposto por Kierkegaard em *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*. Porque Marcela e Raul unem-se num noivado estético *puro e simples*<sup>42</sup> (p. 400), celebrado com celeridade, sem declarações e promessas de amor que, com o tempo, iriam descredibilizar junto da mulher o autor de tais juras que nela gerariam impossíveis expetativas. É que, diz o filósofo,

O que há de maldito, num noivado, continua a ser sempre o ético nele contido. O ético é tão entediante na ciência quanto na vida. Que diferença, sob o céu da estética tudo é leve, belo, passageiro! Quando chega a ética, tudo se torna duro, angular, infinitamente *langweilung*<sup>43</sup>. No mais rigoroso sentido, um noivado não tem entretanto realidade ética, tal como um casamento, o qual só tem validade *ex consensu gentium*<sup>44 45</sup>.

Assistimos, na novela que temos em mãos, a uma união estética que faz de Raul Vilar e Marcela um casal de amantes, apesar de oficialmente casados. Nesta condição efetiva de noivos, não deveria haver espaço para a infidelidade, uma vez que ambos são já amantes um do outro, e, sobretudo, porque experienciam uma relação que se crê condizer com o ideal de união amorosa pensada pelo autor desta narrativa, como pelo

---

<sup>39</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 28.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 400.

<sup>43</sup> *Ibidem*: Em alemão no original: «maçador» (N. do T.)

<sup>44</sup> *Ibidem*: Em latim no original: «por consenso universal» (N. do T.)

<sup>45</sup> *Ibidem*.

filósofo que orienta a nossa leitura. Mas, com *Loucura...*, Sá-Carneiro faz-nos compreender que até as relações *perfeitas* têm as suas fragilidades (que podem nem sempre depender exclusivamente dos sujeitos em ação, mas de outras forças exteriores ao homem). Veremos como é possível migrar da união estética para o casamento ético<sup>46</sup>, como expusemos que o oposto acontece. Contudo, importa primeiramente atentarmos ao modo como Raul e Marcela se unem por força da ocasião<sup>47</sup>, no que parecia impossível pela existência de Maximo Liz.

---

<sup>46</sup> Ver cap. «Segundas núpcias: do noivado para o casamento».

<sup>47</sup> Ver cap. «Da ocasião».

## Maximo Liz, o noivo perfeito

Escolher um nome, em literatura, representa um propósito nada inocente ou casual. Na vida real, quando os pais discutem o nome com que irão saudar o nascituro, fazem-no atentos não só ao que esse nascimento possa representar para ambos (escolha emocional) mas também empenhados em sinalizar o futuro que desejam para o ser ainda por nascer (escolha esperançosa ou especulativa). Assim compreende-se que um futuro pai, médico bem-sucedido, queira batizar o primogénito com o nome Hipócrates, ou que, no sei de uma família de advogados, se encontre um Cícero.

Na literatura, há nos nomes um significado oculto, uma intenção. «Maximo Liz» é um desses casos em que o nome indicia o projeto de construção do enredo. Na novela que analisamos, «Maximo Liz» denuncia a impossibilidade vencida pela ocasião, facto que amplifica a importância da união Raul-Marcela. Ou seja, a pista que encontramos no nome do ex-noivo<sup>48</sup> de Marcela leva-nos a supor que a estruturação dos acontecimentos da novela *Loucura...* pretende induzir o leitor a crer que Marcela abandona Maximo Liz para casar com Raul como que por mero acaso, como se este fosse melhor partido do que aquele, quando, na verdade, o que o autor deixa antever (implicitamente) é que Raul não tinha como se unir a Marcela. Seria impossível, se considerarmos que Marcela, filha de condessa, prometida a um homem bem-sucedido, dificilmente repudiaria tal compromisso sem escândalos ou grandes preocupações e sem a vingança do noivo abandonado. E, que não passe despercebido o que a substituição de Liz por Vilar representa para Marcela como perda: o Dr. Maximo Liz era um homem de sucesso consolidado, com escritório na Rua Áurea, frequentador assíduo da Rua do Ouro e – conjecturamos – dos melhores salões da cidade; Raul, por seu lado, apesar de artista afamado e socialmente desejado, era sorumbático e adverso à sociabilidade.

O apelido de Maximo, «Liz», é um diminutivo do nome inglês «Elizabeth», cujo significado etimológico deriva do hebraico «Elishebbá», que significa «Meu Deus é abundância». Deus, que representa o mais alto grau de poder na consciência humana. O substantivo *abundância* no significado etimológico de «Elishebbá» reforça a veracidade

---

<sup>48</sup> Na verdade, em momento algum o narrador se refere a Maximo Liz como «noivo» de Marcela, mas como futuro esposo (“essa está para casar com o Maximo Liz”) ou simplesmente Dr. Maximo Liz (cf. pp. 23-24) de *Loucura...*. Esta observação vem reforçar a nossa ideia em relação à distinção que Sá-Carneiro faz entre «noivado» e casamento, como expusemos no capítulo «Sobre a rasura do casamento».

desse poder absoluto e confere-lhe caráter de ilimitado. Se transpusermos o significado de «Elishebbá» para o personagem Maximo, rival de Raul, ficamos com a imagem de um indivíduo socialmente poderoso, influente e financeiramente capaz de proporcionar a Marcela condições de vida excelentes, com recursos materiais em quantidades ilimitadas.

Para mais, a conhecida adoração de Mário de Sá-Carneiro por Paris permite-nos equacionar uma outra possibilidade da origem do apelido «Liz». O jovem Mário, na capital francesa, teria certamente tomado conhecimento do significado de Lis, da flor-de-lis, símbolo da realeza francesa e um dos brasões mais conhecidos da tradição europeia tradicional. Pois que a flor-de-lis é, em sentido figurado, representativa de poder absoluto do rei, de soberania, honra e lealdade, o que corresponde perfeitamente ao significado de «Elisabeth», e afasta qualquer tese sobre coincidência ou acaso na atribuição do nome ao personagem com quem Marcela estava comprometida. No entanto, maior aproximação dos significados percebemos ao observar o nome próprio do advogado Liz, «Maximo», que se traduz por o mais alto grau, o maior de todos, supremo. E assim é-nos apresentada a *glória do foro*<sup>49</sup> como o noivo perfeito.

Pelo que fica exposto da simbologia do nome, como pela elegância dos fatos que o narrador refere, a imagem com que ficamos de Maximo Liz é a de um homem vaidoso, rico, jovem e provavelmente bonito. Enfim, Liz seria um bom partido para qualquer filha da alta sociedade portuguesa. E, deveras, estava eticamente comprometido com a filha da Condessa de Vila Verde, até o destino coloca-la diante do escultor e ela desistir do advogado para casar com o idealista. Porquê? Porque em princípio, seria difícil, senão impossível, Raul Vilar fazer-se substituir a Maximo Liz como esposo de Marcela, pelas várias razões que temos vindo a apontar. Uma resposta mais intempestiva conduziria à interpretação deste acontecimento para a apoteose da paixão; facilmente se afirmaria: o amor tudo pode! Mas, não é esta a nossa ilação. Porque, na noite em que Raul conhece Marcela, em conversa com o amigo, rejeita com um gesto violento sequer a ideia de enamoramento pela filha da condessa. Contudo, não esconde que verificara da sua pessoa grande cumplicidade com a dela, pelo que ficara desejoso de conhecê-la:

---

<sup>49</sup> Cf. Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 23.

– Saber quem uma pessoa é; conhecer a sua alma, penetrar nos seus pensamentos; saber como pensa; como executa. Numa noite, não se pode fazer tanto. A maioria das vezes, nem ao cabo de muitos anos se logra conhecer um companheiro de muitos anos.<sup>50</sup>

Feitas as contas, passou-se mais de um ano desde o dia que Raul descobriu Marcela até ficar acertado o casamento. Nesse período, Maximo Liz saiu de cena e, assim acreditamos, Marcela descobriu *quem* Raul é; conheceu a sua alma, penetrou nos seus pensamentos e descobriu o seu ideal – nesse ideal, ela, Marcela, seria o objeto da maior criação artística da genialidade do escultor. A tudo isto se deve o papel da ocasião.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 23.

## Da ocasião

O que podemos entender da ocasião?

[ANTES] Raul Vilar nunca ia ao teatro, não participava de bailes ou de outras “estúpidas reuniões”<sup>51</sup> sociais, não via utilidade na literatura, não reconhecia o amor – rejeitava-o inclusivamente como algo de interessante – e mantinha-se virgem aos vinte anos de idade, como, aliás, pretendia continuar pela vida fora. Raul Vilar, ainda assim, era uma das personalidades mais apreciadas da vida intelectual lisboeta, de cuja amizade todos desejavam obter correspondência; talentoso, afamado, Raul era o laureado artista do *Álcool* que “todos queriam conhecer”<sup>52</sup>. Mas Raul Vilar tudo rejeitava, tudo abominava, pela inutilidade que via na sociabilidade mundana.

Perante os primeiros trabalhos literários do amigo-narrador, Raul Vilar questionava a utilidade da literatura: “Para que diabo te servirá isso?”<sup>53</sup> A imagem é de um Raul que se opõe à prática de uma arte que nada modifica na realidade. A literatura aqui tratada é vista da perspectiva da utilidade criadora. Isto é, se a literatura “é um entretenimento que não faz mal a ninguém”<sup>54</sup>, uma futilidade em que se ocupam espíritos fracos, incapazes de modificar a realidade ou mesmo substituí-la artisticamente, então, de nada servirá laborar nessa arte cuja finalidade é fazer perder tempo, sem que com isso nada se ganhe e nada se perca.

A ideia de arte compreendida por Raul tem por objeto a representação artística de um ideal. Ao contrário da literatura, entretenimento que nada mais representa do que um esboço de pensamentos lamechas que se perdem em vãs tentativas de compreender o ideal da vida, a escultura permite alcançar um ideal sem mulher, sem outros além do escultor e da sua matéria prima, a pedra. Pelo que Raul declarava:

---

<sup>51</sup> Cf. Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 20.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 14.

As minhas estátuas não são como as outras, meu velho, têm vida... Vida, percebes?... Em vez de fazer carne com a minha carne, faço vida com as minhas mãos; isto é, com o meu cérebro, que as conduz.<sup>55</sup>

Segundo Raul Vilar, a vida faz-se através da psicologia da arte, pelo que é preciso pensar séria e profundamente o objeto que se quer representar. “Todos nós temos um ideal”<sup>56</sup> e esse ideal é passível de ser representado com elevado grau de realidade, ao ponto dessa representação da realidade poder substituir a própria realidade. Por isso Raul não precisa de mulheres: para quê?, se tem as suas estátuas que representam imaculadamente o ideal da mulher? “A suprema beleza da carne está em parecer pedra”<sup>57</sup>, afirma Raul, extendendo o seu próprio pensamento aos literatos que escrevem sobre a beleza física; contudo, esclarece o protagonista, a escultura permite tal proeza (modular um corpo em pedra), enquanto a literatura esforça-se inutilmente por traduzir por palavras essa mesma conceção:

As suas pernas bem torneadas e nervosas, eram duas colunas de rijo mármore; o seu colo, alabastro puro.<sup>58</sup>

Se a suprema beleza da carne está em parecer pedra, para quê um “recipiente de carne”<sup>59</sup> – a mulher real – se a sua representação artística consente maior prazer? Por esta razão, e pela ausência de mulheres na sua vida, Raul mostra-se incapaz de conceber um amor ideal:

Que vem a ser o amor? Uma necessidade orgânica, nada mais. Para obrar, podemos servir-nos de um vaso de loiça; para *amar* precisamos de um recipiente de carne...<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

[DEPOIS] Até aqui compreendemos que Raul fala por ignorância das coisas. A sua defesa do amor exclusivamente carnal pressupõe o desconhecimento da existência do amor espiritualmente consagrado. Para Raul, o amor é uma necessidade fisiológica puramente casual. O amor é inessencial, porém, por falta de ocasião.

O desvio do interesse sexual que a ocasião colocou perante Raul deve ser entendido com a significação de fetichismo. O fetiche é um comportamento inusitado desperto pela excitação sexual perante determinado objeto, animado ou inanimado, o qual é manipulado intimamente de modo que dele se obtenha a satisfação de uma necessidade fisiológica. Neste sentido, a ocasião “é o casual e, no entanto, nesta sua casualidade, é o necessário.”<sup>61</sup> Mas, “em sentido ideal, a ocasião não é casual”<sup>62</sup>, pois se ignorarmos a necessidade do fetichismo, deparar-nos-emos com uma significação lógica da ocasião, segundo a qual o casual é absolutamente necessário, e por isso ideal, porque se obtém o entusiasmo imprescindível para conceber a obra de arte. Assim, “porque uma criação é uma produção de nada, a ocasião, em contrapartida, é o nada que permite que tudo apareça. Pode lá haver toda a riqueza de pensamento, a plenitude de ideia e, contudo, faltar a ocasião. Por via da ocasião, portanto, não advém algo de novo, mas por via da ocasião tudo vem.”<sup>63</sup> Acrescentamos ainda que a utilidade absoluta da ocasião verifica-se aquando da produção estética, motivo por que o acaso colocou Raul diante do corpo sensual de Marcela na noite em que se conheceram.

A ocasião é a “autêntica categoria de transição da esfera da ideia para a realidade”<sup>64</sup>. Em *Loucura...*, essa transição ocorre quando Raul se depara com a representação artística da realidade no teatro. Diz o narrador:

Na noite da primeira representação, consegui efectivamente carregar com o meu amigo para o teatro. Nessa noite conheci outro Raul: um Raul como toda a gente: coisa extraordinária nele. Abraçou-me nos intervalos, ficou com os seus conhecidos; apresentei-lhe Patrício, todos os nossos intérpretes, e o bisonho escultor foi o mais jovial dos conversadores. Datou dessa ocasião o seu conhecimento com Edmundo de

---

<sup>61</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 270.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 274.

Noronha, o ilustre jornalista e crítico de arte que tão belos artigos consagrou à sua obra.<sup>65</sup>

A partir de então nada mais foi igual em Raul, e a narrativa tomou outros contornos opostos àqueles que vinha tendo. Do primeiro contacto com a realidade dos factos – já não em exclusivo a dos pensamentos – resulta um outro Raul que se curva perante o reconhecimento da ignorância vencida. Raul percebe que laborava num erro quando desvalorizava a literatura. Agora entende que toda a arte é útil quando compreendemos a sua lógica: “A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas: tu fazes almas”<sup>66</sup>, diz ao amigo.

Seria tão despropositado neste momento afirmar “ocorre-me nesta ocasião”, ou, “sou levado a pensar nesta ocasião”<sup>67</sup>, que chega o momento de responder à questão inicial: O que podemos entender da ocasião?, porque a ocasião assim formulada nas duas formas supracitadas levar-nos-ia por mau caminho, pois não se trataria de mais do que duas simples afirmações, comentários ocasionais que em nada têm que ver com a ocasião que então tratamos. A ocasião, “essa fina e quase invisível teia de aranha da qual o fruto está suspenso”<sup>68</sup>, que encontramos na filosofia kierkegaardiana, ecoa nesta novela de Sá-Carneiro que nem voz invisível, mas presente (porque audível), que brada ao espírito de Raul Vilar. Este, por sua vez, clama por entusiasmo e nova ocasião, visto que do entusiasmo e duma nova ocasião advém o impulso “para que aquilo que se tornou uma determinação interior possa tornar-se uma determinação exterior”<sup>69</sup>.

O que podemos, então, entender da ocasião?

Nesta fase da exposição da nossa investigação, antevemos a ocasião como o gracejo de uma “providência sábia”<sup>70</sup> que se move coberta de capa invisível e tudo modifica: altera o antes para o depois – antes havia constrangimentos, depois não –, quebra tão repentinamente, e tão discretamente, que de antes para depois é como se nada tivesse mudado – mas mudou. O enorme prestígio internacional de Raul Vilar,

---

<sup>65</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 19.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Ambos os exemplos foram extraídos de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, p. 271.

<sup>68</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 271.

<sup>69</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 269.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 274.

autor da «maravilhosa tragédia de pedra»<sup>71</sup> o *Álcool*, conduziu-o ao salão da Condessa de Vila Verde e, nesse salão, a *alguém* que levou o seu espírito para outras regiões. Simples casualidades?

*Todos nós temos um ideal*, afirmara Raul Vilar, que acrescentara ainda que no seu “não há ninguém mesmo, senão eu”<sup>72</sup>. Sem que haja uma verdadeira oposição de princípios, melhor compreenderemos o erro na afirmação de Raul Vilar com o seguinte esclarecimento de Søren Kierkegaard: “Na ideia, toda a realidade pode ficar concluída, sem a ocasião nunca se forma real.”<sup>73</sup> Por isto Raul casa com Marcela e por isto Marcela libertara-se de Maximo Liz. No entanto, nada disto se dá por força do acaso, mas antes por força da ocasião.

---

<sup>71</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 20.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>73</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 274.

## Da representação artística

### 1. *Marcela, impossível de representar.*

O cristianismo introduziu a sensualidade no mundo<sup>74</sup>. E fê-lo precisamente na intenção de rejeitá-la, pela sua negação. Negar a existência *disto* ou *daquilo* é afirmar, pelo seu contrário, essa mesma existência, é atribuir-lhe caráter de real, de facto verificável, de estado de ser e de ter. O esforço por negar a sensualidade pôs no espírito do Homem a consciência de tal existência, e o Homem, a partir de então passou a explorá-la com determinação. Assim, o cristianismo trouxe ao mundo os conceitos de sensualidade e de pecado. Também “a ideia da representação foi introduzida no mundo pelo cristianismo. Ora se eu imaginar o erótico-sensual como princípio, como força, como domínio, determinado pelo espírito, ou seja, determinado de tal modo que o espírito o exclui, imagino-o concentrado num único indivíduo, e obtenho assim o conceito de genialidade erótico-sensual. Esta é uma ideia que o helenismo não tinha, que só foi introduzida no mundo pelo cristianismo, se bem que apenas em sentido indirecto.”<sup>75</sup>

“Ora, se esta genialidade erótico-sensual, com toda a sua imediaticidade, exige uma expressão, então, cabe perguntar qual é o meio mais apropriado para o fazer.”<sup>76</sup> Segundo Kierkegaard, apenas a música pode expressar e apresentar no imediato a genialidade, uma vez que, argumenta o filósofo, “na sua imediatez e reflexividade no outro, [a genialidade] entra no domínio da linguagem e acaba por ficar sob determinações éticas.”<sup>77</sup> Ou seja, “a essência da ideia é a linguagem<sup>78</sup>, a escultura, por si só, é incapaz de expressar a genialidade por intermédio de uma linguagem porque não a tem; a escultura é uma arte muda que precisa da literatura porque esta sabe interpretá-la, sabe atribuir nomes às partes representadas, sabe por si interpretar a voz artística do escultor emudecida na pedra. Por esta razão, a arte escultórica, como a pintura e a arquitetura, ficam arredadas da genialidade erótico-sensual, muito embora Kierkegaard

---

<sup>74</sup> Cf. Kierkegaard, *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, p. 97.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 102.

afirme que a arte escultórica pode “representar muito mais do que a beleza humana”<sup>79</sup>, contudo, fazer corpos é o seu objeto absoluto.

Consciente da imediatez e reflexividade no outro que são próprios da escultura, Raul Vilar apercebe-se de que para dar vida às suas estátuas precisaria de mais do que as suas mãos de escultor. Precisaria da literatura, porque desta conseguiria as almas que dariam vida aos corpos pelas mãos modulados. Mas, tal conjugação – escultura e literatura – seria impossível. Contudo Raul insiste na ideia da representação do corpo feminino com vida.

É impossível observar um nu sem se perceber o espetáculo da sensualidade. Raul encontrou todo esse espetáculo representado no conjunto das partes que davam *vida* e erotismo a Marcela<sup>80</sup>, na sua carne nua que sangrava, na pele distendida sem uma prega, qual “mármore ardente”<sup>81</sup>, na singularidade desta mulher cuja beleza se torna irreproduzível, dados os “requintes de volúpia”<sup>82</sup> que satisfariam as fantasias do artista. Sem que Marcela se apercebesse, o seu corpo era a verdadeira estátua que Raul cinzelava, com enxertações de volúpias, mais o aperfeiçoamento de fantasias que brotavam da genialidade erótico-sensual do escultor. Marcela estaria já a ser preparada para figurar como representação estética do amor:

«O meu maior prazer – exclamava – seria passear com o teu corpo nu, mostrá-lo pelas ruas para que toda a gente pudesse admirar a minha obra-prima! Sim! Fui eu que formei, que dei fogo... vida a este corpo!...»<sup>83</sup>

Se possível, Raul Vilar exporia o corpo nu de Marcela numa galeria, como a sua melhor obra. Raul entendeu ter preparado devidamente a sua modelo para tal exposição. No entanto, não pode expô-la, nem pelas ruas, nem em galerias, porque, ao contrário da estátua de pedra, Marcela tem vontade própria, e essa vontade – pressuposto da iniciativa individual – de não ser exposta – nua – aos olhos de todos, senão apenas aos

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>80</sup> As partes constituintes do corpo de Marcela, que encantam Raul, são: cabelos negros e avolumados; olhos negros; pele branca, cor de mármore; corpo exótico, de seios com as pontas rosadas; pernas nervosas, quando excitada; e pés delicados, de deusa.

<sup>81</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 29.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 30.

do seu noivo. Veja-se como ela fica envergonhada quando assim exposta ao narrador; a sua desaprovação leva-a a esconder-se, chorosa:

Com um puxão, despojou Marcela do seu leve vestuário... Numa aparição ideal, eu vi o seu corpo inteiramente nu... que corpo... Nos braços, nas pernas, nos seios, havia nódoas negras: eram escoriações de amor, compreendi... A visão durou um segundo... Ela fugiu chorando...<sup>84</sup>

Marcela parecia pronta para ser apresentada como exemplar representação artística do amor – a sua carne era a melhor matéria-prima. Mas, “um dia, ela pediu-lhe que fizesse o seu busto. Ele fez uma estátua. Modelou-a numa bacante ébria de luxúria e vinho, contorcida num espasmo delirante. Concluída a obra, quebrou-a: «não conseguira – disse – reproduzir em mármore o mármore do seu corpo...»<sup>85</sup> Faltou-lhe alma.

O amor é espírito. E como tal ficou excluído da representação artística. “Mas na medida em que a sensualidade é vista sob a determinação do espírito, então, a sua significação é vista como sendo aquilo que há-de ser excluído; mas precisamente por isso, pelo facto de haver de ser excluída, está determinada como princípio, como poder, pois aquilo que o espírito, que é ele mesmo princípio, há-de excluir tem de ser algo que se mostre como princípio, nem que apenas se mostre como princípio no instante em que for excluído.”<sup>86</sup> Ora, o busto de Marcela formou em Raul a consciência da impossibilidade de determinar o erótico imediato do modelo no mármore. Representar Marcela sem nódoas negras, sem as escoriações do amor, em nada dignificou a obra-prima que a própria Marcela era. Para mais, com a exclusão do amor, a verdadeira significação da sua existência, aquela estátua nada valia. Por isso Raul quebrou-a.

No helenismo, “a sensualidade não estava assim suposta como princípio”<sup>87</sup>, toda ela recaía sobre a ideia da individualidade bela, isto é, numa relação representativa inversa, segundo a qual “toda a força [...] reunida num indivíduo singular”<sup>88</sup> é-lhe imputada pelos demais indivíduos que gozam em exclusividade dessa mesma força sem

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>86</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 98.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 99.

que o gozo de força caiba ao imputado. Observemos o seguinte exemplo da autoria de Kierkegaard:

Eros era o deus do amor, mas ele próprio não estava apaixonado. Ainda que os restantes deuses ou homens encontrassem vestígios do poder do amor em si mesmos, atribuíam-no a Eros, imputavam-lho, mas Eros, ele mesmo, não se apaixonava; e ainda que tal lhe tenha acontecido uma vez, tratara-se, então, de uma excepção e, embora fosse o deus do amor, ficava bem atrás dos outros deuses e dos homens quanto ao número de aventuras.<sup>89</sup>

Semelhante fenómeno encontramos em *Loucura...*. A representação da sensualidade imputada à estátua em pedra de Marcela não reflete a verdadeira natureza sensual da carne. A imputação por meio da representação artística fracassou porque, se “é uma ideia genuinamente grega não estar o próprio deus do amor apaixonado, ao passo que os outros lhe devem o facto de estarem apaixonados”<sup>90</sup>, o corpo de Marcela (visto *a contrario*) é a representação da sensualidade bela e, contudo, a sua estátua não o é; mas é pela existência de corpos como o de Marcela que ao mármore se atribui a qualidade de sensual. Daí que Raul constate ser impossível “reproduzir em mármore o mármore do seu corpo”<sup>91</sup>; percebe que o corpo de Marcela é em si mesmo a matéria-prima de que precisa para prosseguir o seu ideal artístico. Por isso destrói o busto de Marcela.

## 2. *Luísa Vaz: corpo sem alma nem génio*

Constatámos na alínea 1) que Raul destrói o busto de Marcela face à impossibilidade de reproduzir o erótico-sensual imputando-o na estátua de mármore, e, assim, é no corpo de Marcela que o escultor modela o espírito erótico-sensual. O corpo nu vale por si como representação da individualidade bela sensual. Porém, esta realização de Raul Vilar não poderia ser exposta ao mundo. Todavia, “para a realização das suas obras Raul necessitava de modelos. Assim, a sua *Afrodite* foi modelada diante

---

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> Sá-Carneiro, «*Loucura...*» in *Princípio*, p. 30.

do corpo nu de Luísa Vaz”. Sublinhámos da frase anterior o advérbio «diante» por nele encontrarmos respostas às preocupações de Marcela perante a sua substituição por Luísa Vaz:

O escultor não ocultou o facto a sua mulher. Como lhe parecesse que ela não recebera a notícia a sangue-frio, indagou:

– Porque te pões amuada? Não queres que eu trabalhe? Ciúmes?... Ah... ah... Um modelo é um manequim sem vida... uma *coisa* apenas... uma coisa bela, é certo.

– Ela não é um modelo.

– O que é então?

– Uma actriz.

– Ora... ora... –olveu Raul – que faz isso?

– Muito. Já uma vez te servi de modelo, e lembro-me perfeitamente que não fui para ti um *simples manequim*...<sup>92</sup>

Ainda que Raul se tenha envolvido fisicamente com Luísa Vaz, a relação deste com a atriz, e particularmente a entrega sexual, em nada teve que ver com a que seguimos com Marcela. “Só com a carne”<sup>93</sup> Raul amou Luísa; não houve da parte do escultor a intenção de elevar ao espírito a concessão da representação da atriz. Aliás, o advérbio «diante» expressa precisamente a distância que dita a resolução de Raul: reproduzir artisticamente, ao estilo grego, a individualidade bela de “um manequim sem vida...uma *coisa* apenas... uma coisa bela, é certo.”<sup>94</sup>

Como atriz que é, Luísa Vaz é alguém que interpreta ou desempenha um papel num acontecimento cómico ou dramático apresentado em teatros. O teatro é um palco de fingimentos, onde o agente, masculino ou feminino, “utiliza-se de recursos vocais, corporais ou emocionais, apreendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir um conjunto de ideias e ações dramáticas propostas”<sup>95</sup>. O ator é, portanto, um artista em

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Citação reproduzida de [pt.wikipedia.org/wiki/teatro](http://pt.wikipedia.org/wiki/teatro).

representação. Em *Loucura...*, Luísa Vaz é-nos apresentada como uma “criaturinha”<sup>96</sup> ávida de celebridade; uma “atrizeta”<sup>97</sup> que cantava indecências e que logrou ascender ao Teatro Avenida, e neste, a papéis destacados, não por ser dotada de particular qualidade artística, mas tão-somente “graças à sua beleza escultural”<sup>98</sup> e à paixão que soube suscitar nas pessoas certas para então rapidamente tornar-se atração principal do Avenida. Não foi em vão que Marcela pressentiu que Luísa Vaz não seria “um simples manequim”<sup>99</sup>. É que, ao contrário da noiva do escultor, Luísa Vaz sabia representar, ainda que mal.

Sendo atriz, ela representa algo, não é a representação em si mesma, como Marcela, que basta-lhe a simples existência para servir de matéria-prima. Ao moldar em pedra o corpo de Luísa, Raul tem «diante» de si uma imagem que deseja reproduzir e, uma vez concluída, imputar-lhe um conceito, no caso, o de amor. Ante “as provocações da viciosa garota”<sup>100</sup>, conta o narrador que “a sua carne palpitou e – só com a carne – [Raul] amou a estonteante atrizita”<sup>101</sup>. E nestas palavras entendemos que sempre persistiu um certo distanciamento entre o escultor e o modelo, de modo que o envolvimento não chega a representar uma união entre amantes.

Após o fracasso de Marcela como representação artística do amor, quis a ocasião que Raul procurasse um modelo para esse fim. Como atriz que era, a vantagem de Luísa é que esta poderia interpretar melhor que Marcela a deusa do amor, da beleza e da sexualidade. Afinal, quem melhor poderia interpretar o papel de Afrodite senão uma atriz? Luísa encarnou devidamente a função da deusa:

Dizia-lhe a Luísa:

– Eu quero que tu me ames como eu te amo... Com todo o teu corpo: com as mãos... com os braços... com a boca...

E deste modo se amavam na realidade... Com a boca principalmente...<sup>102</sup>

---

<sup>96</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 47.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 48.

A atuação protagonizada por Luísa Vaz não foi além da “intimidade forçada”<sup>103</sup>, exclusivamente carnal, isto é, um desvio da representação espiritual para a representação física. Com Luísa Vaz, Raul esculpiu a sexualidade feminina, bastante aquém do amor erótico-sensual que tinha em Marcela. Porque, entendemos, Raul nunca soube *quem* Luísa é; não conheceu a sua alma nem penetrou nos seus pensamentos, porquanto, no teatro, o ator é apenas o agente que representa; um intermediário que dá vida ao drama de um autor.

Mais uma vez o acaso não é para aqui chamado. Quis a ocasião que Raul Vilar encontrasse como modelo uma atriz, capaz de interpretar o amor – “se amor se pode chamar à prática luxuriosa dos vícios mais requintados”<sup>104</sup>. *Afrodite* foi uma obra menor no repertório de Raul Vilar. Porque faltou entusiasmo. E, assim, a sua graça ficou-se pelo génio helénico: Luísa é bela, e a reprodução dessa individualidade bela em pedra reflete essa mesma beleza representável; logo, à estátua é imputado o ideal da beleza feminina porque corresponde à ideia de Afrodite. Feita a representação, Luísa Vaz convertera-se em elemento inferiorizado pela sua própria imagem. Deixara de ter interesse, pois “qualquer relação acaba assim que se gozou o derradeiro”<sup>105</sup>.

Que com a ocasião tudo muda, já o dissemos. Resta-nos agora expor o que mudou com a introdução de Luísa Vaz na narrativa, o que faremos de seguida.

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> *Ibidem.*

<sup>105</sup> Kierkegaard, *Ou-ou. Um fragmento de vida*, p. 401.

## Segundas núpcias: do noivado para o casamento

A consciência da traição de Raul em Marcela marca o fim do «noivado» em que ambos viviam (fim da liberdade) e o início do casamento, com a toda a sua ética religiosa, com segundas núpcias inclusive. Raul «fugira de Lisboa, e refugiara-se numa linda vivenda que possuía perto de Colares», com a sua esposa. Trata-se verdadeiramente de uma fuga; de um isolamento para escapar à vingança de Marcela que, tendo descoberto a sua infidelidade estaria – julgou ele – a preparar uma retaliação. Constatamos que a existência de Luísa Vaz pôs fim à relação amante e amante que o casal Raul-Marcela escolhera para si próprios ao assumir o «noivado» estético. Intrrometendo-se, a atriz figurou como terceiro elemento (pela escolha egoísta de Raul) na realidade dos «noivos», fazendo cumprir a variação matrimonial que Kierkegaard descrevera como certa em *Ou-ou. Um fragmento de vida*:

Decorrido um curto espaço de tempo, um das partes é a primeira a reparar que algo vai mal; queixa-se agora a outra parte e grita aos céus: infidelidade, infidelidade! No decurso de mais algum tempo, a outra parte chega ao mesmo ponto, o que proporciona uma neutralidade, na medida em que a infidelidade recíproca é compensada pelo contentamento e prazer mútuos.<sup>106</sup>

Mas Raul pretende vencer esta fatalidade, e por isso foge e retira-se para longe com a esposa a fim de afastá-la de relações suscetíveis à infidelidade. A insegurança e a suspeita ocuparam na relação do casal o lugar que outrora pertencera à confiança e à liberdade. Já sem o «noivado», que persistira após a celebração do casamento, Raul e Marcela aproximam-se agora da realidade matrimonial, com todos os vaticínios que levam à tristeza e ao sofrimento e, conseqüentemente, à infelicidade. Sabendo da traição de Raul, Marcela deixou de acreditar no companheiro. “Ela, ciumenta como meridional de lei, espiava seu marido. Não o encontrando em falta, o seu coração desanuviou-se. Com a confiança, voltou a felicidade, a alegria de outrora”<sup>107</sup>, garante o narrador. Mas esta garantia do esquecimento de Marcela sobre a traição de Raul não é suficiente para

---

<sup>106</sup> Cf. p. 329.

<sup>107</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 49.

retirar deste a lembrança da promessa que ela lhe fizera: “Ela disse-me uma vez: «no dia em que tu me enganares, também eu te enganarei: é a pena de Talião, meu rico...»”<sup>108</sup>

No segundo volume de *Em Busca do Tempo Perdido, À Sombra das Raparigas em Flor*, Marcel Proust relaciona o ciúme com a capacidade de amar. Diz este escritor que ter ciúme não depende de se encontrar ou não no outro motivos para desconfiar, mas na capacidade de renovar a forma de amar, uma vez que para o ciúme não é preciso que o outro tenha sido infiel, basta que no espírito do ciumento o afastamento ou a alegria espontânea do outro lhe pareçam traição. A cedência da razão face à emocionalidade altera o sentido do amor na medida em que deixa de ser um estado de bem-estar para se tornar “um contrato de medo firmado com o outro, por intermédio da solidão.”<sup>109</sup> Num tempo em que Raul não amava, o ciúme era entendido como “a maior estupidez humana”<sup>110</sup>; mas agora que ama e teme a não correspondência desse amor, sente ciúme, e se esconde do mundo com a companheira.

Todo o casamento tem os seus altos e baixos. Contudo, a felicidade será constante nessas oscilações se os cônjuges mantiverem inabalável a segurança e a confiança no outro. A fé que se deposita em alguém pressupõe, antes de tudo, uma coragem procedente da certeza da moralidade das ações desse outro para acreditar que dos sentimentos, como os esforços de ambos, visam estabelecer a harmonia conjugal. Esta certeza serve para diminuir os perigos e, conseqüentemente, os riscos de um eventual rompimento. Sem esta afoiteza na fidelidade do outro, rapidamente se dá por um dos cônjuges a tecer secretamente uma armação a partir de promessas cuja finalidade é prender o que se crê infiel (ou em vias de o ser). As promessas, por serem fáceis de proferir e pouco significarem para o casamento, inibem o caráter de eterno das relações e contribuem para a desilusão que, cedo ou tarde, recairá sobre a parte que recebeu as promessas, quando constatar o seu não cumprimento pelo promissor. Assim, Raul Vilar, cego pelo ciúme e pelo amor, promete à esposa amor para sempre. Promete-lhe: “Um dia, dar-te-ei uma prova concludente... Ainda não sei como, mas julgo que te hás-de convencer!... Será a maior... a maior prova de amor!...”<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 51.

<sup>109</sup> *Apud*, Paulo José Miranda, *Um Prego no Coração*.

<sup>110</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 52.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 49.

Podemos, portanto, entender o retiro do casal Vilar como símbolo da captura que resulta em segundas núpcias: se a primeira celebrou o casamento que proporcionou a consagração do «noivado»; esta segunda, representa a celebração do casamento convencional, Assim o entendemos porque, a partir deste retiro, a relação de Raul e Marcela passa a cumprir os requisitos do matrimônio civil e religioso e já não da relação estética assente na liberdade; como se toda a estrutura que observámos no capítulo «Sobre a rasura do casamento» desabasse sob o peso da existência efémera de Luísa Vaz. De amor livre, vimos os protagonistas cederem tacitamente ao amor convencional: em Colares são «marido e mulher». A desconfiança transforma a união livre numa união também ela convencional – no casamento propriamente dito – porque se antes Marcela perdera a sua habitual alegria, se chorava escondida e vivia triste, agora, “vivia numa contínua desconfiança. O seu «amorzinho» atraíçoa-a uma vez. Não seria natural que ficasse por aí... A boa-paz, a felicidade anterior, eram agora obscurecidas por passageiras nuvens.”<sup>112</sup> Na união livre não há amor. Não é verdadeiramente o caso do casal Vilar, porém, afirmá-lo deste modo categórico como o fizemos não dissipa dúvidas. De facto, Marcela continua a amar Raul e Raul, Marcela. Porém, pouco antes de se escaparem para Colares (existia ainda Luísa Vaz entre ela e Raul), Marcela verbalizou as suas inquietações que dão o coração do companheiro como falto do amor que nutrira por ela: “– Já não gostas de mim – dizia-lhe com súbitos arremessos – parece que me foges... que te aborreces ao meu lado...”<sup>113</sup> Já Raul, em Colares, pondera a genuinidade do amor de Marcela: “– É justamente essa alegria que mais me martiriza. Não sei se será uma simulação. Ela ama-me, embora desconfie de mim. Talvez se finja alegre para dissipar a minha tristeza.”<sup>114</sup> Esta leitura equivocada de um ao outro permite questionar o tipo de união em que vivem; sabe o leitor que eles se amam; mas um não sabe com certeza se é amado pelo outro. No jogo narrativo, optamos por seguir a ignorância dos caracteres e defender a migração da união livre própria dos «noivos» que se amam mutuamente para a união convencional assinalada por estas viagem de núpcias a Colares e pela ideia subjacente de que o amor de um e do outro, para um e para o outro, se desvanece rapidamente.

---

<sup>112</sup> *Ibidem.*

<sup>113</sup> *Ibidem.*

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 51.

## **A INFELICIDADE COMO PRINCÍPIO DE LOUCURA**

## Consciência do tempo irreversível

O tempo é uma série ininterrupta e eterna de instantes. Uma sucessão de *coisas* invisíveis registadas por datas e números. *Coisas* que vêm umas após as outras, assim sucessivamente, encadeando pensamentos e vontades, atos e acontecimentos de todas as ordens. O que fica por dizer é que todo esse fenómeno natural a que chamamos *coisas* (em falta de melhor terminologia) tem espaço no mundo antes e depois de cada homem e de cada mulher nascidos. Chamemos-lhe destino – diferente da ocasião! – ou simplesmente Tempo. “Mas o Tempo, infelizmente, embora faça florescerem e murcharem animais e vegetais com surpreendente pontualidade, não tem o mesmo efeito simples sobre a mente humana. A mente humana, por outro lado, atua com igual estranheza sobre o corpo do tempo. Uma hora, uma vez alojada no estranho elemento do espírito, pode ser estendida cinquenta a cem vezes mais do que a sua duração no relógio; inversamente, uma hora pode ser representada com precisão por um segundo, no tempo mental. Esta extraordinária discrepância entre o tempo do relógio e o tempo da mente é menos conhecida do que deveria ser e merece investigação mais completa.”<sup>115</sup> Ao que se propôs Raul Vilar para compreender o Tempo: “Raul horrorizava-se com o Tempo. Era uma das suas obsessões mais características.”<sup>116</sup>

Olhando para o amor, o tempo parece lento e condizente com a felicidade, quando felicidade há entre os que se amam. Porém, quando se verifica que o amor é um sentimento entre tantos outros e o tempo acelerado não dá mostras de abrandar, e não se antevê um destino longo em companhia da pessoa amada nem para a resolução dos ideias por cumprir, então, o Tempo polvilha dúvidas sobre o infeliz que pensa o tempo. Até ao momento da ocasião ter-se manifestado, Raul pensava o tempo como um viver constante no presente, alheado do que foi e do que virá. Mas a ocasião confrontou-o com a realidade a que estaria destinado e, nessa realidade, a verdade do Tempo apareceu diante de Raul – como que por mero acaso – descrita nos versos de Cesário Verde:

- Esses versos entristeceram-te, não?
- Entristeceram.
- E porquê?

---

<sup>115</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, pp. 65-66.

<sup>116</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 60.

– Porque vieram aclarar no meu cérebro uma ideia que germinava há muito nele. Sim! É horrível a vida! Somos novos, amamos, e cada dia vai consumindo o nosso organismo, envelhecendo-nos... Assistimos, nós mesmos, à morte lenta do nosso corpo... Enquanto beijamos uma boca ardente, enquanto modelamos a carne de um corpo divino, «vai-nos minando o tempo, o tempo – o cancro enorme!...» Oh! bastante razão tinha eu quando [sic] me queria aborrecer para o *Tempo levar mais tempo* a passar!<sup>117</sup>

A ideia que há muito germinava no cérebro de Raul encontra-se narrada no capítulo I da novela *Loucura*.... Nesse tempo, Raul é ainda um jovem com vinte anos de idade, desconhecedor do tempo que o fará artista. No capítulo VI, Raul, quatro anos mais velho, é resultado das ironias do desgosto:

«Onde é que te nasceu – dizia-me ela às vezes  
«O horror calado e triste às coisas sepulcrais?»<sup>118</sup>

Eis uma questão que bem se pode colocar ao protagonista de *Loucura*...!

«Porque é que tens o olhar moroso e persistente,  
«As sombras de um jazigo e as fundas abstracções,  
«E abrigas tanto fel no peito que não sente  
«O abalo feminil das minhas expansões.»<sup>119</sup>

Palavras que bem poderíamos dizer pertencerem a Marcela, se verdade fosse. Pois a verdade é que Raul está infeliz: descobriu no poema de Cesário a revelação do tempo que se traduz na sua irreversibilidade e igual carácter de efémero.

«Vai-nos minando o tempo, o tempo – o cancro enorme  
«Que te há-de corromper o corpo de vestal»<sup>120</sup>

Raul preocupa-se com a velhice porque pensa e compreende o seu efeito corrosivo sobre os seres (animados e inanimados). O corpo que ama, sabe, vai-se deteriorando conforme os anos passam velozmente sem que lhes possa gritar «Parem!» ou sequer escapar à tal causalidade. Tomando como exemplo outro personagem de outra narrativa

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 34

<sup>120</sup> *Ibidem*.

– Orlando, de Virginia Woolf –, consideramos que “quando um homem chega à idade dos trinta, como Orlando, o tempo, quando ele pensa, se torna desordenadamente longo; quando age, desordenadamente curto.”<sup>121</sup> Ora, quando Raul era solteiro e dedicava muito do seu tempo ao pensamento, o tempo então lhe parecia *desordenadamente longo* para cumprir o seu ideal; mas agora que age, que vive a experiência do tempo no seu próprio quotidiano, eis que o tempo lhe soa *desordenadamente curto* para amar e para realizar o seu ideal. Um e outro seriam impossíveis de fazer em simultâneo, a não ser que os fundisse num só desejo: fazer do amor o seu ideal em vida. “Mas logo que estava sozinho [...] os segundos começavam a arredondar-se e a completar-se até parecer que não acabariam nunca”<sup>122</sup>: é também o caso de Raul, que se isolava, perdido em seus loucos pensamentos. “Com tal pensamento (ou qualquer que seja o nome que lhe dermos) ele passou meses e anos de sua vida. Não seria exagero dizer que saía depois do café da manhã como um homem de trinta e voltava para casa para jantar como um homem de pelo menos 55.”<sup>123</sup> Óbvio que Raul Vilar não é Orlando. Contudo, semelhantes inquietações dominam o espírito de ambos os personagens, mais a voz inscrita no poema de Cesário Verde:

«A pouco e pouco há-de ir tornando-se grisalha  
«E em breve ao quente sol e ao gás alvejará!<sup>124</sup>

Na velhice está o cerne da preocupação do artista, que vislumbra uma possível saída desse fastidioso vaticínio a que fora condenado sem que soubesse porquê. No seu engenhoso cérebro vasculha uma resposta à impertinência do Tempo: haverá meios para vencer o Tempo?

«E eu que daria um rei por cada teu suspiro,  
«Eu, que amo a mocidade e as modas fúteis, vãs,  
«Eu morro de pezar, talvez, porque prefiro  
«O teu cabelo escuro às veneráveis cãs!»<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, p. 66.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Sá-Carneiro, «Loucura» in *Princípio*, p. 34.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

O Tempo, quando consciente no indivíduo, é um impostor, de tal modo que substitui no protagonista de *Loucura...* a segurança no seu ideal, as alegrias dos prazeres eróticos conseguidos da mulher, o gosto pelo trabalho, por uma tristeza tão grande e profunda, no limite das mais extraordinárias divagações cuja consequência culmina no desejo de fugir da realidade por via de um suicídio consciente e coletivo (ele e a mulher amada). Raul Vilar tem consciência da irreversibilidade do tempo, mas não só, pensa com ironia – mas consciente – no efeito que tal consciência exerce sobre si mesmo, e por isso diz:

– Vocês têm razão... Eu sou maluco de todo. Vamos almoçar.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 35.

## Isolamento

A segunda parte do capítulo VI traz-nos outra revelação: Marcela não pensa como Raul:

[...] sabes, eu já tinha encontrado um remédio para este martírio... Se Marcela pensasse como eu, podíamos ser tão felizes... tão felizes... Morrer nos seus braços... a beijar-lhe a boca... a morder-lhe os seios... Morrer com ela... com os nossos corpos entrelaçados... num êxtase supremo dos sentidos... da alma prestes a evolar-se... Ah! Como seria bom... Morríamos romanticamente, numa noite de luar, rodeado de flores... de orquídeas... de rosas... de muitas rosas... Gostava tanto de morrer assim... tanto... Para morrer só falta-me a coragem... tenho medo... Mas ela não pensa como eu... ela pensa como todos... Ela gosta da vida... da vida... da vida... da vida!...<sup>127</sup>

Esta segunda tomada de consciência, agora, de que a sua companheira de vida não partilha do seu ideal, transporta Raul Vilar ao seu passado solitário, o mesmo em que não frequentava reuniões familiares e nem tão pouco fora intrometido por qualquer mulher; esse mesmo passado onde o artista rejeitava o amor como algo belo e salvador e repudiava vivamente a utilidade da mulher na prossecução do seu ideal. Contudo, pela ocasião da união matrimonial tudo mudou, e a mulher passou a figurar como ser essencial na partilha do amor, ou seja, de inútil o corpo feminino ascende ao patamar da musa inspiradora.

Já dissemos que Raul se encontra triste. Porque a poesia de Cesário Verde despertou-lhe a consciência do tempo irreversível; mas também porque conversando com Marcela compreendeu que esta tem amor à vida, a vida como toda a gente a vê: com o limiar do período de tempo que decorre desde o nascimento até à morte num tempo longínquo, dentro do cérebro humano, o mais longe possível, onde ao jovem nem sequer a velhice seja perceptível. A mais certa e inequívoca certeza no mundo é a morte. Mas, quem dita o momento da morte se pronunciar em cada um? Será a morte de um tempo aleatório, no qual a ordem de retirada da vida retumba sem aviso prévio ou circunstância apropriada para cada ser vivo? Ou será antes um instrumento à disposição do homem inteligente para, a qualquer instante, pôr fim à vida infeliz? Importa ainda mais uma questão: a morte impossibilita a vida eterna?

---

<sup>127</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 41.

Da dúvida depreendemos a divergência entre a posição assumida de Marcela perante a exigência de viver e a de Raul, face à mesma necessidade. Para Raul, a vida efêmera não se eleva contra a imortalidade – bem pelo contrário! A libertação do espírito aprisionado pelo tempo num corpo doente e visivelmente afetado será consideravelmente melhor do que o desgosto prolongado num prazo dilatado a tempo indeterminado, com a ruína do próprio corpo, única e exclusivamente por amor à vida. Mas Marcela não pensa assim, e a unicidade de ambos dilui-se para duas formas opostas de estar no mundo: entre a coragem (ou ousadia) de Raul e o medo de Marcela. Por isso Raul isola-se:

Não serei eu que te obrigarei a mudar de ideias. Pelo meu lado – juro-te – não estou disposto a sacrificar ninguém – nem mesmo a ti – a liberdade do meu pensamento, das minhas acções.<sup>128</sup>

Há, portanto, mudanças em Raul. A preocupação dos que o rodeiam é crescente face ao misterioso perigo que esconde. “No seu rosto notava-se uma profunda melancolia; um ar vago, louco; o cabelo em desalinho, o olhar febricitante...”<sup>129</sup>, sinais evidentes da tristeza que nele se instalou. Um princípio – agora perceptível aos outros – de loucura, que, no entanto, se manifesta como dispersão e aborrecimento. Raul Vilar guarda segredos que não partilha com a esposa (aquela que representa o amor matrimonial) nem com o seu único e melhor amigo (em representação da amizade). O isolamento leva o narrador a reconhecer-lhe a enfermidade – padece da mente por doença desenvolvida por “alguma ideia fixa” na imaginação<sup>130</sup>. E, “passados alguns instantes, num grande desalento, o meu amigo concordou vencido: – Anda doente o meu cérebro?... Sim... Sim, muito doente... Um sofrimento horrível...”<sup>131</sup> Voltamos à questão do ideal.

A reflexão conflituosa e profunda que domina o cérebro do escultor, que o torna tão ausente a aborrecido, deve-se à seguinte contradição: há no seu ideal uma mulher! Mas, será essa mulher Marcela?

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>129</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

## Desespero

Neste ponto da narrativa<sup>132</sup>, percebemos que o casamento de Raul com Marcela, por si só, é insuficiente para afastar o protagonista de “uma crise de tristeza”<sup>133</sup>, razão pela qual Marcela queixa-se ao narrador: “– Não sei o que ele tem... Há uns tempos para cá, anda triste... muito triste.”<sup>134</sup> Mas, o que tem Raul afinal?

A falta de felicidade em Raul deve-se à contínua desesperança. Enfim alcançou o pressuposto do seu ideal. Mas não consegue atingi-lo. Raul não encontrou ainda o meio de apresentar a maior prova de amor, ao que cai num estado de desespero com indícios claros da sua loucura; o desespero que é, segundo Kierkegaard, a doença mortal do ser humano, como do artista. Pois que “O desespero visa a destruição do eu”<sup>135</sup>. E essa destruição efetiva-se do seguinte modo:

O homem que desespera tem um *motivo* de desespero, pensa-se durante o momento, um breve momento; porque logo surge o verdadeiro desespero, o verdadeiro rosto do desespero. Desesperando duma coisa, o homem desesperava de *si*, e logo em seguida quer libertar-se do seu eu. Assim, quando o ambicioso que diz “ser César ou nada” não consegue ser César, desespera. É por não se ter tornado César que já não suporta ser ele próprio. Mas no fundo, não é bem por não se ter tornado César que desespera, mas sim pelo eu que não se constituiu. Esse mesmo eu que doutro modo teria sido razão da sua alegria, alegria contudo não menos desesperada, ei-lo agora mais insuportável do que tudo! Analisando mais de perto, mas o do eu não se ter tornado César, melhor dizendo, o que ele não suporta é não poder libertar-se do seu eu. Tê-lo-ia podido, tornando-se César, mas tal não sucedeu, e o nosso desesperado tem de se sujeitar. Na sua essência, o desespero não varia, pois não possui o seu eu, não é ele próprio.<sup>136</sup>

O homem que desespera, portanto, não é ele próprio. Raul, no seu desespero, não se encontra consigo próprio. Porque Marcela o modificou e o matrimónio o aplacou. E agora, com uma profunda melancolia, uma funda inquietação, vagueia “durante três horas pelas ruas da cidade... a pensar... a pensar”<sup>137</sup> sem se dar conta de que perdera, com o casamento, a sua própria individualidade. Quando Raul afirma: “–

---

<sup>132</sup> Detivemo-nos no capítulo VI para tratar o tema da infelicidade.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Kierkegaard, *Desespero – a doença mortal*, p. 20.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>137</sup> Sá-Carneiro, «Loucura» in *Princípio*, p. 40.

Tu não podes avaliar o tamanho do meu suplício... Não podes...”<sup>138</sup>, o leitor deve compreender não só a desarmonia dos seus pensamentos, como, também, a divergência entre a sua vontade e a vontade de Marcela, que o leva a apelar à intervenção do amigo junto da esposa: “– Pede-lhe... pede-lhe que consinta... que me salve desta tortura atroz... que morra comigo... Pede-lhe! Pede-lhe!...”<sup>139</sup> Diante do espelho, é visível no rosto de Raul o princípio da loucura, por ora, sob o estado do desespero. Avançamos na narrativa e encontramos nova inquietação na vida do desesperado Raul: “fugira de Lisboa, e refugiara-se numa linda vivenda que possuía perto de Colares”<sup>140</sup>. A mudança (em verdade, um rapto subtil da esposa) foi consequência do escultor ter-se tornado presa do imaginário. Porque a imaginação “é a reflexão que cria o infinito”<sup>141</sup>. Em *Loucura...*, o imaginário deriva da vontade do protagonista vencer a passagem do tempo ausente do seu eu. Como dissemos, Raul perdeu, com o matrimónio, a sua individualidade. Foi perdendo o seu eu para fixar-se num *nós*, com Marcela. Mas, quando esta demonstra amor à vida – quando se nega ao suicídio ou outro modo de vencer o tempo, então Raul apercebe-se de que está só; cai em desespero. No livro *Desespero – a Doença Mortal*, Kierkegaard identifica vários tipos ou motivos de desespero, entre os quais, “o desespero no finito, ou a carência de infinito”, que muito nos parece descrever o caso de Raul Vilar:

A reflexão de quase toda a gente prende-se sempre às nossas pequenas diferenças, sem que, naturalmente, nos apercebamos da nossa única necessidade (porque a espiritualidade está em nos apercebermos dela), por isso nada percebem dessa indigência, dessa estreiteza, que é a perda do eu, perdido não porque se evapore no infinito, mas porque se fecha no finito, e porque em vez de um eu se torna num número, mais um ser humano, mais uma repetição dum eterno zero.<sup>142</sup>

O amor é um sentimento finito, facilmente identificável no temporal. Contudo, consciente do ideal por cumprir, será sobre a temporalidade do amor que Raul se irá debruçar. Aliás, é já sobre o que tem de finito – a beleza física que inspira ao amor – que o artista esculpe. Daí a representação (da deusa) do amor, da beleza, da sexualidade,

---

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>141</sup> Kierkegaard, *Desespero – a doença mortal*, p. 37.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 39.

preconizada pelo corpo nu de Luísa Vaz. Uma obra magnífica, porém, insuficiente para representar o amor infinito.

Desesperando, Raul saiu da realidade. Carece agora de real; deseja retornar à realidade e abraçar o desafio que o imaginário lhe apresentou ao espírito. É, pois, o que faz, quando mergulha num frenesi de trabalho totalmente dominado pela vontade de fazer corpos, desta feita, corpos com alma.

## Três espécies de mágoas

*Em Loucura...*, o estado de espírito de Raul Vilar assemelha-se a uma linha curva que, sem se fechar, vai dando voltas em torno de um ponto, afastando-se dele de forma progressiva e regular.<sup>143</sup> Esse ponto é o seu ideal, que o próprio afirma ter, nas primeiras páginas da novela, e que oculta do leitor<sup>144</sup>. E esse ponto, esse ideal sobre o qual Raul rodopia, mantém-se constante no seu espírito, desde novo até a idade adulta em que se encontra a meio da narrativa<sup>145</sup>, porquanto é o personagem principal da novela que se modifica<sup>146</sup> em consequência da experimentação da realidade. Sim, porque o narrador apresenta repetidamente ao leitor duas faces do mesmo Raul, conforme a rendição idealística ou a ascensão com a posse do real. Repare-se que sempre nos é primeiramente apresentada a ideia (entenda-se, as muitas ideias) de Raul, e só posteriormente o mesmo Raul contrariando-as, rejeitando-as até, após tê-las experienciado. Serve de exemplo a conceção idealística da arte, que Raul criticara no amigo, também ele artista: “Gabo-te a pachorra, homem! Para que diabo te servirá isso?”<sup>147</sup> Mas, ironicamente, o mesmo que se insurgia assim contra a utilidade da arte, veio a tornar-se escultor, um artista, portanto, motivo de espanto no narrador:

- O quê?! Então tu à última hora deste em artista?!
- Como vês: – respondeu serenamente – porque te admiras tanto?
- Em primeiro lugar – tornei – porque te desconhecia essa habilidade. Nunca mesmo, que eu me recorde, aludiste a ela. Depois como, segundo as tuas fantásticas teorias, se não deve ocupar o tempo em coisa alguma para que ele renda mais...
- Foi por isso justamente que me armei em escultor: faço estátuas.<sup>148</sup>

Ou, quando Raul desdenha da literatura, em particular dos poetas<sup>149</sup>, mas depois o próprio reconhece o seu erro: “– Meu amigo – confessou o escultor – já não penso o mesmo acerca da literatura. Considerava-a dantes como uma futilidade, apenas digna de

---

<sup>143</sup> Ver definição de ‘espiral’ em [www.priberam.pt/DLPO/espiral](http://www.priberam.pt/DLPO/espiral).

<sup>144</sup> Raul Vilar diz: “– Todos nós temos um ideal. O meu, não te digo qual é.” (cf. p. 15)

<sup>145</sup> É de assinalar a forma subtil como o Sá-Carneiro faz passar o tempo na narrativa, nomeadamente através das ausências do narrador em viagens pela Europa. Os anos passam e o leitor pôde testemunhar o amadurecimento, ou enlouquecimento, do protagonista, como das suas ideias.

<sup>146</sup> Vimos como Raul é mudado pela ocasião; como muda com o casamento; e, como se renova com a existência efémera de Luísa Vaz.

<sup>147</sup> Sá-Carneiro, «Loucura» in *Princípio*, p. 13.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>149</sup> *Ibidem*, pp. 14 e 15.

espíritos fracos. Hoje, Compreendo que laborava num erro”<sup>150</sup>; indo ao ponto de se encontrar consigo mesmo por graça dos versos de um poeta – Cesário Verde: “vieram aclarar no meu cérebro uma ideia que germinava há muito nele.”<sup>151</sup> O mesmo Raul Vilar que se desobrigava da união com a mulher, que não aparecia na sua vida, e sobre elas dizia: “– Pateta... Mulheres?... Para quê?”<sup>152</sup> E no entanto vem a revelar-se o melhor dos amantes, tanto com a esposa: “Fez de Marcela uma cortesã grega, uma prostituta romana, uma cócote parisiense...”<sup>153</sup> como com a amante: “o meu amigo era homem... Quer dizer, não teve ânimo para repelir as provocações da viciosa garota. A sua carne palpitou e – só com a carne – amou a estonteante atrizita. Numa embriaguez dos sentidos, possuiu-a nos mesmos divãs desse atelier, onde costumava estreitar o corpo de Marcela.”<sup>154</sup> O mesmo dir-se-á do matrimónio tão repudiado: “– O *matrimónio*... – dizia ele muitas vezes. – Ah! como eu abomino essa palavra!... um contrato mascarado com o título de «sacramento» que acorrenta inexoravelmente duas vidas”<sup>155</sup> e contudo: “o acaso fizera com que Raul encontrasse e amasse alguém que não lhe poderia pertencer senão por meio desse contrato.”<sup>156</sup>

Falámos já do efeito ocasião e de como tudo muda. Porém, a teoria da espiral com que iniciamos este ponto da dissertação obriga-nos a apresentar outra justificação do porquê de Raul se ir afastando do ponto sobre o qual vive em roda-viva. Justificamo-nos com a mágoa.

Existem três espécies de mágoas, conforme a concepção kierkegaardiana. São elas a mágoa reflexiva, a mágoa refletida e a mágoa solitária. A mágoa reflexiva é aquela que se reverte do desequilíbrio emocional causado por certa perturbação. Tal inquietude interior em nada condiz com o que é exteriorizado, porque “o equilíbrio entre interior e o exterior está anulado”<sup>157</sup>. Com esta *falta de repouso*, o espírito perturbado do artista é incapaz de atingir a pacificação necessária para interpretar e, concomitantemente, representar a dor de alma que assaz o atormenta. É impossível representar em arte a mágoa reflexiva, uma vez que esta carece de quietude interior. Contudo, a mágoa reflexiva “não conduz a nenhuma mudança essencial no exterior; apressa-se a ir para dentro até no primeiro instante da mágoa, e só um observador mais

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>154</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>157</sup> Kierkegaard, *Ou-Ou. Um fragmento de vida*, p. 208.

cuidadoso presente o seu desaparecimento; mais tarde zelará cuidadosamente para que o seu exterior seja tão pouco notório quanto for possível”<sup>158</sup>. Enquanto for questionável, a mágoa reflexiva não dá descanso à reflexão, sendo por demais o tormento que se lhe segue. “Quando além disso esta impostura não tem que ver com uma coisa exterior, mas com toda a vida interior de um indivíduo, com o âmago mais íntimo da sua vida, então, torna-se cada vez maior a probabilidade de persistência da mágoa reflexiva.<sup>159</sup> Fica, portanto, entendida a mágoa reflexiva como a dor de alma espiritualmente alimentada pela preocupação contínua de encontrar o respetivo objeto e a respetiva expressão dessa mágoa já existente; como por não ficar de acordo consigo mesma, não repousar nalguma expressão única e determinada.

“Um indivíduo que padeça de reflexão transformará qualquer mágoa em mágoa reflectida”<sup>160</sup>. A reflexão é um obstáculo à pacificação interior do indivíduo que se acha atormentado por uma ideia fixa que o entristece. Verifica-se, assim, a espiral tumultuosa que o desvia do ponto central por meio dos seus próprios pensamentos. Talvez a ideia original não tenha modificado, mas, ele, inquieto, age de forma doentia sem no entanto conseguir nutrir um particular interesse pelo seu estado. “Desta forma qualquer casualidade pode sofrer uma metamorfose através da qual vem à existência como mágoa reflectida.”<sup>161</sup> Pois o indivíduo está sujeito às transformações do seu quotidiano operadas por outros. E, porque excessivamente refletidas, tais transformações apresentam-se ao espírito do que é tomado de mágoa como algo exaustivamente perturbável, com a importância de destacar a sua incapacidade de refletir ajuizadamente e se precipitar para conclusões graves, quando na realidade não existem razões para tão grande suplício. Todavia,

O assunto é outro quando é a mágoa objectiva, ou a ocasião da mágoa, a gerar a reflexão no próprio indivíduo, fazendo da mágoa uma mágoa reflectida. É este, sobretudo, o caso em que a mágoa objectiva não é dada por concluída, em que subsiste uma dívida, seja qual for aliás o modo como está constituída.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> *Ibidem.*

<sup>159</sup> *Ibidem*, pp. 209-210.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>161</sup> *Ibidem.*

<sup>162</sup> *Ibidem.*

Em suma, a mágoa refletida demonstra já a demência do indivíduo que transforma qualquer casualidade em algo absurdamente doloroso e real.

Por fim, a mágoa solitária. Esta espécie de mágoa resulta da factualidade de existir uma mágoa escondida. Este género de mágoa pode passar despercebida à atenção daqueles que rodeiam o amargurado, uma vez que o exterior não revela o que vai no interior. A propósito, diga-se de passagem que, “não obstante a mágoa esconder-se por vezes ainda melhor, e o exterior nada deixa pressentir, nem mesmo o que íntimo for”<sup>163</sup>, a peculiaridade da mágoa solitária é persistir em segredo.

Vejamos agora, à luz de Kierkegaard, como estas três espécies de mágoas estão presentes em *Loucura...*, assumindo nós, como autores dessa análise ao texto de Sá-Carneiro, a ousadia de crer que o novelista iminente pensou a mágoa nos termos em que o eminente filósofo a concebeu narrativamente em *Ou-ou. Um fragmento de vida*<sup>164</sup>.

No capítulo IX de *Loucura...*, Raul Vilar abandona o trabalho e reflete persistentemente sobre a confiança (ou desconfiança) de Marcela no seu amor, após o caso com Luísa Vaz. Da inquietação, que é interior, de si para consigo mesmo, Raul formula o mal que o atormenta. Diz ao narrador, “como se continuasse – falando – o curso dos seus pensamentos mudos”<sup>165</sup>:

– É horrível... Marcela não me acreditava... Eu menti-lhe uma vez... podia-lhe mentir muitas... Agora diz que me acreditava... Mas duvido... Porque há-de ela acreditar? Eu não lhe dei provas... *Ainda não lhe dei a prova...*<sup>166</sup>

Da desconfiança, a mágoa. Uma mágoa que o distrai e obsta a *atingir a pacificação necessária*, impossibilitando-o de esquecer a dor de ter traído (ou, pelo menos, posto em causa) a confiança de Marcela. O tumulto interior em que agora se encontra não conduz a nenhuma mudança essencial no exterior, pois nem a esposa nem

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>164</sup> Uma vez que não podemos afirmar que o autor de *Loucura...* tomou conhecimento das ideias escritas de Kierkegaard, entenda-se que, ao referirmo-nos à *interpretação*, pretendemos defender o princípio base desta dissertação que é a aproximação dos pensamentos do escritor e do filósofo, tematicamente, que agora casamos.

<sup>165</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 50

<sup>166</sup> *Ibidem*.

o narrador dão conta da dimensão da infelicidade do escultor. É o ciúme de Marcela que inquieta o espírito de Raul. E, o caso de ela, tão cedo, sem prova alguma que lhe assegurasse meios para crer, aparentar ter esquecido o mal acometido, é o catalisador das dúvidas do protagonista. Recordamos o que escrevemos a propósito da mágoa reflexiva: *enquanto for questionável, a mágoa reflexiva não dá descanso à reflexão*. Pois então, eis que encontramos Raul importunado por questões que não consegue esclarecer<sup>167</sup>. A ocasião que dá origem a esta mágoa reflexiva de Raul é uma impostura que só a ele diz respeito; que desde o princípio da novela está presente no seu âmago; ou seja, o seu ideal. Por esta razão – justificando a concordância desta ideia de mágoa com a de Kierkegaard –, *torna-se cada vez maior a probabilidade de persistência* da dor de alma de Raul, obstinado em *encontrar o respetivo objeto e a respetiva expressão da mágoa já existente*. Isto é, dar a Marcela uma prova inequívoca do seu amor, sem margem para novas desconfianças, para erradicar de vez qualquer gérmen de ciúmes que nela possa ainda persistir. Mas, qual ironia do desgosto, de tanto persistir na reflexão sobre a desconfiança da esposa, ele próprio acaba desconfiando dela, refletindo em si a insegurança que ela deveria sentir – e não sente.

No cúmulo da reflexão, Raul transforma a sua mágoa reflexiva numa mágoa refletida, na qual exalta uma já recôndita casualidade que vem agora tomar particular importância no seu espírito. Essa casualidade presta-se a certas palavras proferidas por Marcela, no passado, que a descobriam vingativa. Pois, recorda Raul:

Ela disse-me muita vez: «No dia em que tu me enganares, também eu te enganarei: É a pena de Talião, meu rico...» Ela sabe que a enganei... que tive uma amante... Vingarse-ia? Ah! Vingou-se decerto... todas as mulheres são vingativas... A sua alegria é da vingança. Fugi, vim isolar-me para aqui, por isso mesmo...<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> “– É justamente essa alegria que mais me martiriza. Não sei se será uma simulação. Ela ama-me, embora desconfie de mim. Talvez se finja alegre para dissipar a minha tristeza.” Ou, como melhor exemplo: “– É possível... Mas não sei... não sei... É outra suspeita mais amarga... muito mais amarga me perturba o espírito, me dilacera...” (Ver p. 51 de «Loucura...»)

<sup>168</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 51.

Como consequência inerente à mágoa refletida, Raul age de forma doentia: como que rapta a esposa do seio familiar e social<sup>169</sup> para com ela isolar-se em Colares; depois, tomado pelo medo, torna-se ciumento:

– Ciumento? Sim... Tenho tido ciúmes... de ti, sobretudo. És o meu melhor amigo... e isso acontece sempre com os melhores amigos...<sup>170</sup>

Marcela é uma mulher bonita. De corpo estonteante. Raul sabe-o. Sempre o soube, e gabou-o, exprimindo em viva voz o desejo de se passear com ela, nua, pelas ruas da capital lisboeta, para que todos apreciassem o belo em seu corpo. Chegou mesmo a despi-la diante do melhor amigo. Mas, agora, é a presença deste amigo que teme; é dos olhares dos homens nas ruas da capital que foge. Porque o ciúme despertou em si o medo de perder. Raul queixa-se: “– Sou tão infeliz... tão infeliz...”<sup>171</sup>

Se toda esta mágoa escondida de Raul Vilar reverteu-se no abandono total do trabalho, no isolamento em Colares, num Raul “cheio de assombro”, “sorumbático e misterioso”<sup>172</sup>, a verdade é que foi solitária até ao momento em que desabafou com o amigo, tendo o resultado do desabafo sido imediato: rompeu a solidão (a partilha traz luz ao cérebro do protagonista) e pôs fim às três espécies de mágoas que então experimentara. Logo na manhã seguinte, “Raul – provavelmente satisfeito com a sua *descoberta* – perdera a melancolia”<sup>173</sup>. Toda a mágoa se dissipara porque, finalmente, encontrara o *meio* de provar o seu amor, com o feliz proveito de, do mesmo modo, “fazer parar o tempo... de ser muito feliz... muito feliz... para sempre...”<sup>174</sup>.

Cessa, assim, este capítulo da dissertação sobre a infelicidade como princípio de loucura, visto que Raul vence esse infortúnio que o tomou por grande parte da novela. Porém, com o *meio* de provar o amor, a felicidade, a alegria, o júbilo, o ideal por

---

<sup>169</sup> Recorde-se o quanto é importante para Marcela estar próxima da família e da vida social: “Depois do sucesso do *Amor*, o meu amigo começou trabalhando com uma actividade febril. De toda a parte lhe choviam as encomendas. Pensou até em se estabelecer em Paris. Não o fez por causa de Marcela, que se desgostaria longe dos seus pais, das suas relações.” (Lou., p. 44)

<sup>170</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 51.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>173</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 53.

realizar já só poderá ter sentido através de um ato de loucura. Veremos como no capítulo seguinte.

**DIÁRIO DA LOUCURA, OU O ERRO DE DEUS  
DESCOBERTO**

## O movimento da fé

O capítulo X de *Loucura...* – o último – está dividido em duas partes subjetivas. Na primeira, as páginas do diário de Raul: notas que revelam as ideias “bizarras, nebulosas, indecifráveis na maioria”<sup>175</sup>. Na segunda narra-se a noite do suicídio. Para analisarmos a primeira parte, teremos em conta o exemplo positivo de Abraão para a elevação do homem (crente) com a graça de Deus, presente em *Temor e Tremor*. Um Abraão narrado por Kierkegaard em choque com o Raul Vilar relatado em *Loucura...*, sobretudo no que respeita ao movimento da fé. Para ser maior de todos os homens, “Abraão acreditava e não duvidava, acreditava no irrazoável”<sup>176</sup>, ao passo que Raul acreditou mais em si próprio, perseverando até ao fim na crença de que com as suas habilidades artísticas, sozinho, faria o que nenhum outro homem conseguiu – a representação perfeita do amor. Mas, comecemos pelo princípio. Comecemos por explicar o que é o movimento da fé.

A primeira questão que importa colocar é: o que é a fé?

“Ora, a fé é o firme fundamento das coisas que se esperam e a prova das coisas que não se vêem.”<sup>177</sup> A fé pressupõe uma crença cega e irrazoável no relacionamento com Deus. Só assim os homens conseguirão aproximar-se fielmente de Deus, com o coração sincero e crente. Mas, o irrazoável não implica o desconhecimento das coisas. Pelo contrário, “pela fé, entendemos que os mundos, pela palavra de Deus, foram criados; de maneira que aquilo que se vê não foi feito do que é aparente.”<sup>178</sup> Pela fé, Abel, Enoque, Noé e também Sara se superiorizaram aos demais homens e mulheres que habitam a terra. De entre eles, um, no entanto, conseguiu ascender mais alto ainda; falamos de Abraão.

Em *Temor e Tremor*, Kierkegaard não duvida de que “Abraão era um homem piedoso e temente a Deus, digno de ser chamado o eleito de Deus.”<sup>179</sup> Porque conseguiu como que fechar os olhos e precipitar-se cheio de confiança no absurdo; numa

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>176</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, p. 72.

<sup>177</sup> Hebreus 11:1.

<sup>178</sup> Hebreus 11:3.

<sup>179</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, p. 84.

impossibilidade<sup>180</sup>. Este é o movimento da fé que todo o homem crente deve conseguir e, contudo, “o que para Abraão fora fácilimo afigurar-se-ia difícil para”<sup>181</sup> o homem comum. Abraão acredita<sup>182</sup>, e isso bastou para fazer o movimento da fé, entregando-se ao absurdo.

Mas o movimento da fé obriga a que o indivíduo desista de si próprio para mover-se ao infinito com a certeza de que o absurdo o fará repousar de novo em si mesmo. É que “a fé não é por conseguinte uma emoção estética, mas sim algo de muito superior, precisamente porque tem antes de si a resignação.”<sup>183</sup> A resignação infinita (ou, ao infinito) dá paz e repouso ao espírito; reconcilia o indivíduo com a sua existência persistente na dor; “é o último estágio que antecede a fé, e por conseguinte quem não executou esse movimento não tem fé”<sup>184</sup>, nos termos em que, com a certeza do eterno, “se poderá falar em captar a existência por força da fé.”<sup>185</sup> Força, energia e liberdade de espírito são verdadeiramente essenciais para fazer os movimentos infinitos da resignação. Um movimento que Raul Vilar parece disposto a fazer.

A consciência do eterno sempre acompanhou o crescimento psicológico de Raul: quando almejou criar vida com as suas próprias mãos; quando conheceu Marcela; quando com a leitura *ocasional* do poema de Cesário Verde vislumbrou-se-lhe *uma revelação*; enfim, por nunca ter rejeitado a existência de Deus e ter aceite como *missão ad eternum* a realização do ideal que lhe fora semeado no espírito. E as páginas do diário comprovam precisamente esta verdade: Deus, o Criador, inventou a Vida<sup>186</sup>. Ora, atentemos às seguintes palavras de Kierkegaard:

Para resignar não é necessário ter fé, pois o que ganho na resignação é a minha consciência eterna; trata-se de um movimento puramente filosófico que me traz consolo fazer quando me é exigido e que me impõe disciplina para o executar, pois de cada vez que uma qualquer finitude se apresenta a ultrapassar-me seja como for, entro em jejum até fazer o movimento; pois a minha consciência eterna é o meu amor a Deus e para mim isso é superior a tudo. Para resignar não é necessário ter fé, mas para receber o

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, cf. p. 88.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 54.

mínimo que seja além da minha consciência eterna é necessário ter fé, pois que é esse o paradoxo.<sup>187</sup>

O diário de Raul revela a sua falta de fé, o que não obsta ao movimento no sentido da resignação infinita, por se tratar, também no seu caso, de um movimento puramente filosófico. Ao contrário da afirmação de Kierkegaard no parágrafo supra citado, Raul Vilar prima a sua consciência eterna pela descoberta do erro de Deus, não pelo amor que conseqüentemente o levaria à irrazoabilidade, à fé no absurdo. Pois que a descoberta do erro abre o caminho da crítica, do pensamento concreto para justificar por palavras a falácia que se entende haver no que então se tinha por verdade. Ao inventar a Vida, Deus não resolveu a maior das dificuldades, antes abriu caminho para a malvadez humana:

Como se forma o indivíduo? Com o prazer... Fabricar vida é uma necessidade... deliciosa, viciosa portanto. A Natureza<sup>188</sup> compreendeu que ninguém faria vida se não fosse por interesse... para gozar... E faz-se a vida só por isso... por isso só...<sup>189</sup>

A importância de fazer vida<sup>190</sup> nunca é desvalorizada por Raul. Porém, não é pela procriação que o protagonista concebe essa necessidade, pela dor que o ato de *dar à luz* implica. Ora, Raul recusa a dor na gênese da vida, pelo que, o sofrimento assegurado a todos é o erro de Deus que precisa ser resolvido. No entanto, o mesmo Raul reconhece a dificuldade do feito a que se presta:

Era difícil, complicada a empresa; tão complicada que Deus não a pôde simplificar... Não pôde... nem soube. O filho, quando nasce, martiriza, tortura a mãe... mata-a muitas vezes... e não ri ao chegar ao mundo... não ri... chora... grita...<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, pp. 104-105.

<sup>188</sup> Natureza e Deus expressam uma só coisa.

<sup>189</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 55.

<sup>190</sup> *Fazer vida* é certamente uma das maiores preocupações do protagonista da novela *Loucura...*, a par com o esforço do narrador para explicar a loucura daquele.

<sup>191</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 55.

O diário de Raul compila a ousadia do homem perante o absurdo. Não há fé naquelas páginas. Há sim, uma vontade superior de corrigir o erro a que a humanidade ficou condenada. O erro de Deus. O *meio* para corrigir esse erro varia consoante a solução for praticada pela maioria dos homens ou pela sua minoria (os loucos). “Se a humanidade fosse inteligente, se porfiasse, acabaria com os homens. Ventura suprema! Suprema superioridade! Demonstraria que tinha mais força do que o criador: destruiria a sua obra infame.”<sup>192</sup> Mas, a maioria – a sociedade – não deseja pôr fim ao engano de Deus, porque beneficia muito do prazer que ainda assim a dor não faz esquecer. A verdade é só uma: “ninguém quer domar os sentidos; com os sentidos, ninguém quer ser hipócrita...”<sup>193</sup> No fundo, ninguém quer morrer!, mas todos sobrevivem acreditando que fazem vida quando o melhor que conseguem é a malvadez da procriação: “formar assassinos”; filhos, desde a nascença, condenados “à existência... ao suplício eterno...”<sup>194</sup> A dor é, portanto, o erro de Deus agora descoberto por Raul Vilar.

---

<sup>192</sup> *Ibidem.*

<sup>193</sup> *Ibidem.*

<sup>194</sup> *Ibidem.*

## Da confiança na *loucura* do Senhor

Na página transcrita do diário de Raul lê-se:

Só se compreende o compreensível. O Universo é incompreensível para os homens. Por isso estes o admiram, pasmam alvarmente diante dessa chocha «maravilha»...<sup>195</sup>

Este excerto do pensamento do artista revela o nível avançado de descrença que o leva ao paradoxo térreo, não ao paradoxo *ao divino*. Até então, o escultor fazia o movimento da fé no sentido de adquirir uma consciência eterna, para o que “não é necessário ter fé, mas”, como explica Kierkegaard, “para receber o mínimo que seja além da minha consciência eterna é necessário ter fé, pois que esse é o paradoxo.”<sup>196</sup> Ora aqui encontramos o erro de Raul Vilar. Depois do avanço para a consciência eterna (entenda-se, para a compreensão do absurdo), eis que subitamente – por não ter fé – recua para o lugar comum do mortal. A que se deve este retorno, perguntar-se-á certamente o leitor atento à nossa exposição. Ao que respondemos: porque ousou duvidar! *Sabendo que o Universo é incompreensível para os homens*, Raul, ousadamente, fica-se pelo compreensível. Ou seja, ignora que Deus é amor<sup>197</sup> e falta-lhe a coragem para crer no que não se vê, em oposição também ele a Abraão, que acreditou no mundo exterior sujeito à lei da imperfeição. Trata-se de confiar na loucura do Senhor, onde Abraão foi exemplar: “«E Deus tentou Abraão e disse-lhe: Toma o teu único filho, Isaac, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá, e oferece-o ali em holocausto, sobre uma das montanhas, que eu te direi.»”<sup>198</sup>

É importante fazer notar que a ideia de loucura desde sempre<sup>199</sup> esteve presente no discurso de Deus. Porém, ao cristão não compete questionar a verdade que se crê

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>196</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, pp. 104-105.

<sup>197</sup> *Deus é amor*: esta afirmação encontra-se na p. 88 de *Temor e Tremor*, onde o narrador se redime da impossibilidade de cumprir para si mesmo o movimento da fé de olhos fechados, “cheio de confiança no absurdo”, concluindo, “mas não me orgulho disso. Estou convencido de que Deus é amor”.

<sup>198</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, p. 70. Esta citação encontra-se em Génesis 22:2.

<sup>199</sup> Desde o Antigo Testamento.

absoluta em tais discursos. Deus é onisciente, e isso basta. Por isso Abraão não duvidou:

«Se Abraão, quando se ergueu o monte Moriá, tivesse duvidado, se tivesse olhado indeciso em seu redor, se ao puxar a faca tivesse por casualidade descoberto o cordeiro, se Deus lhe tivesse permitido sacrificar-se no lugar de Isaac – regressaria então a casa, tudo permaneceria igual, teria Sara, guardaria Isaac, e como tudo seria todavia diferente! Pois que o regresso a casa haveria sido uma fuga, a salvação uma casualidade, a recompensa uma desonra, o futuro porventura a perdição.»<sup>200</sup>

Se Abraão tivesse duvidado não deixaria por isso de ser grande – afinal, é o eleito de Deus –, porém, ter-se-ia destinado a um desfecho trágico, entregue à perdição. Entre Abraão e Raul, a diferença está na perseverança na fé. É preciso acreditar no incompreensível para ser o maior de todos os homens, “pois que aquele que se amou a si próprio tornou-se grande pelos seus próprios meios, e aquele que amou outros homens tornou-se grande pela sua dedicação, mas aquele que amou a Deus tornou-se maior do que todos.”<sup>201</sup> Sendo certo que Raul não se amou a si próprio para fazer-se grande mas sim a outros<sup>202</sup>, faltou-lhe amar a Deus para alcançar o patamar de Abraão, que foi, esse sim, “maior do que todos, grande pela fortaleza cuja força é fraqueza, grande pela sabedoria cujo segredo é loucura, grande pela esperança cuja forma é insânia, grande pelo amor que é ódio para consigo próprio.”<sup>203</sup> Raul, que descobrira o que entendeu como o erro de Deus no ato da criação, sem se dar conta, enfrenta semelhante paradoxo: fazer vida sem dor. E a verdade é que fracassa!, uma vez que o seu plano exige o sacrifício, a dor e o sangue da esposa.

---

<sup>200</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, p. 74.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>202</sup> Primeiro Marcela, depois Luísa Vaz e, por fim, novamente Marcela.

<sup>203</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, p. 67.

## A ironia em Raul Vilar

Na manhã do dia anterior ao do suicídio, o narrador revela-nos a ironia de Raul no seu ponto mais alto, “segundo as páginas do diário.”<sup>204</sup> Não se trata de uma ironia no seu sentido mais comumente explorado na literatura, visando a reação do leitor perante o contraditório ou o escárnio dito a outrem. Nada disso. No texto de Sá-Carneiro, a ironia segue a linha do paradoxo entendido por Kierkegaard: “(...) existe sempre ironia quando digo uma coisa e não digo contudo coisa nenhuma.”<sup>205</sup> Em *Loucura...*, a ironia esconde-se desde logo na postura do protagonista que se apresenta “jovial e galhofeiro”<sup>206</sup> para almoçar e confraternizar com a esposa, a mesma para quem guarda planos macabros. Por outro, ao verbalizar a sua intenção sem no entanto nada dizer sobre ela, Raul manifesta essa ironia através de palavras. Ao dizer “– Amanhã é o dia. Amanhã vais finalmente ficar convencida... acreditares-me...”<sup>207</sup>, Raul nada diz. E diz menos ainda quando, interrogado pela mulher: “– Acreditar-te? Acreditar-te em quê?...”<sup>208</sup>, responde, no auge da sua exuberância, “– No meu amor.”<sup>209</sup> Com isto Raul nada diz porque, em verdade, as suas palavras nada dizem à Marcela. Contudo esta insiste no pressuposto de que ele sabe do que fala, pois, sendo certo que as palavras são-lhe apresentadas em tratos de loucura, reconhece-lhe o amor que ele tanto quer apresentar-lhe de forma inequívoca. Mas Raul sabe, a esta altura da narrativa, o mal – a dor física – a que submeterá a mulher com quem naquele instante conversa alegremente. Sabe-o, e não lhe é possível revelar a verdade do seu ato, pelo que esconde o que sabe e diz o que a esposa não sabe. Responde-lhe então: “Vamos ser muito... muito felizes...”<sup>210</sup>

Estas palavras de Raul Vilar entram no paradoxo supracitado por serem contrárias no seu entendimento, conforme o eu e o outro na narrativa. Ora, para o eu que se expressa (Raul), as palavras espelham a presença de uma ideia já de si segura duma felicidade vindoura; mas para o outro (Marcela), tais palavras são assustadoras e afastam-se da ideia de sensatez. Assim, se para Raul as suas palavras alegres servem

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>205</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, p. 184.

<sup>206</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 56.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

para dar a entender algo mais do que parecem significar, para Marcela, as mesmas palavras são sérias e só podem dizer menos do que aparentam significar, por isso ela “beijou-lhe a mão numa carícia muito sua”<sup>211</sup> sem compreender a que ponto a ironia do esposo escondia a verdade do sacrifício em que ela, qual “cordeiro para o holocausto”<sup>212</sup>, serviria aos fins do artista.

A mesma ironia vimos nas palavras de Raul quando, já na noite do suicídio, encaminhou a esposa para o atelier e, “antes de entrar, perguntou: – Sabes o que vamos fazer?”<sup>213</sup> Esta questão é-lhe colocada segundo a expressão do sedutor, dando a entender o contrário do que o protagonista sabe que irá acontecer. Contudo, evidentemente que Marcela não poderia saber o que iriam fazer, senão imaginar uma cena produzida pela memória dos “mais deliciosos instantes da sua vida... Ali dentro”<sup>214</sup>. Esta relação de contrários – entre o que Raul dá a entender e o que pode ser entendido por Marcela – é alimentada pelo narrador que estende assim o perfil irónico de Raul Vilar até então muito pouco explorado.

---

<sup>211</sup> *Ibidem.*

<sup>212</sup> Expressão retirada de *Temor e tremor* (p. 76).

<sup>213</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 58.

<sup>214</sup> *Ibidem.*

**DO IDEAL**

## Tese e antítese<sup>215</sup>

A origem do desespero é a falta de consciência eterna. Porque “se no homem não houvesse uma consciência eterna, se na origem de tudo se encontrasse apenas uma força bravia e lèveada que ao contorcer-se em escura paixão tudo criasse, o que fosse grande e o que fosse insignificante; se um vazio sem fundo, nunca saciado, sob tudo se escondesse, que outra coisa seria então a vida a não ser o desespero?”<sup>216</sup> Por isso Raul Vilar é vítima da aflição que constantemente o persegue ao ritmo da narrativa que estudamos. Sempre a desesperança quando se esforça por concretizar o seu ideal – essa fixação desde as primeiras páginas da sua biografia. E, por fim, mais uma vez, quando “– É chegado o momento”<sup>217</sup>, eis que o desespero o toma e o desenlace se tingue de natureza criminal. Se algum erro Raul cometeu, explicámos no capítulo anterior desta dissertação a propósito da rotura com Deus, sendo certo que fez o movimento da fé e que fora desde sempre dotado de consciência eterna, no final, o artista rompeu essa ligação com o divino, consciente do engano do Criador. Sem fé, portanto, não há uma verdadeira consciência eterna, subsistindo o desespero como fonte última da ação brutal e inumana, nunca saciada, sempre inconsolável. Na ausência do elo sagrado que liga a humanidade, resta ao Homem no seu todo multiplicar-se entre heróis (aqueles cujas ações caem nas graças da maioria<sup>218</sup>) e criminosos. A esta razão olharemos agora para o caso concreto de Raul Vilar.

“– É chegado o momento.” Assim começa a última parte do último capítulo da novela *Loucura...*, com uma afirmação brutal e imperativa não do desfecho mas do princípio de um novo ciclo artístico em que a representação do amor tomaria forma humana, incontestável. É chegado o momento de Raul Vilar brilhar, com a escultura da grandeza sobre-humana do seu amor. Contudo, este é o capítulo onde finalmente o artista expõe a sua tese. Pois que é com a seguinte tese sobre o amor que o narrador nos brinda e encerra a história do seu incompreendido amigo: *o amor é um sentimento só dos sentidos*. Esta enunciação remete-nos para as múltiplas tentativas do protagonista

---

<sup>215</sup> Compreenda-se: antítese.

<sup>216</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, p. 65.

<sup>217</sup> Com esta afirmação de Raul começa a descrição do *meio* pelo qual se prevê a execução do ideal, pela maior prova de amor. Cf. p. 58 e ss. de *Loucura...*

<sup>218</sup> Recorde-se a distinção que desde cedo vimos fazendo dentro da sociedade entre a maioria (os indivíduos sãos) e a minoria (aqueles que pensam diferente).

representar o amor valendo-se de modelos humanos – mulheres –, corpos femininos aos quais os seus sentidos lograram afeição. O escultor captava a sensação do que pudesse ser o amor através da visualização do objeto seu emissor, através do toque, da posse física com o enlaçar das suas pernas no corpo amado. Mas não se pode atingir o espírito do amor quando os corpos concentram em si toda a excitação do momento, da pessoa amada. Vejamos: se naquela noite em que Raul conheceu Marcela<sup>219</sup> o próprio confessou ter-se desencontrado consigo mesmo, levado o seu espírito para outras regiões como foi, restando na sala o corpo-animal, quer isto dizer que os seus sentidos, à época, foram totalmente logrados ao ponto de não captarem o que quer que fosse da companheira que então conhecia. Pelo que afirmou o artista: “A minha alma só, é que a viu... e a minha alma achou-a linda...”<sup>220</sup>, Raul conheceu Marcela não através dos sentidos mas da percepção da alma. E, se daquela vez foi possível, agora, o escultor concebe a verdade do amor com essa experiência, não ignorando as diferenças que entretanto o separam do presente e daquele passado, e que têm pautado os títulos dos capítulos desta dissertação. Deste modo, o noivado, o casamento, Luísa Vaz, entre outras experiências, remetem agora Raul para a concepção da estética física e corporal<sup>221</sup> como escolhos ao amor. E a ideia de que não se ama um corpo feio (por rejeição dos sentidos) completa a tese do artista.

Esta tese apresentada à esposa e ao leitor, de joelhos<sup>222</sup>, abre caminho à explicação da *antitese* formulada pelo próprio, a fim de justificar o poder sobre-humano da sua ação prestes a ser realizada. É que o sacrifício maior, entende o artista, está do lado daquele que vence a força de captação ou rejeição dos sentidos ante o belo ou o feio. Se um corpo feio é repugnante aos sentidos, que o nega, vencendo esse poder categórico imposto aos homens por Deus, o homem estará a vencer não só a sua maior fraqueza como também ao próprio poder absurdo do Criador. E a consequência de tal vencida será a eternidade do *amor-espírito* presente num corpo que não envelhece, chagado, enrugado e hediondamente cicatrizado como então se apresentará o da mulher amada. Pois que, enfatizamos a antitese, sem os sentidos desviando a atenção do *amador* exclusivamente para os prazeres do corpo, o artista terá acesso privilegiado à

---

<sup>219</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, pp. 21-23.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>221</sup> *Física* no sentido das condições e leis da natureza em que os traços morfológicos do corpo humano desprezam desejo e visam prazeres voluptuosos; *corporal* atendendo estritamente ao corpo enquanto matéria.

<sup>222</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, cf. segundo parágrafo da p. 58.

alma da mulher. Por esta razão defendemos que, para Raul Vilar, o maior sacrificado é aquele que enfrenta o poder dos sentidos para, libertando-se deles, “saber *quem* uma pessoa é”<sup>223</sup>, isto é, “conhecer a sua alma, penetrar nos seus pensamentos; saber como pensa, como executa”<sup>224</sup> – frase dita por Raul quando conheceu Marcela, fazendo perceber ao amigo que, mais do que saber o nome, conhecer alguém é desvendar a sua alma. A ocasião põe novamente Raul Vilar diante da viscondessa Marcela de Vila Verde, porém, não para conhecer o seu nome mas para desvendar *quem* ela é. E *quem* é, afinal, a sua companheira de muitos anos?

---

<sup>223</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 23.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

## Herói ou assassino

Quando Raul chama a si a esposa no desígnio de dar-lhe a conhecer a maior prova de amor, fá-lo com a maior ternura do seu coração, pese embora a determinação para a execução do plano previamente delineado. Ao declarar: “Vou despedaçar a obra-prima do teu rosto...”<sup>225</sup>, não é contra a mulher que se insurge mas contra a obra enganosa de Deus. Como um ser de grande coragem e autor de tão grande feito como foi a descoberta do equívoco de Deus e agora da resolução do mesmo, Raul sente-se herói, aquele a quem coube por missão contrafazer a obra-prima do Criador, produzindo assim arte sobre arte. E ele, o artista, faz do belo “um monstro repelente”<sup>226</sup>, sem com isso temer qualquer ação punitiva do Criador que terá agora a sua obra contrafeita.

Atentamos em particular à expressão do narrador instantes antes da alteração temperamental do protagonista. Explicada a tese e correspondente *antitese* em justificação da heroicidade do ato do artista perante a resolução do obstáculo ao amor, o narrador escreve que é “numa alucinação, num delírio de loucura”<sup>227</sup> que Raul Vilar recolhe a *arma* do crime iminente. Ora, este testemunho isenta o autor da tentativa de homicídio na medida em que o identifica como inimputável. A inimputabilidade pressupõe que o indivíduo assim qualificado carece das faculdades mentais e da liberdade necessárias para ajuizar a gravidade do ato quando praticado. Podemos daqui auferir que quem se põe em frente da porta para impedir a passagem escapatória de Marcela não é já Raul, o companheiro de vida, mas um corpo – «animal» – desprovido de alma e consciência, ainda que capaz de verbalizar como se a consciência do ato iminente lhe pudesse ser imputada:

– Não fujas... não chores... Isto é vitriolo... vou-to lançar ao rosto... espalhá-lo pelo teu corpo... Vou-te matar o corpo para dar mais vida à alma... vou-te dar a eternidade... fazer parar o tempo... Espera... não grites... não tenhas medo... nem faz doer... nem faz doer... E mesmo que fizesse... É para seres feliz... muito feliz...<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

Estas palavras desordenadas de Raul não são ditas por ele; são a consequência da alucinação. E pela primeira vez nos deparamos com o substantivo *loucura* mencionado pelo narrador expressamente para determinar a alienação mental<sup>229</sup> do artista, que delira alheado de si mesmo. Neste estado descobre *quem* é a sua companheira de muitos anos, uma mulher “miserável”, que gosta “de ser bonita”, de “excitar os homens”, enfim, “devassa”<sup>230</sup>. Esta raiva contrasta com o afeto logo de seguida proferido: “ninguém te quererá... mas eu quero-te... quero-te... Meu amor... Meu amor!...”<sup>231</sup> Não estamos aqui perante um sintoma de transtorno explosivo intermitente, característico da pessoa que apresenta dificuldades para controlar o impulso agressivo, permitindo que a raiva o faça perder o controlo de si mesmo a ponto de ameaçar e até atacar o outro física e psicologicamente, para posteriormente, quando sossegado, demonstrar vergonha e arrependimento dos seus atos – estado que o narrador identificou e por diversas vezes nos apresentou como se tratando de *um bizarro carácter*; pelo contrário, estamos perante um caso de loucura, com alienação mental do agente ofensor, ilação ponderada sobre a descrição do narrador, nos instantes após a fuga da vítima:

O escultor, como que pregado ao solo, não passou a porta. Com os olhos desmesuradamente abertos e os cabelos em pé, olhava como um sonâmbulo para o corredor por onde Marcela tinha desaparecido... ouvia os seus gritos alucinantes...<sup>232</sup>

A fuga, os gritos da vítima e o fragor dos criados se aproximando promoveram um efeito estimulador da consciência do artista que “saíu [sic] da sua abstracção”<sup>233</sup> para retomar a faculdade da razão; neste estado, parece-nos, dono de si mesmo, Raul teve capacidade para julgar o crime que quase praticou e, – qual Édipo que se autoinflige um castigo severo pelo simples facto de ter consciência dos seus atos criminosos (mesmo quando a veracidade da narrativa comprova ter havido ausência de consciência aquando de tais práticas, isto é, não existiu da sua parte intenção nem má fé) – destróado pelo sofrimento que causou à companheira, sacrificou-se ante o juízo

---

<sup>229</sup> Até aqui, a conotação do protagonista com a loucura esteve sempre associada aos termos da sua extravagância, da imprudência e da insensatez, nunca no sentido da perda das faculdades mentais.

<sup>230</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 59.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

que determina que o certo deve ser elogiado e o errado repudiado. Em consciência, e pelo pesar da vergonha, a Raul revelaram-se duas saídas heroicas: o suicídio (à semelhança de Jocasta) ou a automutilação (como Édipo). Raul Vilar escolheu o suicídio.

Em *Temor e Tremor*, Kierkegaard escrutina a heroicidade do ato de Abraão quando persegue o desígnio de Deus, que lhe pede o filho amado em sacrifício. Ao confiar a vida de Isaac na vontade de Deus, a avaliação ética para tal atitude diverge da avaliação religiosa que se pode fazer sobre a mesma. Esclarece Kierkegaard: “A expressão ética para o que Abraão fez é: ele quis assassinar Isaac; a expressão religiosa é: ele quis sacrificar Isaac”<sup>234</sup>. O mesmo exercício poderemos fazer para entender a execução do ideal de Raul, na medida em que a expressão ética para o que fez é: ele quis assassinar Marcela; porém, a expressão religiosa é: ele quis sacrificar-se por Marcela. O inexplicável que o narrador fez por explicar – segundo o próprio, sem sucesso – deve-se à ambiguidade das leituras do caso. “Todos o condenam, decerto”, lamenta-se o narrador, alheio, parece, ao ético inerente aos “«homens de juízo»”<sup>235</sup>, à maioria, portanto. A interpretação da vida de Raul Vilar foi feita segundo a expressão ética que afiança: quem intenta contra a vida de outrem ou é criminoso ou é louco (inimputável). Contudo, esta narrativa que se intitula *Loucura...*, visa a explicação da expressão religiosa no cerne do ato do protagonista, ou seja, a loucura enquanto expressão do absurdo, do incompreensível face a ética – como absurdo é chamar um homem crente a assassinar o único filho da sua esposa já em período infértil. Mas o que Abraão fez foi muito mais do que tentar assassinar Isaac; deu *a maior prova de amor* ao seu criador, que o recompensou com a vida – pela segunda vez – de Isaac. Assim Abraão foi o maior de todos os homens; assim fez-se herói. Por sua vez, o que Raul fez foi “dum egoísmo atroz”<sup>236</sup>, julgando-se também ele dono de um poder absurdo, capaz de exigir o corpo, a vida, o sacrifício da pessoa amada. *A maior prova de amor* que deu só pode servir ao homem, jamais ao seu criador, porque à sua tese “«Só se ama por interesse. Não se ama um corpo disforme»”<sup>237</sup>, como à *antitese* «Só na ausência dos sentidos é possível conhecer e amar a alma de alguém», às duas proposições, a resposta de Deus é: “Se alguém vier a mim, e não aborrecer a pai e mãe, a mulher e filhos, a

---

<sup>234</sup> Kierkegaard, *Temor e Tremor*, p. 83.

<sup>235</sup> Cf. Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 61

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

irmãos e irmãs, e ainda também à própria vida, não pode ser meu discípulo.”<sup>238</sup> Ora, Raul provou amar mais a mulher do que ao seu criador. Para ela, a sua prova de amor. Para Ele, o escárnio e a descrença. Olhando para Abraão, foi o facto de “gozar de honra e glória como pai da fé”<sup>239</sup> que o isentou do escrutínio dos «homens de juízo»<sup>240</sup>. Portanto, Abraão foi herói. E Raul, assassino?

Nem um nem o outro foram assassinos. Abraão gozou da proteção e honra do Criador. Raul beneficiou da perda momentânea da razão. Aquele foi o maior de todos os homens. Este, um doido, e “os doidos são irresponsáveis, diz o Código...”<sup>241</sup> Mas Abraão também não foi herói, antes foi um crente<sup>242</sup>. Capaz de suspender o ético para atingir um fim superior fora de si, mas também um fim por si próprio, fê-lo por Deus, e por si. A explicação de Kierkegaard: “Fá-lo por causa de Deus porque Deus lhe exige esta prova de fé; fá-lo por causa de si próprio para que possa apresentar tal prova.”<sup>243</sup> Abraão cumpre o seu dever para com Deus e livra-se de qualquer imputação como assassino para tornar-se num “cavaleiro da fé”<sup>244</sup>, num crente. Livre de culpas pela sua inimputabilidade e com a autopunição equiparável às de Jocasta e Édipo, Raul Vilar é-nos apresentado por Sá-Carneiro como um herói trágico, de tal modo que desperta no narrador um sentimento de compaixão pelo ideal do artista: “Isto tudo são loucuras, sei perfeitamente. Apenas no cérebro de um doido podem nascer tais pensamentos”<sup>245</sup>, como pelo ato insano: “– Peço não guardem da sua memória uma náusea, não clamem, desviando os olhos das suas estátuas – «Assassino!» – Lembrem-se: foi um louco. Tenham piedade... muita piedade desse desventurado.”<sup>246</sup> Sobre o herói trágico, Søren Aabye Kierkegaard escreveu: “Sou portanto capaz de entender um herói trágico, mas não entendo Abraão, embora em sentido um tanto delirante o admire mais do que todos os outros.”<sup>247</sup> Abraão não é, como se vê, um herói trágico, como é Raul, porque este “permanece ainda dentro do ético; deixa que uma expressão do ético encontre o seu τέλος”<sup>248,249</sup>. Ao não concluir o iniciado movimento da fé, ao dispensar a fé, Raul “não

---

<sup>238</sup> *Bíblia*, Lucas, 14:26.

<sup>239</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, v. p. 113.

<sup>240</sup> Cf. nota 133.

<sup>241</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 61.

<sup>242</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, cf. p. 118.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>245</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 61.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> Kierkegaard, *Temor e tremor*, v. p. 115.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 119: nota de rodapé: «fim» ou «finalidade» (N. do T.)

<sup>249</sup> *Ibidem*.

estabelece qualquer relação privada com a divindade”<sup>250</sup>, recua do quase religioso para o ético, mas todavia torna-se grande pela sua virtude moral ao renunciar a si mesmo. Enquanto herói trágico, morre no mesmo instante em que é-lhe devolvida a plenitude da sua consciência. “Morre nesse instante, pois aquele que não entender que é exigida toda a força do espírito para morrer, e que o herói morre sempre antes de morrer, não há-de ir extraordinariamente longe nas considerações que tecer sobre a vida.”<sup>251</sup> Por fim, note-se, Raul encontrou a força necessária para se fazer cumprir a si próprio na sua individualidade, não pelo vigor de algum ideal, segundo o qual se imaginava suicidando acompanhado da companheira, mas pela força da sua moral, isto é, tão só quanto passara grande parte da sua vida antes de cruzar com Marcela.

---

<sup>250</sup> Kierkegaard, *Temor e Tremor*, cf. p. 119.

<sup>251</sup> *Ibidem*, cf. pp. 182-183.

## **EQUAÇÕES FINAIS**

Sentimos o aproximar das últimas explicações sobre a dissertação em torno da novela *Loucura...*, do jovem Mário de Sá-Carneiro, e, nesta etapa final, recorreremos ao escrito póstumo de Kierkegaard, *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, onde o filósofo se explica e questiona o princípio da verdade que deve conduzir o Homem. Na introdução da tradução francesa de *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, Jean Brun identifica acertadamente a dificuldade do filósofo dinamarquês visar a produção de carácter religioso sem, com tais escritos, irritar o homem desde sempre tolhido nas suas ilusões. Falar da mensagem de Cristo seria igualmente expor o homem a uma verdade dolorosa que o afastaria do prazer estético a que se afeiçoara. Por isso Kierkegaard começa por uma produção literária de carácter estético, mais em proveito do homem social do que do crente. “A sua principal preocupação era realçar que o que funda o carácter sagrado da pessoa é, antes mais [sic], a relação desta com Deus.”<sup>252</sup>, aclara Brun. O cristianismo teme a consciência do eu, nomeadamente quando o indivíduo se substitui a Deus no ato de criação e condução das coisas do mundo, como vimos Raul Vilar ambicionar. Mas, “se todos os homens são iguais diante de Deus, portanto, essencialmente iguais”<sup>253</sup>, o que distingue Abraão de Raul e Raul dos demais indivíduos da sociedade portuguesa da sua época? A resposta está na relação singular de cada homem com Deus. Isto é, não em como universalmente se apresentam perante Deus mas na relação particular de cada um com Aquele. O que a novela que estudamos apresenta é a relação de um personagem com o oculto superior mediada por uma atmosfera de loucura. Raul Vilar foi, pois, um artista religioso – ainda que não se compreendendo totalmente como tal –, como em *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor* Kierkegaard se assume religioso<sup>254</sup>. Em *Loucura...* verificamos a ideia explicitamente escrita em *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor* de que “não é a verdade que governa o mundo, mas as ilusões.”<sup>255</sup> Assim entende o narrador, que diz: “não pensamos em muitas coisas porque aceitámos a vida tal como ela é, tal como se convencionou que ela fosse; porque nos habituamos a ela.”<sup>256</sup> E conclui: “Raul não se habituou. Foi um desgraçado.”<sup>257</sup> Ao que se impõe

---

<sup>252</sup> Kierkegaard, *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, p. 11.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 22: “Sou, com efeito, um autor religioso.”

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>256</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 61.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

forçosamente responder à questão inteligentemente formulada por Kierkegaard: “um HOMEM tem o direito de se deixar condenar à morte pela verdade?”<sup>258</sup>

Sobre os heróis que sacrificaram a vida pela verdade, um ponto há em comum: todos estiveram condenados ou se condenaram à morte. A exemplo de Cristo, “quando um homem é condenado à morte pela verdade, são precisos outros homens para o matar, é evidente”<sup>259</sup>, enuncia Kierkegaard, que prossegue com as seguintes palavras: “A minha tese, não esqueçamos, supõe que ele é realmente condenado à morte pela verdade. A morte pode, em determinadas épocas, ser infligida por um governo, espiritual ou temporal e, noutras, pela multidão.”<sup>260</sup> Portanto, Cristo foi condenado à morte por outros homens, exasperados com a revelação da verdade publicamente anunciada pelo messias, adversa às ilusões que ditavam a vida como se convencionou que ela fosse. Se atendermos ao facto de que a condenação de Cristo assentou exclusivamente sobre as suas palavras, aceitamos que *ele é realmente condenado à morte pela verdade*. Mas, e Raul Vilar, estaria também ele condenado à morte ou se condenou a si mesmo pela verdade?

Entre ser condenado e condenar-se a primeira diferença pontua-se entre o ser passivo e o ser ativo. A expressão passiva do suicídio de Raul é: foi condenado à morte pela verdade. Pelo contrário, a expressão ativa do suicídio é: Raul condenou-se à morte pela verdade. A verdade, sabemo-la, foi descoberta pelo artista, e confirmada pelo narrador: “ninguém pode negar é que a sua *prova* (...) não fosse a mais concludente, a *maior prova de amor*, como lhe chamava.”<sup>261</sup> Por esta verdade – “«Só se ama por interesse»” – Raul foi sacrificado ou o próprio se sacrificou?

Segundo a expressão passiva do suicídio, desde o princípio da sua vida que Raul estaria condenado à morte. Toda a *ocasião* da sua vida estaria previamente orientada para enquadrá-lo – sem que de tal se desse conta – num contexto heroico, favorável ao desenvolvimento de pensamentos com vista à descoberta e revelação da verdade. O tempo desta condição é o passado. Todo o crescimento do artista será voltado para a irreversibilidade do tempo, porque ele sente que, por mais que se esforce, não pode esquecer o ideal que o persegue, sem no entanto se pôr a seu lado. Ele *foi* condenado à

---

<sup>258</sup> Kierkegaard, *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, p. 127.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> Sá-Carneiro, «Loucura...» in *Princípio*, p. 61.

morte, só não sabia quem o mataria. E por mais que se esforçasse para compreender a sua vida, só angústia e mágoa descobria, porque nada havia para decidir. Para que serve o senso se o destino está previamente traçado e nada há que se possa mudar ou evitar com vontade própria? Estaria Raul condenado à morte contra a sua própria vontade? Se louco é o que apresenta um comportamento absurdo e vive descontrolado, fora de si, dominado por sentimentos de grande paixão, se isso é a loucura, então Raul foi louco e, como tal, condenado à morte, sem que tivesse força de razão para contrariar o seu fado.

Mas, pela verdade, Raul agiu contra Deus, opôs-se à sua fórmula de produção da vida para conceber uma ideia própria: a *maior prova de amor*. Nesse caso, não poderemos tratar da expressão passiva mas antes da ativa: Raul se condenou à morte. Numa posição ativa, o artista exerce ação sobre o seu próprio destino. Tem, desde o princípio, o verbo para escrever a sua sorte e a responsabilidade para suportar os seus atos. O artista é o agente da decisão: aceita ou rejeita os caminhos que lhe são apresentados pela *ocasião*, valendo-se do livre arbítrio. Desta perspectiva, só se pode concluir que Raul se condenou a si mesmo, como Adão se condenou a si mesmo, ao descobrir pelo engano de Deus (Adão fê-lo pelo fruto proibido) a consciência do bem e do mal. Esta tomada de consciência permite que o indivíduo altere a sua própria natureza, optando por ser o mesmo ou por tornar-se um novo eu. Daí a consciência que tanto estremece o cristianismo. Porque a consciência do eu remete o homem para a escolha entre o bem e o mal. O bem será o caminho da luz, ao passo que o mal será o do oculto. No contexto de *Loucura...*, escolher o caminho do bem faria o artista confiar no absurdo, agir ao encontro da fé; mas o caminho do mal conduziu-o para a tentativa de criar algo novo, e o que se lê é que nada de novo se fez por perda da razão do artista; por ter-lhe sido retirado o discernimento no momento do crime.

Ora, consideremos que Raul tinha um ideal semeado no cérebro (expressão passiva). Quando acha a forma de provar o amor, tal descoberta não se deve ao florescer da semente que então deu frutos? A consciência do eu não será antes a cedência da sua consciência para a vontade de outrem que domina o seu espírito? Perguntamo-nos, poderia ele ter mudado a si próprio se não tivesse essa ideia fixa, germinando dentro de si, há tanto tempo? Pois então, para mudar o que quer que seja, é preciso ser agente ativo. Aquando do crime, a vontade de Raul não era o suicídio, pois pretendia com o seu ato vencer o tempo para amar eternamente. E o que vimos foi condenar-se à morte? Não! O que vimos foi um personagem ser levado pelo autor a compor um crime que não

se cumpre e, cujo desfecho trágico é todavia o efeito heroico do mesmo. A analogia do caso de Raul com o de Édipo comprova que desde sempre o oráculo previra a união do filho com a própria mãe, não se podendo afirmar que o fado não se cumpriria; como se cumpriu, e a tragédia de Sófocles só permite uma leitura: Édipo foi condenado sem que tivesse uma palavra a dizer contra; e quando decide abandonar Corinto, não é da verdade que foge mas da ilusão, porque a verdade conduziu-o ao encontro do pai para matá-lo. Agora, existe uma expressão ativa em Édipo quando abandona Corinto? Não. De igual modo perguntamos, existe uma expressão ativa em Raul quando encontra o *meio* de provar o amor?

A conclusão a que chegamos é: Raul foi condenado à morte pela verdade. E esta condição é suficiente para ilibá-lo de qualquer culpa face ao crime não consumado. À questão: *um HOMEM tem o direito de se deixar condenar à morte pela verdade?*, a nossa resposta é: sim, se for louco...

## BIBLIOGRAFIA

AA, VV, *Bíblia de Estudo Pentecostal*, Trad. João Ferreira de Almeida, s.l., Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 1995.

AA, VV, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.

BRANT, Sebastian, *A Nau dos Insensatos*, Trad. Karin Volobuef, 1ª edição, São Paulo, Editora Octavo, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O Que é a Filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

FIGUEIREDO, Cândido de, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 25ª ed., Volume II, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996.

FIGUEIREDO, João Pinto de, *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.

KIERKEGAARD, Søren, *Desespero – A Doença Mortal*, Trad. Ana Keil, Porto, Rés-Editora, s.d..

\_\_\_\_\_, *Estética do Matrimónio*, Trad. Margarida Schiappa, Lisboa, Editorial Presença, s.d..

\_\_\_\_\_, *In Vino Veritas*, Trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2005.

\_\_\_\_\_, *O Conceito de Angústia*, Trad. João Lopes Alves, Lisboa, Editorial Presença, 1972.

\_\_\_\_\_, *Ou-ou. Um Fragmento de Vida*, Trad. Elisabete M. de Sousa, Lisboa, Relógio D'Água, 2013.

\_\_\_\_\_, *Ponto de Vista Explicativo Da Minha Obra Como Escritor*, Trad. João Gama, Lisboa, Edições 70.

\_\_\_\_\_, *Temor e Tremor*, Trad. Elisabete M. de Sousa, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2009.

PELBART, Peter Pál, *A nau do tempo rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1993.

ROTerdão, Erasmo de, *Elogio da Loucura*, Trad. Álvaro Ribeiro, 9.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Guimarães Editores, 1991.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Princípio – Novelas Originais*, Porto, Editora Orfeu, 1985.

WOOLF, Virginia, *Orlando*, Trad. Laura Alves, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.