

“Queda e voo”: o feminino decadente em seis contos de Celestino Gomes

Teresa Bagão

Escola Secundária de Estarreja

PALAVRAS-CHAVE: DECADENTISMO, *FEMME FATALE*, EROTISMO TRANSGRESSOR, EROS E THANATOS, *ANIMUS/ ANIMA*.

KEYWORDS: DECADENCE, *FEMME FATALE*, TRANSGRESSIVE EROTICISM, EROS AND THANATOS, *ANIMUS/ ANIMA*.

1. AINDA O DECADENTISMO

João Carlos Celestino Gomes (Ílhavo, 1899 – Lisboa, 1960), na sua dupla condição de artista plástico e de escritor, não poderia ser alheio à alma e ao corpo femininos, nas suas múltiplas figurações. Sobretudo no seu prolífero trabalho como ilustrador, João Carlos delineou o corpo da mulher de forma plural: das mais jovens às mais velhas, em distintos perfis sofisticados ou mais rurais (sendo estas as suas diletas, pois com maior frequência as desenha), envoltas em expressão casta ou flagrantemente expostas na sua nudez curvilínea e sedutora¹.



Varina – Desenho a lápis – 1944



BANHO DE SOL – Tinta da China sobre cartão – 0,70x0,50 – 1941

Ao ponderar criticamente as diferentes produções culturais do ser humano, o autor subcreve a ideia de que “a Arte tem, mais do que nenhuma outra expressão do sentimento humano, essa espécie de irradiação que de pronto se comunica de alma a alma”¹ (Gomes, 1958: 47), ou seja, o desenho, a pintura, a escultura, bem como a música, são as obras de arte, por excelência, disponíveis para uma partilha eficaz e imediata de emoções, para uma fruição plena que dispensa a mediação da palavra, vertida em crítica especializada. Deste modo se compreende que Celestino Gomes tenha persistido na conciliação entre a palavra e a imagem, daí que as personagens dos contos publicados em coletânea² (em 1924) e nas revistas *Civilização*, *Ilustração* e *Magazine Bertrand* (em 1929 e 1930) sejam objeto de ilustração detalhada.

Os contos reunidos na primeira coletânea terão sido escritos entre o início da década e esse ano de 1924, o que se afigura coincidente com a época em que desenvolveu os estudos médicos preparatórios no Porto, entre 1918 e 1921, e a licenciatura em Medicina em Coimbra nos anos subsequentes³.

No que diz respeito ao segundo volume, o autor reúne contos escritos entre 1924 e 1931. Por conseguinte, as narrativas breves de que me vou ocupar foram escritas nos primeiros seis anos da década de 20, correspondendo ao seu período de formação académica.

Não será despiciendo relembrar que é em ambas as cidades do Porto e de Coimbra, em época anterior àquela em que o jovem Celestino Gomes frequenta o meio académico e os ambientes de tertúlia, que “o decadentismo constitui[ra] a dominante da renovação literária finissecular promovida polemicamente pelo grupo portuense de *Os Nefelibatas* e da *Revista d’Hoje* (Raul Brandão, João Barreira, Júlio Brandão, D. João de Castro, Justino de Montalvão, etc.) e por círculos das revistas coimbrãs *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* (António Nobre, Alberto Osório de Castro, Alberto de Oliveira, Eugénio de Castro, etc.)” (Pereira,

¹ Para ilustrar este trabalho, destaco um dos desenhos criados para o *Livro de Ester*, dois exemplos ilustrativos do volume de poemas de António de Cértima *Tu e o Teu Corpo*, o desenho a lápis “Varina” (1944), cujo modelo foi a sua própria esposa, o que torna revelador a sua admiração pela incontornável beleza plástica do corpo no feminino, para além de “Banho de sol”. Nas páginas seguintes, seleccionei ilustrações de uma capa para a coleção da Editorial Gleba e outras relativas a três dos contos em análise, “O último baile de Katiouchka”, “O crime do moliceiro” e “A sé”.

² Refiro-me a *Luar de Lágrimas*, Ílhavo: Editora Beira-Mar, 1924. A técnica da xilogravura por que opta para ilustrar estes contos encontra-se recorrentemente nas páginas do periódico ilhavense *Beira-Mar. Semanário noticioso, de interesses locais*, de que foi fundador, diretor e assíduo colaborador entre 1920 (ano da fundação) e 1926. No volume de contos *Como Naufragou o “Centauro” e Outras Aventuras* (Lisboa, Edições Gama, 1943), acaba por prescindir das ilustrações que publicara nas revistas.

³ A 1.ª edição do conto “Romance da última carta” integra o n.º 1 da revista portuense *Humus*, de Novembro de 1921. Falta, ainda, mapear as anteriores publicações dos outros textos, que poderão existir.

1996: 518), que terão deixado marcas nos círculos intelectuais. Deste modo, conhecedor da herança literária do simbolismo-decadentismo e dos escritores que lhe deram forma literária, Celestino Gomes vai prolongá-la de forma significativa em muitos dos seus contos.

O entusiasmo do jovem académico pela divulgação da literatura e pelo incentivo aos "novos" e a admiração por Raul Brandão conciliam-se na fundação de uma revista, no Porto, com o significativo título de *Humus. Mensário de Arte*, convocando para as suas páginas a colaboração literária de António Feijó, Júlio Brandão, Aarão de Lacerda, Hernâni Cidade ou do Visconde de Vila-Moura, apenas para citar os mais destacados, e selecionando para cada uma das primeiras páginas da *Humus* um inédito dos poetas desaparecidos António Nobre, João Penha, Gomes Leal ou Manuel Laranjeira. No entanto, reduzida à efémera edição de quatro números, muitos dos nomes da vasta lista de colaboradores anunciados ficariam por publicar. Concomitantemente, as epígrafes e as dedicatórias que Celestino Gomes antepõe aos seus contos denunciam a vasta erudição do jovem escolar, bem como o conhecimento de escritores como Alberto Osório de Castro, António Nobre, Albino Forjaz de Sampaio, Manuel Ribeiro, Vila-Moura e Afonso Lopes Vieira (de quem veio a ser amigo muito próximo, em Lisboa), para apenas citar alguns.

O seu posicionamento em relação à estética decadentista será, por conseguinte, epigonal. Destaque-se, no ano de 1925, um breve momento de adesão ao modernismo em Coimbra (sem reflexo na sua prosa de ficção), quando Celestino Gomes se deixa contagiar pelo movimento coimbrão de renovação modernista, no qual é chamado a participar por António de Navarro. Assim, intervém no *Manifesto* de cunho futurista redigido a três mãos por Oscar (Mário Coutinho), Pereira São-Pedro Pintor (ele próprio), Tristão de Teive (Abel Almada) e pelo Príncipe de Judá (António de Navarro), com textos e grafismo irreverentes, de cunho futurista e teórico-programático. As ações de intervenção deste grupo coimbrão incluíam uma série de conferências sobre arte e a publicação de uma revista, a *Sol. Revista d'Arte Moderna*⁴, tal como surge anunciada no final do texto do *Manifesto*. Da capital, chegava "a notícia de que, em Coimbra, está a ser preparada uma *revolução artística*" (Marnoto, 2009: 66). Segundo o testemunho de Edmundo de Bettencourt, citado por Rita Marnoto, a conferência "Sol", de Navarro, no Teatro Sousa Bastos, "causou tremendo escândalo no meio coimbrão, pela irreverência com que foram expostos certos pontos de vista. [...] Escândalo e tumulto. Da assistência, quando a discussão estava ao rubro, alguém tendo conseguido, não sei como, uma agulheta de incêndio, propôs-se a correr a água fria os conferentes e os seus camaradas" (ibid.: 79). Celestino Gomes

⁴ A direção ficaria a cargo de Celestino Gomes, Alberto de Serpa, Abel Almada, António de Navarro, José Régio e Mário Coutinho.

estava lá. A sua relação com estas iniciativas estudantis carece de estudo mais aprofundado, que adiaremos para outra ocasião.

Com a análise transversal do *corpus* representativo, selecionado para o presente trabalho, é possível demonstrar que, não obstante este breve ímpeto renovador modernista, no contista subsiste o prolongamento de diversos temas do figurino decadentista, parecendo o autor alheio, por um lado, aos caminhos de vanguarda trilhados e abertos pela Geração de *Orpheu* e, por outro, não integrando em fase posterior as fileiras presentistas e a sua “Literatura Viva”. Juntamente com aqueles temas, conciliam-se por vezes alguns motivos de filiação neorromântica, pela focalização numa “imagística naturalista (telúrica e marinha)”, num certo “bucolismo, pitoresco e regionalismo; *Volksggeist* amoroso e tratamento tradicionalista do amor (idealização e realização familiar)” (Pereira, 2006: 532-533). Não conhecemos outras narrativas breves de Celestino Gomes posteriores a 1931. Nas décadas de 30, 40 e 50, concentrar-se-ia no romance e nas crónicas de divulgação de temas médicos.



À semelhança de outros ficcionistas portugueses, a contística do médico-escritor acusa a recuperação e o prolongamento de aspetos paradigmáticos do espectro temático-estilístico decadentista, com especial incidência nas figurações do feminino erótico. Com base nas duas coletâneas *Luar de Lágrimas* e *Como Naufragou o “Centauru” e Outras Aventuras*, destacamos um conjunto de seis contos que mobilizam temas e arquétipos de filiação decadentista, com especial incidência na criação múltipla de figurações do erotismo no feminino, na sua distinta conceção de marcantes *femmes fatales* e de ténues *femmes fragiles* (estas integradas frequentemente num ambiente de ruralidade de beira-mar).

Neles, também a economia da intriga assenta com frequência na impossibilidade da união harmoniosa entre o princípio masculino e o princípio feminino, que desde a sua

origem se atraem e se procuram, mas a tensão latente, o desencontro e a consequente incompletude – por vezes, o aniquilamento – daí resultantes negam a unidade do ser pela conciliação do *animus* e da *anima*, cujo destino é a permanente cisão.

Em termos globais, nos contos selecionados, ao nível da conceção das categorias narrativas, verificamos que o autor tanto opta pela estrutura típica desta forma breve (mantendo a unidade de ação, de espaço e de tempo), como por uma estrutura em que o *showing* (descrição de espaços, do aspeto físico e de estados anímicos das personagens) domina o *telling*. Ao nível do processo narrativo, dispensa ou reduz substancialmente o discurso direto, enquanto que a voz narrativa se afirma predominantemente pela focalização omnisciente.

2. FEMMES FATALES

2.1. A DANÇARINA, KATIOUSCHKA

Dir-se-ia que dança e está sonhando...

Dir-se-ia que a estão beijando toda...

Eugénio de Castro

O conto “O último baile de Katiouchka” data de 1926. Foi primeiramente publicado na revista *Civilização*⁵, onde surge ilustrado com desenhos (assinados e datados) do busto em perfil da exótica protagonista, da sua dança, do anão Vladimir Mujowsky e de uma paisagem. O autor dedica o conto ao Visconde de Vila-Moura e antecede-o com epígrafe de F. T. Marinetti.



Os três primeiros parágrafos da narrativa começam por centrar a atenção do leitor na descrição física da bailarina, cujo exotismo e estranheza dificultavam a fixação dos seus traços

⁵ *Civilização*, n.º 23, maio de 1930, 82-86.

pelos retratistas. Na tentativa de debelar a limitação dessa representação plástica, o narrador onisciente utiliza a palavra, mas mantendo nesse retrato evidentes aproximações a distintos objetos de arte (pintura, escultura e música), patentes em expressões como “detalhe de volume e parecença”, “cabelo decorativo”, “estátua assíriaca”, “olhos de múmia inverosímil – dois cacos de faiança verde caiados a *koohl*”, “gestos [...] copiados de intuição nos decores gregos das coreias, estilizados até à linha cabalística dos dedos”, “múmia religiosa, solene” ou “gestos dum eflúvio mediunímico de lamúria ritmada tal o piano choroso, nervoso, de Paderewsky” (Gomes, 1943: 83, 84). A primeira dificuldade em fixar a imagem desta mulher tem a ver com o seu riso, se bem que globalmente a estranha bailarina seja uma incógnita de difícil decifração, desde os “olhos de múmia inverosímil” e os “gestos [...] fragmentos de ritmos”, aos “jeitos de palavras a decalcem-lhe os lábios em chaga de púrpura quási-azul”. Depois destas notações físicas e psicológicas, que criam no leitor uma óbvia expectativa em relação à figura feminina, esta é identificada pelo nome próprio, Katia Federowna.

De facto, a personagem é mais alma do que corpo, revelando-nos ainda o narrador que “sofria-lhe na alma a sua raça amargurada de judia e a sua pátria martirizada de russa [...] com seu tormento de sem terra” (ibid.: 84). O seu desencontro identitário está na origem de uma obsidante procura ao nível da interpretação artística, encontrando fontes de inspiração nas civilizações orientais e concebendo a dança como arte total – “da Vida e da Morte copiara seus bailes”. A cada uma das civilizações surge associado um inspirador elemento feminino, uma figura mítica em relação direta com o erotismo transgressor, marcadamente tributária do simbolismo-decadentismo: na Grécia, Afrodite; no Egito, a Esfinge e Cleópatra; no Japão, são as gueishas, em evidente conexão com o orientalismo e a *chinoiserie* de gosto decadentes.

Na Grécia, dançara para Afrodite, ofertando à deusa “seu desvario divino de casta, em nudez de espasmos quási dolorosos para maior beleza do seu corpo”; também aí “dançara os mortos ritmos das coreias no Parténon e no Anfiteatro”. Em Tebas, ouvira “o segrêdo litúrgico da Grande Esfinge” e, ao som da “música de Pavor das grandes sombras”, reconstruiu “os relevos cruéis do bailar de Cleópatra – taças letais e áspides mordendo”; experiência de bailado-transe, revelar-se-ia espiritualmente mais marcante através do olhar, “mais rasgados os olhos, dois cacos de faiança verde [...] envernizados a *koohl* a completar seu jeito falso de múmia despertada”. No Japão, a transfiguração pela dança associa-se a aromas exóticos que embriagam, “à melodia tangida no perfume do láudano e do sândalo”, bem como à audição dos passos de dança no “torpor dos olhos fakíricos dos tigres lânguidos de morfina” (ibid.: 84, 85). Na sua “loucura de artista-humana”, Katiouschka ainda encontra motivos inspiradores para as suas coreografias nos elementos da natureza e no fogo, num “bailado súbtil de duende maquilhado de fogo como as quimeras crescentes do mistério do

lume”. Neste primeiro momento do conto, a dança fica definida pelo seu poder de sedução erótica, pela transfiguração e transe, pela quase possibilidade de aniquilamento da própria bailarina, que, pela arte, consegue experimentar o limiar entre a vida e a morte.

Num segundo momento, conhecemos a relação de Katiuschka com a companhia a que pertence. Adquirem especial destaque o efeito perturbador e o incômodo que lhe causam algumas criações artísticas do “musicista bruxo” Vladimir Mujowsky, cuja capacidade criativa o situa num plano suprassensorial, embora, fisicamente, seja uma figura grotesca e infra-humana, um “anão monstruoso, meio sapo e réptil para os bobos e os gnomos, êle-mesmo quási gnomo de seu feito inumano”, com “trejeitos de anómalo”, “tão de trapo como na vida” (ibid.: 87). Nutre por Katiuschka uma secreta paixão doentia, desproporcional até na altura do olhar de ambos. Às escondidas, assiste ao choro dela, “a fazer de aquarela os cacos de faiança verde, essas [lágrimas] guardava-as o anão sôfrego, a modos dum tesouro sádico, para construção dum ritmo inouvido...”. Vladimir Mujowsky tenciona, afinal, criar uma excêntrica coreografia única – e letal – para a única mulher por quem se apaixonara⁶. É, no fundo, uma criação autobiográfica que possibilita a superação das limitações reais do seu criador, na qual o desencontro amoroso, ficcionalmente recriado, termina no efetivo encontro de ambos pelo poder da música e da dança. Assim, daria a conhecer o seu amor pelos “bailados anímicos de carinho”, numa “música de perturbação”, “tôda a estranha geometria maravilhosa das almas raras do mundo” (ibid.: 88), que são as de Vladimir e de Katiuschka. Ao nível da decoração do cenário “simbolista-futurista”, as marcas de exotismo, de mistério e de fatalidade antecipam o desfecho de uma dança sobre-humana, em que contracenam Eros e Thanatos.



⁶ “[...] êste homem que a humana forma enjeitara em sapo dava-se a colorir estranhas palavras, estranhos ritmos de loucura exaltada e jamais qualquer inventara côres a mais dêle. Sua consciência a par do engenho andou criando, então, uma dança onde bailassem as lágrimas dela com a sua não perceptível ternura (Gomes, 1943, 87).

Para além dos aspetos tributários das figurações míticas do feminino erótico decadentista, anteriormente enunciadas, este conto recupera um outro elemento fundamental, recorrentemente ficcionado (e plasticizado) por autores europeus finiseculares: referimo-nos, como já se tornou evidente, ao mito de Salomé. Celestino Gomes reescreve a figura da bailarina exótica que executa com intensidade erótica, no entanto, reinterpreta o mito ao transferir, na cena final, o papel de agente sedutor e autónomo da bailarina para o anão Mujowsky, sendo Katiuschka um títere à sua mercê. Confirmamo-lo na terceira parte do conto, que corresponde ao dia da estreia do bailado com a nova partitura.

A entrada de Katiuschka no palco do teatro é acompanhada pela dispersão pela sala de aromas exóticos, “uma essência de bitume judaico e cinamono ardendo, de jeito a maquilhar de desigual o instante”. Estes conciliam-se com os projetores que a inundam com uma “luz malva-ténue da Distância com intersecções verde-alga e azul-água de altura”, cujo efeito luminoso reflete magicamente o olhar do anão, que assim a inunda e a “dançadeira entrou a ver luzi-los na pupila em braza dos projectores” (ibid.: 89, 90). A capacidade transfiguradora da peça musical não só enche de comoção os espetadores, como se apodera da bailarina que, em plena execução, compreende que “todo o bailado era ela, desde ela-própria até à alma de tôda-a-gente na plateia”. Incapaz de reagir a este movimento vertiginoso, é atordoada pelo “redemoinho de ciclone” dos efeitos das ventoi-nhas, outro adereço cénico, que a elevam no ar. A alucinação provocada pelo espetáculo fica completa com a referência à música composta pelo anão. Ao defini-la como “doida obcecada, [...] zumbindo em z Unidos zíngaros de onomatopeia nos tam-tans e tim-tins em tons de tímboles, a despenhar-se por córrigo de ribanceira” (ibid.: 90), Celestino Gomes consegue um expressivo efeito evocativo dos sons musicais e dos ritmos intensos da dança através do próprio vocabulário, pelas recorrentes assonâncias (em a, u, i), aliterações (com os sons z, d, t, r) e onomatopeias.

Katiuschka sucumbe a este turbilhão de sensações, sentindo também que “a alma do anão, crescida, altíssima”, de uma dimensão transcendente, “a beija a distância, lábios parados, olhos parados, um invisível beijo hertziano em telepatia”. Quando o pano sobe para colher os aplausos, a bailarina continua prostrada sem se erguer, paralisada pelo “olhar do anão, ímpar do estrabismo e da luz, beijando-a tôda, agora vampiro sorvendo-a até ao íntimo da dor e da ansiedade...” (ibid.: 91)⁷.

⁷ Nesta sequência, encontramos alguns pontos de contacto com a Salomé de Oscar Wilde, pelo poder sedutor da dança executada em momento de tensão emocional, em consequência das sucessivas recusas de Iokanaan, que ela anseia beijar. Aqui, o beijo e a obsessão estão representados na personagem masculina. Creio que

Na verdade, o conto não efetiva a recriação da Salomé sedutora e dominadora, cujo corpo dançante, que atrai e subjuga, garante a realização dos seus desejos. Pelo contrário, e invertendo as premissas do mito, na última performance vemos uma Salomé que, despojada dessa autonomia sedutora, é dominada por uma figura masculina monstruosa, insignificante e perversa, que lhe define a execução (aqui entendida duplamente como a própria dança e como a morte), que lhe manipula a expressão corporal, ao ponto de a deixar “catalepsiada talvez de morte para marcar o bailado do Fim”. Não deixa o autor, porém, de reaproveitar o motivo do beijo necrófilo da filha de Herodíades a João Batista – com a variante de ser um beijo masculino e letal -, optando igualmente pela morte final em palco da protagonista, como Oscar Wilde havia feito com a sua Salomé. Deste modo, mantém-se indissolúvel a ligação entre Eros e Thanatos⁸. Nesta perspectiva de análise, pode-se ainda aproximar a cena final de um dos núcleos geradores da obra de Mário de Sá-Carneiro – a tematização do desejo -, sobretudo quando constatamos que também aqui o ato sexual “sofre uma transferência para um momento de revelação da obra de arte numa clara esteticização do desejo – uma estratégia típica do Decadentismo – onde tem lugar uma espécie de epifania ou cena fulgor erotizada ou corporificada, ao mesmo tempo que o desejo sexual é sublimado espiritualmente” (Arenas, 2005: 165)⁹.

Neste conto, à semelhança de outros escritos pelo autor na década de 20, deteta-se, igualmente, uma gramática narrativa e estilística devedora do Decadentismo. A intriga é rarefeita, dando lugar a catáforas que consentem ao narrador ocupar-se da descrição física das personagens e dos seus estados anímicos. Também se evidenciam “o vocabulário eivado de misticismo, a palavra exótica, o colorido abundante de meios tons, as alianças desusadas, que a geração dos nefelibatas arvorara como insígnias, [...] essas torrentes de verbalismo que se resolvem numa sensação ou numa visão fugitiva”, a “impressão esquisita”, as “palavras suscitadoras de cor e de visão” (Carpinteiro, 1959: 513, 514)¹⁰.

Celestino Gomes conhecia a obra do escritor inglês, tanto mais que foi o ilustrador da capa da peça de teatro *Salomé*, do romance *O Retrato de Dorian Gray*, publicados pela Gleba nos anos 40. Para *O Príncipe Feliz* em 1939 (Lisboa: Editorial Inquérito, L.^{da}), concebeu a capa e as ilustrações de todas as páginas.

⁸ É uma erótica de contornos patológicos, que leva o anão a manietar a dançarina ao nível dos sentidos, para lhe dar um beijo vampiresco que lhe suga a alma.

⁹ No excerto do artigo citado, Fernando Arenas está a referir-se às novelas *Ressurreição* e *A Confissão de Lúcio*, de Sá-Carneiro, concretamente ao triângulo amoroso formado por dois homens e uma mulher (Inácio/Etienne/ Paulette e Lúcio/Ricardo/Marta) e à especificidade do “acto sexual entre os dois homens”.

¹⁰ Alguns exemplos elucidativos estão patentes no uso de vocabulário raro e rebuscado (“heteroplegia”, “catalepsiada”, “doriu”), nas construções inusitadas (“coberta de inatingível”, “azul-quási”, “maquilhar de desigual o

2.2. A SEREIA

Flor de prata ostentando os seus pistilos de ouro,
Surges, deusa radiosa, aos meus olhos sem fé [...]

António Feijó

Outra conceção de *femme fatale* materializa-se numa personagem secundária do conto “O crime do moliceiro”, em cujo título comparece a morte, reiterada pela epígrafe em francês de Selma Lagerlöf, que denuncia a insidiosa abordagem de um grupo de sereias a um barco¹¹, antecipando a iminência da perdição do pescador. Além dessa pista de leitura, logo no parágrafo inicial, o narrador apresenta-nos o desfecho dos factos que vai compilar, ao aludir à “cara-de-réu” do protagonista e ao retrato que dele fizeram “na cadeia”.

José Luzio “fôra, desde cachopito, mulheireiro”, pelo que “não ganhava afeição a nenhuma [rapariga], era hoje uma, amanhã outra, não havia mulheres que lhe bondassem” (Gomes, 1943: 109, 111). Simultaneamente, nutre uma fixação obsessiva por Rosa Gregória, com quem convive nas lidas da beira-ria e, neste caso, a forma como a encara assume um valor narrativo indicial (a comparação e o verbo no infinitivo evidenciam a ideia de morte): “os mesmos olhos parados como charcos de lôdo olhavam a rapa-

instante”, “música de Pavor”, “cabalística dos dedos”, “lunar de fósforo”), na variada paleta de cores de gosto decadentista (“amarelo-roxo”, “agonia loira”, “negro-oxidado”, “verde-alga e azul-água”, “lilás-verde-alga-azul-água”, “côr de breu úmido de koohl egípcio”), no exotismo dos nomes das personagens, bem como em ressonâncias poéticas assentes em rimas internas (“dois cacos de faiança verde caiados a koohl”), redundâncias lexicais (com o nome “múmia”) e no uso da maiúscula (“Curvas”, “Distância”, “Grande Esfinge”).

Na coletânea de 1943, o autor introduz pequenas alterações ao nível da ortografia usada em 1930, mais próxima do culto decadentista do vocábulo raro (“cenário”-“cenário”, “Sphynx”-“Esfinge”, eliminação do hífen em “quási-ao-chão”, “grandes-sombras”, “quási-dolorosos” ou “apenas-ânsia”), e das opções vocabulares (“friso”-“estátua”, “tristes”-“desterrados”, “extra-humano”-“inumano”, entre outras). Modifica também o nome da protagonista: a polaca Natacha Katiousschka é, agora, a russa Katia Federowna, transformando-se o apelido em nome artístico.

(-*plegia*: golpe, pancada; elemento compositivo, formador de substantivos abstractos, em compostos da terminologia médica com noção de ‘paralisia’ (“heteroplegia” não se encontra dicionarizado, mas parece-me tratar-se, então, de outras e diferentes formas de paralisia); *catalepsia* (da psicopatologia): estado no qual o paciente conserva seus membros numa posição que lhe foi dada por terceiros [Surge em certos problemas mentais graves e inscreve-se no quadro da esquizofrenia] [cf. Houaiss, 2002: 2898, 841]).

¹¹ A epígrafe é “... délicieusement jolies jusqu’à la taille – car une queue de poisson remplace leurs jambes – il les avait vues nager en bandes autour de sa barque...”

riga tôda, de cima abaixo, longo-tempo, a afogá-la” (ibid.: 111). Dado que a “teima da cachopa” e “tal paixão-de-alma” não abrandam, “num comenos, estavam arrecebidos”.

Se bem que seja inegável a devoção de José Luzio, que quase santifica Rosa “como imagem de altar-mor”, uma outra visão do feminino vem fixar-se nos olhos do rapaz, visão perturbadora da aparente estabilidade afetiva. À Rosa Gregória, moça trabalhadora, anjo do lar, santificada pela domesticidade, opõe-se a imagem da mulher do senhor Rodrigues¹². Na descrição, que concilia a focalização omnisciente com a focalização interna, apresenta-se uma mulher de contornos sinuosos, uma sereia encantatória símbolo do desejo carnal¹³:

[...] de olhos cicatrizados de pinturas [...] que tôda ela, aventava, era ser sereia em cata de águas azuis. Êle percebia-a lá! Êle sabia lá o que tal mulher lhe dizia, tingida duma gordura côr de oca, a boca a vermelhão (...), as sobranceiras cortadas à navalha ou quer que era a fazerem um risco só sôbre-los-olhos, o corpo justo numa camiseta vermelha que lhe punha o peito em altar – (Deus me perdôe!) – e calças, umas calças justas nanja como as dos homens mas tão lustrosas e finas como escamas de peixe miúdo. Êle compreendia-a lá! (ibid.: 112)

Numa povoação rural de pescadores da beira-ria, em evidente aclimação regionalista da figuração da *femme fatale*, a mulher do Sr. Rodrigues flutua à superfície do quotidiano na sua exuberância física, tentadora e predatória, que instiga no protagonista um desejo erótico irreprimível (dos seus tempos de solteiro), até que acaba por se agigantar perante a figura de Rosa:

Sentia apenas uma precisão maior de beijar muito a mulher, às noites, quando chegava a casa com o olhar vazio onde cada vez era mais água estagnada e lôdo. Mas aí mesmo caía entre êles, a enloilá-lo, a languidez cruel dos cobiçosos olhos pintados como êle só se lembrava de ter visto, uma vez, nuns prospectos disto dos teatros (ibid.: 112, 113)¹⁴

¹² Não só a personagem não tem nome próprio, como a sua indefinição se estende ao estado civil, socialmente marginal: era “mulher ou amiga [do Sr. Rodrigues], bonda que o povo não sabia ao certo” (Gomes, 1943: 112).

¹³ O desejo físico é, neste contexto, potencialmente transgressor, por abalar os votos de fidelidade do sacro matrimónio.

¹⁴ Ao efetuar a leitura comparativa das duas versões do conto (de 1930 e 1943), compreendemos melhor a perturbação de José Luzio com base neste excerto, que não faz parte da primeira versão. Ao invés, uma passagem dessa publicação inicial, entretanto omitida pelo autor, vincaria o caráter provocador desta “sereia”: “E toda ela era olhar os músculos de aço do moliceiro, com a languidez dos cobiçosos olhos pintados” (Celestino Gomes, “O crime do moliceiro”, *Ilustração*, n.º 119, 1 de dezembro de 1930, pp. 36-37).

Outros indícios da perturbação do jovem moliceiro, motivada pela sua libido incontida, continuam a ser doseados pelo narrador com base em imagens retiradas da faina marítima, eivando a linguagem de notações regionalistas (“como um barco que perdeu o govêrno e anda aos bordos”, “a máscara de afogado”, “como um barco em rumo de cerração fechada, sem atinar os nortes”, “o José Luzio como um naufrago, esfarrapado, trágico”, entre outras).

O imaginário feérico associado às sereias é instigado pela personagem “ti Coiso”, que José Luzio encontra na taberna da ti Norta, na Gafanha da Encarnação. O rapaz fica ainda mais perturbado com a história da fantástica experiência erótica do ti Coiso com uma sereia, que o arrastara e amara no fundo do mar. Por conseguinte, é vítima do poder sedutor dessa figura zoomórfica, que o hipnotizara, vítima de um afogamento da vontade (“encheu[-me] por dentro de água morta”). Na sua perturbação, atribui à sereia contornos diabolizantes tradicionalmente associados à mulher, visto que “anda por’í à rola, disfarçada como o Diabo que tenta as almas” (ibid.: 116), mas não deixa de fixar o costumado perfil de tentação da figura “muito loira”, com “uns olhos tanto, tanto de água”, “um jeito de onda”, toda “fogo e brasas”. Com a sua impressiva “voz na sombra”, “voz de água”, a personagem espectral de ti Coiso impõe-se como voz do inconsciente do protagonista (reiterado pelos efeitos do álcool), instigando a tentação obsidiante que o atormenta.

Alta madrugada, regressando para o seu barco, José Luzio depara-se com a mulher do Sr. Rodrigues aí sentada, “o seio em lume na camisola vermelha, as calças de lhama de prata a saírem da água onde se perdiam os pés que se não viam” (ibid.: 119) – e a “voz da água” do ti Coiso a persegui-lo. Julgará o leitor que o moliceiro, incapaz de resistir, vai finalmente deixar-se enredar pela mulher-sereia, só que o autor procede a um imprevisto desvio desse rumo das versões tradicionais. Na sua turbação mental, cego pelo instinto que quer a todo o custo controlar, a única solução de José Luzio para resistir é o crime passionai, isto é, afogá-la, apagar de uma vez a chama causadora da “fogueira onde eu ardia todo”, eliminar o objeto do desejo sexual para colocar no seu lugar a imagem santa do anjo do lar.



Deste modo, a uma pulsão erótica entendida como transgressora, na sua expressão masculina incontida, sobrevém um duplo aniquilamento, consubstanciado na morte física da mulher e no castigo moral e social do moliceiro, punido com prisão.

2.3. A AMERICANA, MISS MAUD

Em face daquela glória, que tumultuava tão perto,
que me ia sagrar enfim, os meus olhos eram esforço
– e a minh'alma um disco d'ouro!...

Mário de Sá-Carneiro

O *incipit* do conto encerra o leitor num ambiente citadino e industrial americano, mais precisamente, no coração de uma enorme fábrica de peças de ferro e de aço, com os seus ruídos de inúmeros mecanismos, motores, com o calor de fornalhas e caldeiras, com operários transformados em máquinas, em “escravos de aço”, expressivamente comparados com demónios, sátiros e múmias.

O protagonista, o jovem engenheiro Alberto, encontra-se a trabalhar nessa mesma fábrica, incapaz de resistir à “monstruosa beleza da catedral de ferro [...] que lhe subjuguava os sentidos” (Gomes, 1924: 88), neste caso, a indústria americana, em tudo superior à portuguesa. Alberto fora convidado e apadrinhado pelo dono da fábrica, o milionário Mr. Black, que o acolhera no seu palacete.

O espírito pouco urbano do português (que é, no entanto, um génio da engenharia e da gestão) contrasta com a cidadina filha de Mr. Black, Miss Maud, uma jovem de 17 anos, rica, mimada e educada nos melhores colégios. É loira, elegante e moderna, a “sua beleza dominava a sociedade”; agradava-lhe falar “do sport, de mil futilidades elegantes”, conquanto não deixe de estar atenta às dificuldades de alguns dos seus operários, que protege. Autónoma e autoconfiante, liberta da tutela masculina, de obrigações familiares ou de imposições parentais que condicionem as suas decisões amorosas, a americana é filha da grande cidade. Se “a verdade é que «Dans les villes est née la liberté civique qui a poussé l’homme à lutter contre tous les oppressions»” (Loureiro, 1996: 41), Miss Maud adquire um estatuto representativo de uma conceção de emancipação feminina em cenário urbano.

Assim se justificam as suas atitudes provocatórias e sedutoras em relação a Alberto, inocente desconhecedor da erótica feminina: “jovial, palreira como uma avesita liberta, *miss* Maud ía muitas vezes à fábrica e familiarisara-se tanto com Alberto que raro não era ir tapar-lhe os olhos com os dedos afusos de suas mãositas opalescentes, num relâmpago de riso fascinador” (Gomes, 1924: 90). A este comportamento de *cocotte* aliciante, que se insinua sem constrangimentos, podemos acrescentar a sua reação à ingénua confissão dos afetos de Alberto. Capaz de aniquilar o jovem engenheiro, que ponderava a existência da “utopia duma possível comunhão de almas”, Maud não se compadece com o mal-estar que lhe possa causar:

Houve uma risada, uma gargalhadinha irónica que vibrou um instante nos lábios frescos da americana, como um timbre de cristal nítido, que emudeceu Alberto. (...) o coração gelado da americana jamais se aqueceria de bem-querer; e, compreendendo bem isso, resignou-se a calar a voz do coração. (ibid.: 92)

A concretização de uma conjugalidade tipicamente burguesa afigura-se irrealizável, tal como impossível é a vitória definitiva da abordagem masculina e a tradicional rendição feminina. Muito pelo contrário, qual *belle damme sans merci*, “o que devia encantá-la, deveras, era a tortura da fisionomia de Alberto que se sentia espesinhado” nos momentos de convívio no palacete de Mr. Black. Para cúmulo, ela passa a receber a chávena de chá “das mãos do velho mordomo para cujos cabelos tinha meiguices de menina” (ibid.: 93), enquanto “aumentava os requintes crueis a cada hora” e ia à fábrica para “desdenhar dêle, face a face, como um anjo que descesse ao inferno para afrontar o demónio”¹⁵.

De facto, Alberto domina as dinâmicas laborais, as técnicas, as máquinas, os elementos químicos – “sereno, olhando a máquina, o engenheiro comandava a vertigem” –, em rigorosa oposição às circunstâncias que envolvem a sua vida afetiva, que não domina. Privado da sua *anima* e sem saber como alcançá-la, inicia um movimento de queda, devido à desumanização que contagia a sua relação com os operários¹⁶.

Por causa deste desajuste, o protagonista, entretanto nomeado diretor de uma nova fábrica de Mr. Black, decide regressar a Portugal. A partir do momento em que Maud tem garantido que não se trata de um golpe para vingativamente ferir o pai e prejudicar os negócios, ficamos a saber que a calculada provação a que o sujeitara tinha chegado ao fim, e que “Agora, sim, tinha a certeza!...” Ao ir ter com Alberto no momento em que ele está prestes a sair do escritório, não evita uma última provocação, como jovem mulher dominadora, interpretando ironicamente a decisão de partida como prova da “fortaleza do

¹⁵ Repare-se no inusitado processo de inversão de sentidos que a comparação propicia, ao alterar a percepção do comportamento dos protagonistas: se, pelos atributos físicos, Maud é uma mulher-anjo e Alberto um demónio por laborar num espaço sombrio, abrasador e ruidoso, psicologicamente, ela é uma mulher-demónio por lhe transformar a vida amorosa num inferno e ele, qual anjo na iminência da queda, só no final será salvo pelo abraço dela.

¹⁶ “O mundo metropolitano caracteriza-se, assim, por uma desvalorização crescente da essência humana” e “estende a lógica dos mecanismos da produção industrial a todos os domínios da acção humana” (Loureiro, 1996: 31). Mais habituado à ruralidade e à pacatez de uma beira-mar portuguesa, que saudosamente recorda, enleado em sonhos de idílio amoroso romântico, que vê frustrados, o protagonista é presa fácil para essa desumanização das relações na vida urbana, fabril e febril.

sexo-forte...” É, afinal, Miss Maud que não lhe permite dar o passo em direção à porta e o enreda com os “setinosos braços” para então lhe declarar, em discurso direto, o seu amor.

A americana assume, portanto, o papel de uma mulher cautelosa, capaz de uma rigorosa autodisciplina ao nível afetivo, na medida em que tem fortuna e património a preservar, não estando disponível para desbaratá-lo por ímpetos do coração, o que a leva a escusar-se a qualquer tipo de arrebatamento. Símbolo do desejo e da sedução calculada, é ela quem mantém, do início ao fim, o controle do impulso erótico.

3. EROTISMO TRANSGRESSOR

3.1. A SANTA DA SÉ

Em jorros de asas a crescer, alteia-se o órgão santo...
O altar-mor vibra de lindo...
O turíbulo inunda de som...

Mário de Sá-Carneiro

No conto “A Sé”¹⁷, a epígrafe de frei António das Chagas convoca a vivência do amor como sentimento inelutável e cauciona as suas múltiplas manifestações, independentemente de o objeto amado ser de carácter transcendente (Deus) ou real e mundano¹⁸.

Utilizando um procedimento comum a outros contos, o autor inicia a história com um longo excursão descritivo, pintando o ambiente soturno, desolado e abandonado de uma sé, que “entrara de tomar a atmosfera fria e baça de sepulcro” (Gomes, 1924: 55). Detendo-se em pormenor nos motivos decorativos dos vitrais deste espaço de culto, o autor mobiliza um registo retórico-estilístico de gosto decadentista, pela utilização do paralelismo, de rimas internas ou de inesperada associação de adjetivos de expressivo cromatismo, contribuindo para a tonalidade lírica da prosa¹⁹, frequente em outros textos da coletânea.

¹⁷ *Luar de Lágrimas*, páginas 54 a 61.

¹⁸ “Não ha coração sem amor; ou seja a Deus ou seja ao mundo, há-de amar quem tem coração”.

¹⁹ Refiro-me a este excerto: “Um [dos vitrais], dolorido a roixo de lírios finos, alevantava em luz doirada de apoteose a figura archeangélica duma virgem pálida, trespassada de espadas brancas, brancas espadas de Infortúnio. Adejava-lhe o manto azul numa curva suavíssima, e as mãos erguiam-se-lhe, tão esguiinhas e tão brancas como a própria ogiva do janelão gradido e como as sete-espadas brancas de Infortúnio. Olhos de súplica, outro, na tragédia azul-rubra duma noite amarga, agonizava, num lenho rude entre cardos, um Nazareno lívido de exangue, de chagas rubras como os cardos...” (Gomes, 1924: 55, 56). Destacam-se as cores fortes do roxo dos lírios, do dourado, do vermelho rubro e, em contraste, o branco.

As figuras dos vitrais representando o feminino iluminado e o masculino lúgubre que agoniza encontram o reflexo perfeito num outro elemento da estatuária religiosa: as estátuas da Virgem Santa (em madeira policroma), sempre rodeada de pombas brancas, e do sepulcral santo mártir de pedra. Ambas são significativamente representativas, por essa mesma ordem, da presença vivificante e da ausência mortificante do amor e de Eros.

O santo de pedra, em vida, reprimira a natural pulsão erótica do ser humano, “Nunca amara em sua vida senão a Deus, senão a tristeza longa do longo claustro, e certa fonte que em horas noturnas de luar se quedava, a instantes, espantada de haver ali duas nascentes nos olhos roixos do monje” (ibid.: 56). O elemento feminino ausente da sua vida, representado na luz da Lua, define a incompletude existencial do monge e a negação da sua *anima*, traduzindo-se em fonte de sofrimento (as “duas nascentes” de lágrimas) e em morte afetiva (“olhos roixos”). Por isso, o narrador insiste em afirmar “Nunca amara, o monje. Como a fonte... como a fonte...”. Pontualmente, por ação da humidade, parece que as lágrimas ainda correm pelo rosto petrificado.

Quanto à estátua da Virgem da Sé, os fiéis lamentam-se por ela não operar qualquer milagre nem acudir com alguma graça às preces, o que os afasta gradualmente do seu altar. Mas exerce um estranho fascínio sobre as pombas²⁰, que, em bando, sempre que se abrem as portas, entram voando pela nave, num turbilhão, rodeiam a estátua e “iam dormir entre as pregas da sua túnica lilás, sôb a ogiva de luar das suas mãos afiladas” (ibid.: 57). Anotemos outros excertos que confirmam essa atração, por oposição a um deliberado e provocatório voo de raspão pelo santo de pedra:



[...] bailavam sôbre os olhos lacrimosos dum mártir talhado em pedra. Deitavam-lhe mesmo afaços, às vezes, num roçar leve de penas e em beijos doces sôbre as feridas. Mas íam, sempre, nenhuma poisava [...], íam sempre, para longe, deixando o mártir de olhos lacrimosos errantes [...]. E a santa da beleza incomparável [...], tarde e manhãs, estava sempre envolvida de azas, enleada de azas claras de pombas. [...] só as pombas, doidas, a modos que de saúdades da Santa, entravam em turbilhão a envolvê-la de brancura, a enovelá-la de azas.

²⁰ Estas aves estão omnipresentes no conto e o narrador menciona-as do primeiro ao último parágrafo, num claro indício da presença do feminino num local de culto religioso, por natureza dissuasor da experiência erótica e anulador do desejo sexual, mas onde a transgressão ocorre.

Era a paixão das pombas, a Virgem. [...] e entravam, doidas, o velho portal, para bailar uma ronda de afagos sôbre as mãos afiladas em préce e esguiínhas da Santa... [...]

E as pombas, num novêlo branco turbilhonante, bailavam bailavam longamente uma ronda de afagos sôbre o seio da imagem. (ibid.: 56-60)

A permanente revoada das aves adquire uma inequívoca notação erótica, pela referência ao sensual contacto das macias penas. Por essa razão, de imediato substituímos a simbólica cristã de castidade, pureza ou simplicidade da pomba (como manifestação do Espírito Santo, da virgindade mariana ou beatífica) por uma "acepção pagã, que valoriza de forma diferente a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal, mas sim associando-a a ele", pelo que "a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objecto do seu desejo", não esquecendo que esta ave representa uma das "metáforas mais universais que celebram a mulher" (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 533). Deste modo, a estátua da santa é a representação do princípio feminino em todo o seu esplendor e beleza física; como por ação milagrosa de uma força vital invisível, "tinha cada vez mais suave a carnação e mais viçosas as flores, como se fôra ela própria a Primavera" (Gomes, 1924: 59), aproximando-a de uma concepção pagã de fertilidade e de renovação. Talvez não opere milagres pelo facto de corporizar um ideário amoroso que não se coaduna com a igreja, por ser mais deste mundo que de dimensão transcendente, por ter sido transformada em objeto de desejo.

Para confirmarmos, então, a notação erótica mencionada e a forma como se manifesta na sé, teremos de convocar a personagem do sacristão António, "figura macerada", "de um moreno pálido de angústia". Em pequeno, notamos que fora um persistente criador de estátuas, ficava longas horas a "modelar bonecos que esmagava logo que sentia aproximar-se alguém". É um solitário incompreendido, um estranho, não concitando o convívio social (desprezava as raparigas, enxotava as crianças da igreja, as quais, por sua vez, lhe atiravam pedras) – as gentes dão-lhe a alcunha de "mágico, porque não tinha companhias e ninguém lhe conhecera uma só namorada" (ibid.: 57).

António cuida da velha igreja, havendo momentos em que, juntamente com o padre, aí fica fechado durante longas horas. Numa ocasião em que por lá passa a velha criada, a porta da sacristia inadvertidamente aberta chama-lhe a atenção; ao entrar, testemunha uma cena de excêntrica religiosidade da carne, envolta em êxtase sensorial cumulativamente auditivo, olfativo, visual e táctil: enquanto o padre cego tocava "uma toada sacratíssima de orgam, erguida em ância de dêdos trémulos", "uma sonância tão luxuriosa de tão mística, dir-se-ia que tão pejada de pecado, que a velha foi trespassada dum ignoto

arrepio” e o cheiro a incenso até lhe “punha tonturas”, “ao alto, em cima do trono grande, António deslumbrava em beleza os olhos na forma branca da Virgem desnudada das sedas recatadas” (Gomes, 1924: 60). Neste local de culto, a música, os aromas e a própria estátua surgem eivados de sensualidade e erotismo, corporizando a “bizarria sacro-sensual” e a “volúpia transgressiva do vício” que integram a “constelação temático-formal decadentista”, tal como Seabra Pereira enuncia (Pereira, 1995: 25).

A metáfora que marca o *explicit* do conto – “uma ronda de afagos sôbre o seio da imagem onde a modos se tinham aninhado outras duas pombas brancas” (Gomes, 1924: 61) – torna mais vívida a erotização da Virgem, cujos seios inesperadamente assomam, como se se tivesse tornado mulher. Por conseguinte, um outro valor simbólico das asas das pombas, em constante revoada em torno dela, adquire particular relevância na economia do conto, se as lermos como símbolo “do aligeiramento, da desmaterialização, da libertação – seja de alma ou de espírito –, de passagem para o corpo subtil”, permitindo a António, concomitantemente, a “libertação das condições de lugar” (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 92).

3.2. A EGÍPCIA, NACTHYSIS

A grande esfinge platinada, da luz do sol faz
sombra-Estátua.

Mário de Sá-Carneiro

No conto “Nacthysis, rainha do Egypto”, confluem distintos elementos da paleta decadentista. A ação decorre num cenário exótico, distante no espaço e no tempo (o Egito dos faraós, as cidades de Mênfis e de Tebas), exuberante nas cores intensas, aromas fortes e objetos antigos, com os seus jardins, pirâmides, não faltando a simbólica “rigidês scismadora das sphynxes”.

O exotismo contagia as personagens ficcionadas, na esteira do encanto pelas princesas da antiguidade pagã. De facto, a protagonista Nacthysis, filha do faraó Asychis, princesa que herda o trono do pai, é uma criação literária de Celestino Gomes, na qual facilmente detetamos ecos dos nomes das figuras de Neitha-Kri/ Nitókris ou de Nefertite, mas também o fascínio exercido pelas rainhas Belkiss, Semíramis ou mesmo Cleópatra²¹. O objeto mas-

²¹ O aproveitamento literário destas e de outras figuras míticas femininas por poetas portugueses finisseculares e de *Orpheu* fica patente no estudo de Paula Morão (*Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e Orpheu*. Lisboa: Edições Cosmos), que antecede a antologia de poemas selecionados pela autora. Certamente que muitas das obras dos poetas aí recensados seriam do conhecimento de Celestino Gomes, pelo evidente cruzamento desses temas e motivos no conto em análise.

culino do desejo obsessivo da princesa, o hebreu Iacob, é claramente devedor da figura de João Batista, não só pelo nome bíblico evocado, mas também pela situação de prisioneiro estrangeiro, cujos ideais religiosos e integridade moral oferecem inamovível resistência aos avanços eróticos da egípcia inimiga²².

A estas figurações femininas deverá acrescentar-se uma outra representação mítica da mulher fatal, recorrente no Decadentismo: a Esfinge, frequentemente enunciada no conto em íntima relação com a protagonista, pois com ela partilha um cismador e enigmático olhar, bem como um estado de letargia que antecede o pleno – e fatal – despertar.

Por conseguinte, Nacthysis partilha com estas figuras míticas elementos fundamentais do feminino perverso e do erotismo transgressor, tal como os define Paula Morão:

A todas une a referência ao feminino como enigma e potencial causa de morte violenta, com sangue, luta, mutilação do corpo e castração ou petrificação do Outro masculino, que ameaçam e sobre o qual se abatem, [...] no rosto da tentação, da sedução, do poder do corpo que anula a razão e expõe um sujeito em falha, vendo-se ao espelho quebrado de si mesmo e da sua fragilidade. (Morão, 2001: 17)

O retrato da protagonista exhibe a sensual beleza do seu corpo, o vestuário transparente, os adereços de coloridas pedrarias e joias, havendo um especial enfoque em zonas marcadamente eróticas, como os pés, o colo ou os braços. Também os cabelos e os olhos negros e os lábios vermelhos, pelo contraste evidenciado, denunciam uma sensualidade provocadora.²³ Simultaneamente, é apresentada como um enigma, devido ao estado de

²² Com esta personagem, o autor evoca o soneto de Luís de Camões e atribui ao jovem o espírito de sacrifício e a capacidade de perseverança daquele Jacob que, por amor, “Sete anos de pastor [...] servia/ Labão, pai de Raquel”.

²³ O excerto ilustra todo um arquétipo de beleza feminina capaz de sedução e de perdição: “a mais bela mulher nascida sob o sol egípcio, Nacthysis, a princesa. Como não bastara a sua *beleza imorredora e deslumbrante*, cobria-se de *luxo* o seu *corpo gracil*. Da fimbria da clâmide côr de loto onde as tecedeiras de This haviam debuxado bordaduras de *oiro* e *missanga* simulando corímbicas inflorescências encadeadas, desabrochavam como duas flores os pés, duma *carnação de volúpia mimosa*, onde as apertadas fitas dos burzeguins desenhavam curvas azuladas; o cólo trazia *semi-nú*, recoberto de colares de *pérolas relumbrantes*, velados pelo *veu lilás* o negro cabelo onde a *luz escorria scintilações de cinza* e os negros olhos *ardentes semi-cerrados* numa *languidês de sonho*, rodeados de manchas côr de malva. Os seus braços, *macios como veludos*, onde *palpitavam gemas*, estendiam-se sôbre a *pelúcia de plumagens* que lhe *afagavam o colo*, e os esguios dedos de suas *mãos febris* destrançavam a eito os cabelos, abstractamente, impensadamente, emburrados ao queixo curvo, sob as linhas convergentes dos lábios finos, da *côr sangrenta* do fruto dos medronheiros. [...] torcia nos dedos

indefinição emocional e de semiadormecimento (neste caso, erótico), uma virgem com os seus “negros olhos ardentes semi-cerrados numa languidês de sonho”, “o seu olhar dormente”, vivendo “numa espécie de torpor melancólico” (Gomes, 1924: 28, 29). No seu coração insensível, porque nunca amara, há, contudo, indícios de palpitação, “adivinhando aquilo que era para a sua alma uma enorme e interrogativa Sphinx”. O narrador omnisciente denuncia o constante ar pensativo, os olhos semifechados, “descidas as pálpebras doridas num marasmo quimérico”, num constante “scismar [...] que maior enigma era ela do que a própria Sphinx da estrada de Delos a Tebas, pois era mesmo um enigma vivo”, “a interrogar a sua própria imagem” (ibid.: 32). Por vezes, a postura estática da princesa aproxima-a da figuração da escultura, estendida “no dorso flácido do camelo” ou “debruçada sempre na mesma posição”, podendo interpretar-se o seu reflexo nas águas paradas como imagem de um coração petrificado. Por outro lado, as deambulações noturnas pelos jardins do palácio “de fulvas penumbras” estabelecem uma evidente analogia com a sua deambulação e inquietude interiores.

O despertar do erotismo manifesta-se abruptamente, ao ouvir, numa noite de desassossego e insónia, a voz encantatória do prisioneiro Iacob, a quem a bondade do faraó dera algum espaço de liberdade no seu palácio. Em conversa subsequente, os olhos de Nacthysis abrem-se para o amor e a esfinge finalmente desperta, julgando ter garantida a sedução de Iacob com todos os seus atributos físicos. Mas “a sedução é uma guerra entre os dois sexos” (Morão, 2001: 35) e a princesa fica exasperada com a indiferença do jovem, que “não pareceu dominado por sua beleza esplendorosa”, que mantém no seu olhar um “desdem piedoso”, “um desdem ingénuo quási”, atrevendo-se a afirmar que na sua terra “são todas as mulheres mais belas do que vós” (Gomes, 1924: 34, 35). O canto e as palavras de Iacob são um hino de fidelidade ao seu Deus e à sua pátria, “o país da Promissão de deus Omnipresente”. O conflito entre as personagens desde logo se enuncia no nítido contraste entre os cabelos e os olhos negros da mulher, metáfora da sombra, da perversi-

esguios as negras madeixas cujo olor de pomadas lhe *dilatavam, num desvario*, as narinas [...]; numa das suas noites de insónia, surge “apenas *envolta em negra tela de bysso*” (destaques nossos) (Gomes, 1924: 28 e ss).

(*bisso*: “fibra fina de linho, ou tecido com ela produzido, usado desde a Antiguidade egípcia e bíblica [As variedades mais grossas eram us. em múmias; as mais finas e valiosas tinham uso religioso (...)]; designação de diversas fibras ou tecidos de linho, algodão ou seda, produzidos e comercializados nos países do antigo Oriente” [Houaiss, 2001: 598]).

dade, da morte, e os olhos azuis, “misticamente azuis”, límpidos e serenos de Iacob, que são o seu primeiro traço físico referido.

Além disso, no conto, os princípios feminino e masculino traduzem-se simbolicamente na recorrente presença da luz do luar, que envolve Nachthesis²⁴, e nos “cabelos loiros como um sol” de Iacob. A antítese sombra-lua/ luz-sol permite antever a impossibilidade de conciliação amorosa. Não será por acaso que o narrador afirma que “ela era a treva e êle era a luz, a grande luminosidade da Alma, e nunca a treva avezara juntar-se à luz!” (ibid.: 39), podendo dizer-se que o instinto sexual, ou Eros (aqui representado num corpo feminino erótico), e o amor-Alma (figurado na castidade do jovem hebreu) representam um par irremediavelmente cindido.

A obsessão da princesa, entretanto rainha pela morte do faraó, converte-se num violento desejo transgressor, conducente ao aniquilamento do objeto desejado, que podemos indiciar no primeiro diálogo entre as personagens, quando Nachthesis afirma que na voz de Iacob “tilintam elos de cadeias [...], cadeias de tormento” (ibid.: 34). Com efeito, a esfinge revela-se como monstro, “sentia já a inundá-la a bárbara alegria de ir ser obedecida” à força, pelo que manda aprisionar Iacob numa cela subterrânea e quase sem luz. Assim manietado, a rainha visita-o e procura seduzi-lo expondo o seu corpo “dum marfim quente de volúpia estranha e de violação [...], num esplendor de pecado, envolta em veus de jacinto com transparências de luxúria dominadora”, esgotando “todos os passos de tortura erótica de tentação” (ibid.: 37). Interroga-o e confessa-lhe os seus desejos de amor físico, o enamoramento e o desejo dos beijos, do corpo, da carne de Iacob²⁵. A perversão sádica de Nachthesis manifesta-se na forma como se apodera do prisioneiro acorrentado:



²⁴ Trata-se, portanto, de um indício que marca o encontro entre ambos, que começou “por certa lua do mês de athyr”, “no terraço que o luaceiro galvanizava”, “o luar deslumbrava de sintilações de lâminas”, que acompanha a princesa quando se retira, contrariada por Iacob se mostrar imune à sua beleza (“ao passar num rectângulo onde, de longe, a lua entornava ceu”, “irrompiam jorros de hiacintina luaridade”), ou quando o visita no cárcere, com o seu “corpo de lua”.

²⁵ De novo se torna evidente uma aproximação à recriação literária de Salomé, de Oscar Wilde. Relembro algumas passagens que parecem dialogar com o conto: “E como está magro! Parece uma delicada imagem de marfim”, “Fala, Iokanaan. A tua voz embriaga-me”, “Iokanaan! Estou enamorada do teu corpo. [...] deixa-me tocar no teu corpo!”, “Ah! Por que não olhaste para mim, Iokanaan? [...] Não amo senão a ti... Tenho

[...] encostou-se mais a êle, os seus dedos esguios e nervosos buscaram desvairadamente os cabelos de oiro do infortunado e, fazendo-lhe erguer a cabeça num arrepelamento, beijou-o sôbre as faces, sôbre os olhos, semeou a esmo beijos escaldantes e insaciados. Depois abraçava-lhe o corpo manietado, cheio de cordas que o maceravam todo [...] ¿ Porque não soluças mais, se os teus gemidos me poem um pêso voluptuoso sôbre os cílios que me ensina incalculáveis delícias? Hei-de matar-te, porque te amo! (ibid.: 38, 39)²⁶

Note-se que o erotismo representado na personagem feminina assume contornos de necrofilia, visto que não só “amarfanhava os [l]ábios rubros contra a boca descorada de Iacob, até escorrerem sangue”, como também, mesmo quando a condição física de Iacob se vai deteriorando e o seu corpo quase morto adquire “disformidades rígidas de estátua”, Nacthysis continua a afligi-lo, “agora com a tortura do seu amor, não com a perversidade do seu amor”.

A opressão do inimigo sugerida na epígrafe, retirada dos Salmos bíblicos²⁷, consiste, portanto, no desejo sexual a que é necessário resistir, em nome das diferenças religiosas que afastam o hebreu da egípcia. Se bem que Iacob, mesmo à mercê da vontade de Nacthysis, resistisse até à morte, o narrador não deixa de denunciar que a verdadeira prisão é a “grilheta da sua Fé”, o medo de ofender o seu Deus, o que duplica o cativo, uma vez que ele a desejara mas aniquilou esse desejo, e só “ante a visão da Morte, um instante sem rancor, os olhos místicamente azuis de Iacob se poisaram no negrume dos de Nacthysis com o mesmo afecto”, havendo apenas este momento infinitesimal de comunhão entre ambos.

3.3. O ANDRÓGINO, NAÏR

De desejar em vão, cem mágoas o dominam:

Nada, nada o contenta, e tudo lhe apetece!

Eugénio de Castro

Ah! Se eu fosse quem sou... Que triunfo!...

Mário de Sá-Carneiro

sêde da tua beleza. Tenho fome do teu corpo. [...] Eu era princesa e tu desdenhaste-me. Eu era uma virgem e tu desfloraste-me. Eu era casta e tu encheste de fogo as minhas veias...” (Wilde, 1945: 32, 33, 34, 81).

²⁶ Na verdade, não hesitamos em questionar esta expressão patológica do desejo da rainha, se considerarmos que “Amor [...] [é] misteriosa inclinação passional para com uma só pessoa, isto é, transformação do «objecto erótico» num sujeito livre e único” (Paz, 1995: 26), na medida em que o objeto do desejo erótico é humilhado, destituído da sua liberdade e da sua identidade, pela mulher castradora.

²⁷ “Quia tu es, Deus, fortitudo mea: quare me repulisti, et quare tristis incedo, dum affligit me inimicus?” (Psalmos, 42).

Em “Pilar da ponte de tédio” (datado de 1929), o aproveitamento do verso de Mário de Sá-Carneiro para título deve ser entendido como um olhar de cumplicidade em relação à obra do escritor de *Orpheu*, nomeadamente no que concerne aos motivos do duplo e da cisão do *eu*, portanto, em relação ao tema modernista da ontologia estilhaçada. Procuramos entender como nesta narrativa, que explora a crise identitária, Celestino Gomes se assume consciente tributário de motivos temáticos gratos a Sá-Carneiro e do “ensaio sobre psiquismo esquizóide” que é a novela *A Confissão de Lúcio*.

O autor não opta, aqui, pela rarefação da intriga que caracteriza outros contos já analisados. Pelo contrário, concebe uma estrutura narrativa quadripartida e subtitulada com termos do âmbito da música erudita (“Sinfonia heróica”, “Sonata apaixonata”, “Melodia patética” e “Andante elegíaco”²⁸), a qual permite orquestrar momentos distintos da vida da protagonista, Nair Aracaty, e aciona o encadeamento cronológico das sequências narrativas.

A intermediação do narrador, no parágrafo introdutório, de imediato predispõe o leitor para a estranheza e a bizarria do caso que vai ser apresentado, desconhecido da ciência humana, “da banda de fora dos sistemas, talvez exceção para notar à margem, por debater” (Gomes, 1943: 125). A estratégica mobilização de referentes anafóricos (através da catáfora) cria a necessária expectativa em relação à personagem feminina, identificada só após a resumida analepse que esclarece as suas origens sul-americanas exóticas. Concebida e criada nas profundezas da floresta virgem, filha de um médico explorador e da última “princesa selvagem” inca, Nair é, por natureza, um “ser híbrido onde o sangue índio era todo no tipo esvelto moreno-bronze e onde só os olhos supunham a raça-máquina das faces-pálidas, destoando côr indecisa” (ibid.: 128).

²⁸ Podemos entender os termos utilizados como um tributo às composições de Ludwig van Beethoven Sinfonia n.º 3 “Heróica”, Sonata para piano n.º 23 “Apassionata” e Sonata n.º 8 para piano ou “Sonata Patética”. A relação da intriga com os termos musicais selecionados facilmente se deteta: a “Sinfonia heróica” (obra orquestral de grandes dimensões) enuncia as ancestrais raízes familiares da protagonista, em cujos ombros recai a prodigiosa responsabilidade de “herdeira última da velha civilização mayã” que “traz no sangue a voz do Príncipe e a voz dos últimos”; na “Sonata apaixonata”, tal como o sistema musical baseado na dinâmica entre tensão e distensão, assistimos ao trajeto da protagonista em busca de uma experiência amorosa que resolva a “sêde inapagável de amar” e combata o tédio de viver; na “Melodia patética” (numa *mélodie*, peça para uma voz única e piano, o acompanhamento deve ser particularmente expressivo), a personagem relaciona-se com o androide que é a sua cópia gémea, agudizando-se o espírito atribulado de patologia e de sofrimento; finalmente, “Andante elegíaco” combina o andamento musical de velocidade moderada com a canção de lamento e de tom triste, correspondendo à morte de Nair (cf. Denizeau, 2000).

É uma adolescente quando James Taxon, o discípulo do pai, que a criara desde os dois anos, decide abandonar a selva e regressar ao mundo civilizado. Será um momento em tudo idêntico a um ritual iniciático de entrada na vida adulta e de descoberta da sexualidade, quando Naïr vai sozinha conhecer esse novo mundo, pois ele acaba por regressar e “afogou-se de novo no mar coalhado da verdura” (ibid.: 131). Irremediavelmente separada desse originário Éden de plenitude e de Taxon – afinal a pessoa, o *animus* que a completaria –, a personagem enceta um percurso nómada e aventureiro, no qual se inscreve a busca incessante de um indefinido Absoluto existencial. O crescente “tédio de viver e a sêde inapagável de amar!” (ibid.: 132) convertem-se em manifestações de erotismo malsão.

Seguem-se as demandas frustradas, em busca dos pilares que possam combater o tédio e sustentar a unidade do *eu*. Como o andrógino cindido, Naïr mantém uma busca permanente da metade perdida, refletindo-a na procura de satisfação e plenitude eróticas. Detestando os homens por ter perdido James Taxon e pela notória incapacidade dos outros, porque “nenhum homem saberia colhê-la que a não magoasse de alma” devido à masculina expressão belicista e materialista dos sentimentos, Naïr trilha o caminho da homossexualidade, também decetivo:

Buscou então nas mulheres, corpos andróginos como o seu, seio em aresta, em gume, sempre o preconceito ao largo. E uma vez mais o amargo da desilusão veio forrar de sombra o seu solar de Tédio. Quem ela amaria, de quem ela seria tôda, não era nenhuma daquelas mulheres entrevistas, feminis, serpentinias e sáficas, hermafroditas de alma, quási tão diferentes dela como os homens. (Gomes, 1943: 133)

Com efeito, a procura de um Outro exterior a si, capaz de efetivar a plenitude, assenta num equívoco e conduz a um obsessivo olhar narcísico em busca da sua própria imagem, “quem ela amaria numa paixão infinita sem mácula (como tudo!) era o ser que fôsse ela”.

Assim, a alma gémea concretiza-se numa narcisista criação de um androide que é uma cópia fiel do seu corpo, do seu comportamento, reações e estados de alma. Através da surpreendente invenção tecnológica de inteligência artificial, numa visão de ficção científica cibernética *avant la lettre*, a personagem consegue que lhe façam, por encomenda, um androide que é a sua cópia perfeita. “Incapaz de se identificar, desdobra-se e reconhece-se fora de si mesmo”, através deste artificioso e sofisticado processo revelador da “inconformidade do Eu-ideal com o Eu-real”, bem como da “disjunção efectiva do Eu:

o *eu*-factual evocando e centrando o seu auto-panegírico no *eu*-ideal" (Gomes, 2006: 35, 98). Neste caso, a arte e a ciência conciliam-se para criar uma obra que materializa uma personalidade cindida²⁹.

Na patológica relação erótica entre ela e a sua imagem ao espelho, utiliza o "autômato esplêndido" "para o seu amor de masoquista incompreendida", "tôda ela em seus espasmos assexuados, amor diferente, desigual de todos" (Gomes, 1943: 135), numa palavra, transgressor. Mas cedo o Eu-real adoece, é estátua frágil e humana, enquanto a máquina mantém um vigor que não é já o espelho de Nair, o que reconduz ao estado depressivo da protagonista, ao tédio e insatisfação³⁰, repetidos doentamente pelo androide, que capta a alma originária por meio de sensores, para a reproduzir integralmente. Enuncia-se o fracasso da busca obsidiante da unidade e encontramos o sentido dos versos de Sá-Carneiro: "Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte do tédio/ Que vai de mim para o Outro". Sem identidade, ficam vedados à personagem todos os ensejos de relacionamento.

Não sendo possível ver-se narcisicamente refletida, Nair destrói o eu-ideal, o que não é mais do que um "instante de suicídio" – na "tarde opiada", "a outra, mutilada, quebrada, cadáver de mulher artificial sem sangue" é, na verdade, a própria.

Percebemos, neste conto, o repto literário às personagens masculinas concebidas por Sá-Carneiro³¹ e um evidente tributo maior ao desenlace da novela *A Confissão de Lúcio*, quando se esbatem as fronteiras entre ficção e realidade, aquando da identificação do corpo morto de Ricardo de Loureiro e do desaparecimento daquele que fora alvejado a tiro (Marta). De igual modo, a morte do duplo não corresponde ao assassinio do androide, mas

²⁹ Não será despciendo intentar uma aproximação entre o androide e a estátua, como metáforas da concepção de um ser artificial perfeito, que ganha vida (como no mito grego de Pigmalião e Galateia). Nas palavras de Catriona MacLeod, "Lacan stresses the Narcissistic dimension of the fantasy of wholeness by describing this version of the self as «the statue in which man projects himself»" (MacLeod, 1998: 21).

³⁰ Para além da evidente prospeção do excêntrico, do erotismo alternativo e transgressor (patente na bissexualidade da personagem) e do desequilíbrio psico-nervoso, o conto recupera um outro postulado estético decadentista: o sentimento de superioridade da protagonista, a quem tudo provoca tédio, "and *ennui*, tedium and boredom are typical of the Decadent ethos, hence the need for new sensations"; por seu turno, "the endless search of new sensations and physical excitement is a further *fin de siècle* element" (Bacarisse, 1974: 170, 168).

³¹ Convoco, aqui, a leitura da novela *A Confissão de Lúcio*, nomeadamente no que diz respeito às representações dilemáticas do erotismo nas personagens Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro e Marta, mas também das novelas de *Céu em Fogo*, sobretudo no que diz respeito à dialética entre Eros e Thanatos e à sua relação com o tema do Duplo.

sim a um gesto suicidário e, eliminando o seu duplo, Naïr está afinal a matar-se. A fusão identitária entre ela e a sua meta-personagem, isto é, entre os princípios feminino e masculino (este último artificialmente projetado e confundido com o mesmo sexo), constitui uma impossibilidade, daí a inevitabilidade do aniquilamento.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ATIVA

- GOMES, João Carlos Celestino (1943). *Como Naufragou o “Centauro” e Outras Aventuras*. Lisboa: Edições Gama.
 (1924). *Luar de Lágrimas*. Ílhavo: Editora Beira-Mar.
 (1930). “O crime do moliceiro”. *Ilustração* 119, 1 de dezembro, 36-37.
 (1930). “O último baile de Katiouchka”. *Civilização* 23, maio, 82-86.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ARENAS, Fernando (2005). “Onde existir?: a (im)possibilidade excessiva do desejo homoerótico na ficção de Mário de Sá-Carneiro”. *Metamorfoses* 6. Revista da Cátedra Jorge de Sena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 159-168.
- BACARISSE, Pamela (1974). “A Confissão de Lúcio: decadentism après la lettre”. *Forum for Modern Language Studies* X, 2, 156-174.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça (1959). “A Prosa Poética do Simbolismo. Do Fim do Século XIX à Geração do Orpheu”. *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, volume I., 511-520.
- CASTRO, Alberto Osório de (2004). *Obra Poética*. Introd. José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1997). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DENIZEAU, Gérard (2000). *Compreender e Identificar os Géneros Musicais. Para uma Nova História da Música*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- GOMES, Fátima Inácio (2006). *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GOMES, João Carlos Celestino (1958). *Posição Crítica*. Montijo: Gazeta do Sul Editora.
- HOUAISS, António e VILLAR, Mauro de Salles (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto António Houaiss da Língua Portuguesa – Rio de Janeiro. Lisboa: Círculo de Leitores.
- LOUREIRO, La Salette (1996). *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MACLEOD, Catriona (1998). *Embodying Ambiguity: Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*. Detroit (MI): Wayne State University Press.
- MARNOTO, Rita (2009). *Negreiros-Dantas. Uma Página para a História da Literatura Nacional e Coimbra Manifesto 1925*. Porto: Fenda.
- MORÃO, Paula (2001). *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e Orpheu*. Lisboa: Edições Cosmos.

- PAZ, Octavio (1995). *A Chama Dupla. Amor e Erotismo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1995), REIS, Carlos (coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa (do Fim-de-Século ao Modernismo)*. Volume VII. Lisboa/ S. Paulo: Verbo.
- (1996). "Decadentismo". In MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 517-519.
- WILDE, Oscar (1945). *Salomé e O Leque de Lady Windermere*. Trad. de Manuel Cabral Machado e de Ersílio Cardoso. Lisboa: Editorial Gleba.

ILUSTRAÇÕES

- Ilustração* 119, 1 de dezembro de 1930, 36-37.
- Civilização* 23, maio de 1930, 82-86.
- CÉRTIMA, António de (1946). *Tu e o Teu Corpo. Poemas*. Lisboa.
- PINTO, Américo Cortez (1961). *João Carlos*. Lisboa.
- WILDE, Oscar (1945). *Salomé e O Leque de Lady Windermere*. Lisboa: Editorial Gleba.

RESUMO

De entre os títulos da prosa de ficção da autoria de Celestino Gomes, é no âmbito da contística que se revela claramente a adesão do médico-escritor às linhas de força das temáticas e da estética decadentistas, as quais manuseia com mestria nos seis contos selecionados para este estudo. A partir da sua leitura, conhecemos seis personagens femininas cuja força erótica é claramente devedora do figurino decadentista, também nesse movimento que tanto pode ser de queda como de voo.

ABSTRACT

When we consider the fiction by Celestino Gomes, it is undoubtedly amongst his short stories that we can find a more recurrent thematisation of the topics of decadentism, both in terms of its distinctive themes and aesthetics, which the doctor-writer has been able to skillfully combine in the six short stories analyzed in this essay. The reading of these short stories allows us to come into contact with six female characters whose erotic strength is definitely connected to the decadent female paradigm also viewed from the standpoint of its double movement of fall or ascent.