
**A HERANÇA DECADENTISTA EM *PRINCÍPIO*,
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

The Decadentist Inheritance in *Princípio*, by Mário de Sá-Carneiro

Carlos Conte Neto¹

RESUMO: Neste artigo, analisam-se algumas passagens de *Princípio*, livro de estreia do escritor modernista português Mário de Sá-Carneiro, com o objetivo de apontar aproximações entre a temática de algumas novelas e aspectos característicos do decadentismo, entendido seja como corrente literária, seja como *Zeitgeist* (“espírito da época”). Para tal, comentam-se alguns trechos de novelas como “Loucura”, “Página dum Suicida”, “Diários” e “O Incesto”, chamando a atenção para elementos da narrativa que nos permitem encarar essas novelas como tributárias desse espírito finissecular. Antes disso, faz-se um breve panorama do decadentismo nas artes no final do século XIX e na literatura portuguesa — com reverberações no modernismo nesse país. Ao final, apontam-se alguns aspectos estilísticos na prosa inicial de Sá-Carneiro que se podem considerar ecos do simbolismo-decadentismo.

PALAVRAS-CHAVE: Decadentismo; Literatura Portuguesa; Modernismo.

ABSTRACT: In this article, we have reviewed some passages from *Princípio*, the debut book of Portuguese modernist writer Mário de Sá-Carneiro, for the purpose of pointing out similarities between the subject matter of some novels and specific aspects of decadentism, understood either as a literary manifestation, or as *zeitgeist* (“spirit of the time”). For this purpose, some excerpts from short stories such as “Madness”, “Page of a Suicide”, “Diaries” and “*O Incesto*” are reviewed, drawing attention to elements of the narrative that allow us to view these novels as tributaries of this end-of-the-century spirit. Before that, there is a brief overview of decadentism in arts in the late 19th century and in Portuguese literature — with reverberations in modernism in that country. Finally, some stylistic aspects are pointed out in Sá-Carneiro’s early prose that may be considered echoes of symbolism-decadentism.

KEYWORDS: Decadentism; Portuguese Literature; Modernism.

O MAL-ESTAR FINISSECLAR E A LITERATURA

Com a publicação de *Entartung* (*Degenerescência*), em 1892, o médico húngaro Max Nordau fez um alerta: a civilização ocidental padecia de uma doença perigosa que se alastrava por diversos setores da sociedade,

¹ Mestre em Estudos Portugueses pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-NOVA).

incluindo a literatura. Nessa crítica da “arte degenerada”, em que se usava para fins literários uma terminologia tomada de empréstimo das ciências médicas, o decadentismo era citado como corresponsável pela difusão dessa enfermidade social e intelectual que começava a ganhar status de epidemia (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 225).²

Outras publicações dessa época (e de outras áreas do conhecimento) chamavam a atenção para o fenômeno social da “degenerescência”, um certo “mal-estar” que acometia uma sociedade que passava por rápidas transformações políticas, sociais e econômicas. Interessante notar que a sociologia surge enquanto disciplina acadêmica justamente nessa época.

Em *Le Suicide (O Suicídio)*, de 1897, Émile Durkheim analisa o aumento das taxas de suicídio em alguns países da Europa e aponta possíveis razões para esse fenômeno sociológico, entre as quais o enfraquecimento de instituições sociais que antes protegiam e davam base moral aos indivíduos (como a família, o casamento e a religião) e o fenômeno da anomia, típico da nova sociedade industrial capitalista e da vida nas grandes cidades. Em 1903, o sociólogo alemão Georg Simmel, no ensaio “As Grandes Cidades e a Vida do Espírito”, refere-se às cidades modernas como produtoras de uma nova individualidade, resultado da intensificação dos estímulos nervosos do ambiente metropolitano.

O Declínio do Ocidente (1918), de Oswald Spengler, e *O Mal-Estar na Civilização* (1930), de Sigmund Freud, embora um pouco posteriores, também podem ser incluídos nessa tradição de estudos críticos que alertavam para o estado de crise em que se encontrava a civilização ocidental.

Em plena *belle-époque*, período marcado por significativas inovações técnico-científicas, pela prosperidade econômica e pelo otimismo em relação ao futuro da humanidade, o sentimento da decadência dissemina-se como uma espécie de vírus. Segundo Leyla Perrone-Moisés, a decadência expressa por intelectuais e artistas seria um contraponto à “ideologia do progresso, fundada sobre as conquistas científicas e técnicas desse período” (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 224).

No âmbito propriamente literário, esse contraponto era feito

² A aplicação de termos específicos de uma área do conhecimento a outra encontra correspondência nas ciências sociais. Na segunda metade do século XIX, sociólogos e antropólogos da chamada escola funcionalista utilizavam-se de terminologia das ciências naturais, nomeadamente da biologia, da física e da medicina, para descrever e analisar fenômenos sociais. É comum depararmos, nas páginas desses cientistas sociais, com termos como “organismo”, “evolução”, “patologia” etc.

sobretudo pelo decadentismo, com sua predileção pelo não-racional, pelas imagens declinantes e imprecisas, pelo resgate da espiritualidade e do misticismo, entre outras características que faziam desse movimento uma espécie de tendência contrastante em relação ao positivismo em voga no século XIX.

Portanto, o espírito de decadência, que caracteriza não apenas a literatura como outras manifestações artísticas e intelectuais desse período, pode ser entendido como uma consequência do meio sociocultural e está vinculado a um certo cansaço, um tédio, em relação aos rumos tomados pela civilização ocidental. A apologia ao declínio expressa neste verso de Paul Verlaine sintetiza esse estado de extrema agonia existencial: “*Je suis l’empire à la fin de la décadence*”. Em Portugal, *História dum Palhaço* (1986), de Raul Brandão, seria a “imagem duma época em que, perdidas a fé cristã e a fé na ciência, ‘a asa do sonho’ outra vez toca os espíritos e em que nascem ‘criaturas singulares, aberrações infinitas, curiosos cérebros cheios de sonho’” (COELHO, 1987, p. 249).

Luiz de Montalvôr, — poeta e editor, colaborador da revista modernista *Orpheu* em 1915, — em sua “Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência”, também apresenta o decadentismo como um movimento de reação; neste caso, reação contra imposições estéticas e morais. Para ele, a arte decadentista, que se confunde com a grande arte produzida em todos os tempos, tem somente uma finalidade, a Beleza, não podendo estar submetida a nenhum valor ou ideário que não seja “Beleza e apenas Beleza!” (MONTALVÔR, 1916, p. 11). Com isso, faz um elogio da liberdade artística e ataca a moral coletiva, que ele denomina “mordaça da moral individual”.

Ao tratar do decadentismo-simbolismo, José Seabra Pereira dá destaque ao seu caráter de ruptura e a uma “atitude de diferenciação, distanciamento”, dentro de um “processo de hegemonia e de crise larvar do paradigma cientista e progressista” (PEREIRA, 2003, p. 11). Na mesma linha do que diz Perrone-Moisés, ele afirma que o “decadentismo finissecular é manifestação langüescente ou mórbida da crise de questionação desse paradigma cientista-progressista”, daí a exploração radical de temas e processos estilísticos que objetivavam pôr em causa o real, o racional e o lógico, indo na contramão da visão positivista e do naturalismo (PEREIRA, 2003, p. 15). Nesse sentido, é possível comparar movimentos tão díspares como o saudosismo e o decadentismo, na medida em que ambos se assumiram como reações evasivas num ambiente dominado pela “modernidade científica, técnica e sociológica instaurada desde o Iluminismo” (PEREIRA, 2003, p. 18).

O decadentismo entrou no século XX e, em Portugal, influenciou artistas e intelectuais. Mas, tal como ocorrera no século anterior, encontrou forte resistência. A reação à decadência tem lugar de destaque na obra de Fernando Pessoa, por exemplo. A heteronímia pessoana e a filiação desses autores fictícios a Alberto Caeiro, considerado mestre de todos eles, podem ser entendidas como parte de um projeto (projeto este que extrapolava os limites da literatura) que visava à superação da decadência. Sabe-se que a leitura do livro de Nordau provocou forte impressão na formação intelectual de Pessoa e foi determinante nessa tomada de posição (PIZARRO, 2008, p. 2010).

Mas isso não quer dizer que Pessoa tenha ficado imune às influências da vaga decadente. “Opiário” é um poema com características finisseculares e o paulismo, movimento de natureza vanguardista idealizado por Pessoa, pode ser considerado uma versão do decadentismo. “Opiário” é um poema representativo da chamada fase decadentista de Álvaro de Campos, sucedida pela fase futurista, da qual a “Ode Triunfal” talvez seja o exemplo mais emblemático.

Afirmando-se, inicialmente, entediado da vida, muito próximo de Sá-Carneiro, a quem dedica “Opiário” (poema decadente, no dizer de Jacinto do Prado Coelho), recorrendo ao ópio como a um remédio, transforma-se num profeta da era industrial, da violência da vida moderna”. (RAMOS, BRAGA, 2007, p. 14)

Porém, o que prevalece na trajetória literária pessoana em relação à decadência é uma postura de embate, sobretudo por meio de seus heterônimos e do neopaganismo, de Ricardo Reis e António Mora, que talvez seja a maior expressão dessa batalha travada contra o que ele considerava um mal-estar mórbido e um afrouxamento das virtudes, em cuja base estaria o cristianismo. É isso o que se lê na apresentação do sensacionismo: “a longa doença chamada cristianismo”, segundo ele, promovia uma perda da “sensação da realidade” e da “visão direta e lúcida das cousas” (PESSOA, 1966, p. 170 apud PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 226). O remédio para o *morbo cristista* estaria na poesia de Caeiro e a sua filosofia (ou antifilosofia) do regresso à natureza, ao presente e à simplicidade das coisas. Assim, por meio do apelo às sensações em detrimento dos símbolos, talvez fosse possível recobrar a força e a energia latentes e restaurar a saúde mental da civilização.

Quanto à fronteira entre decadentismo e simbolismo, cabe fazer uma observação, ainda que rápida, sobre o lugar de cada um desses movimentos (se é possível chamar o decadentismo de movimento) na história da literatura. De fato, ambos remontam ao final do século XIX — o manifesto simbolista, “*Le Symbolisme*”, de Jean Moréas, é publicado em *Le Figaro* em 1886; no mesmo ano, Anatole Baju funda a revista *Le Décadent*. Ainda assim, do ponto de vista histórico, o decadentismo parece ser um pouco anterior.³

Já em relação às suas características, Fernando Guimarães traça a seguinte distinção entre os dois movimentos:

Se admitirmos que Baudelaire é a referência que vem dos anos 50 (1857 é a data de publicação das *Fleurs du Mal*), poderíamos, aproximativamente, admitir o desenvolvimento de duas linhas paralelas. Uma — que conduziria ao simbolismo — passaria pelas grandes obras, algumas delas reportando-se aos anos 70, de Mallarmé, Verlaine e Rimbaud; a outra — que acompanharia o desenvolvimento do decadentismo — seria traçada por Rollinat (*Les Névrotes*, 1883), Huysmans (*À Rebours*, 1884) ou, já sob a forma de pastiche, pela publicação que H. Beauclair e G. Vicaire fazem de *Les Deliquescences* (1885), aliás atribuída a Adoré Floupette. Oscilando entre estas duas orientações, dir-se-ia que do lado dos decadentes prevalecia uma temática, sendo esta marcada por uma tonalidade disfórica, pelo pessimismo, o dolorismo, a nevrose, a deliquescência, retomando estas duas últimas palavras dois títulos atrás referidos; do lado dos simbolistas prevalece uma mais funda consciência do papel que as figuras — símbolo, metáfora, imagem — e o ritmo — em consonância com este corpo figural — desempenham na linguagem poética, o que Moréas traduziu sob uma forma aparentemente enigmática: a poesia simbolista procura “vestir a Ideia de uma forma sensível”. (GUIMARÃES, 2009)

Essa definição de decadentismo nos parece muito útil na leitura

³ “Poder-se-á dizer que o decadentismo antecede imediatamente o simbolismo, acompanhando-o, contudo, epigonalmente, miscigenando-se com tendências neo-românticas até se diluir em simbioses ornamentalistas no domínio das letras e das artes, esgotando, deste modo, o seu período de vigência histórica.” (IDEIAS, 2009).

das novelas de *Princípio*. Veremos adiante como, quer pela “tonalidade disfórica”, quer pelo “pessimismo” ou pela “nevrose”, esse livro inaugural de Sá-Carneiro é tributário desse movimento.

Já o professor Jean-Nicolas Illouz, em consonância com o que diz Anna Balakian em seu estudo *O Simbolismo* (1969), não concorda com a ideia de que o decadentismo possa ser rotulado de movimento artístico. Para ele, o decadentismo tem mais a ver com “espírito finissecular mais geral — caracterizado por uma mistura de nevrose e esteticismo” (ILLOUZ, 2016, p. 276); portanto, deve ser encarado não enquanto escola, mas “espírito do tempo” que exerceu influência em manifestações artísticas da época. O mesmo não se pode dizer do simbolismo, movimento caracterizado

por certo pensamento do “símbolo”, por uma busca antes de tudo pela “música” e pela “sugestão”, por uma luta em favor do “verso livre”. Ele é associado a certo misticismo, frequentemente esotérico, a um gosto pelas lendas, a uma busca por “paisagens de alma”, que compõem singularmente uma consciência aguda do desencantamento moderno. (ILLOUZ, 2016, p. 274)

Nesse sentido, vemos que a prosa inicial de Sá-Carneiro, que é o que nos interessa neste breve artigo, é tributária do decadentismo, entendido enquanto *Zeitgeist* oitocentista que se estende aos primeiros anos do século XX. As influências simbolistas existem, sobretudo se olharmos para certos recursos estilísticos presentes na poesia de Sá-Carneiro. Neste artigo, damos destaque aos elementos decadentistas presentes na temática das novelas de *Princípio* e, ao final, apontamos alguns aspectos na linguagem das novelas que entendemos como influência do decadentismo-simbolismo.

O MODERNISTA MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Mário de Sá-Carneiro é reconhecidamente um dos grandes escritores do modernismo em Portugal. Em 1925, na sua tese de licenciatura, José Régio apresenta-o como “o precursor e o mestre do modernismo português” (MARTINS, 1994, p. 29). Em 1927, no terceiro número da revista *presença*, o mesmo Régio define Sá-Carneiro como um dos escritores modernos mais completos e interessantes: “ele foge ao primeiro romantismo e ao decadentismo, para ser o nosso maior poeta contemporâneo” (apud Martins, 1994, p. 63). Nessa mesma linha, Fernando Cabral Martins considera Sá-Carneiro e Pessoa os maiores responsáveis pelo toque de

inovação nas duas edições de *Orpheu*⁴ e, ao lado de Sta. Rita Pintor, aqueles que contribuíram com o “acertar do relógio cultural português” em relação ao que se passava em outros países da Europa (MARTINS, 1994, p. 53). O poema “Manucure”, de inequívoca inspiração futurista, é talvez o maior exemplo da contribuição de Sá-Carneiro para que *Orpheu* se destacasse como marco do modernismo português e ponto de inflexão no terreno artístico nacional.

Assim, mais do que discutir as filiações estéticas de Sá-Carneiro, queremos salientar que, da mesma forma como o modernismo português é tributário de uma produção artística que lhe é imediatamente anterior⁵, Sá-Carneiro, que viveu a última década do século XIX, também carrega na sua bagagem intelectual e artística uma herança decadentista-simbolista. Ele mesmo assume essa herança finissecular em resposta dada a um inquérito realizado pelo diário *República*, em 1914, sobre o mais belo livro dos últimos 30 anos, no qual cita os nomes de Cesário, Nobre e Pessanha — estes dois últimos reconhecidamente simbolistas. Segundo Cabral Martins, Sá-Carneiro levou o decadentismo às suas últimas consequências, “invertendo-o, delirando-o, paulinizando-o” (MARTINS, 1994, p. 113).

De todos os movimentos fundados por Pessoa, o paulismo é o mais próximo do decadentismo e o que mais atraiu a atenção de Sá-Carneiro, que em carta a Pessoa de 1913 mostrou-se entusiasmado com o poema que sintetiza e dá nome a esse movimento, “Pauis”⁶, poema que, segundo Martins, é uma exacerbação do estilo do próprio Sá-Carneiro. “Pauis” significa “pântano”, “águas estagnadas, turvas”, fazendo referência a certa estética crepuscular, indefinida, vaga — portanto, decadente. De acordo com Fernando Cabral Martins, o paulismo vai buscar no simbolismo o “tom geral” e alguns “princípios de composição” (MARTINS, 1994, p. 147). E se Caetano, heterônimo cuja biografia encontra curiosas correspondências com a de Sá-Carneiro, é uma reação ao paulismo, pode-se dizer que o neopaganismo e a criação do próprio heterônimo representam uma reação a Sá-Carneiro (MARTINS, 1994, p. 326). Tudo isso só vem a reforçar a tese de que não se pode compreender inteiramente a obra de Sá-Carneiro sem fazer referência às estéticas e às temáticas decadente e simbolista, muito presentes em sua formação como escritor.

⁴ Segundo Martins, *Orpheu 1* está mais próxima de uma estética decadentista-simbolista, ao passo que *Orpheu 2* tem um caráter mais vanguardista, embora ambas as edições sejam do mesmo ano (1915). Da mesma forma, as colaborações de Sá-Carneiro na 1ª edição da revista são mais voltadas ao decadentismo, enquanto que na *Orpheu 2* são mais próximas do futurismo (MARTINS, 1994, p. 53).

⁵ Segundo Martins, o modernismo em Portugal toma o simbolismo como modelo, sendo Camilo Pessanha um dos maiores influenciadores da Geração d’*Orpheu* (MARTINS, 194, p. 127-128).

⁶ Nessa carta, Sá-Carneiro escreve a Pessoa que “Pauis” é um poema que “listra fogo” (MARTINS, 1994, p. 146).

E quando se fala dessa influência decadentista em Sá-Carneiro, há de se dar destaque aos textos narrativos, sobretudo às novelas escritas antes da ida a Paris, em outubro de 1912.⁷ Para Saraiva e Lopes, dentre toda a produção de Sá-Carneiro, seja em prosa ou em verso, são as novelas que “traem mais a formação decadentista e em parte saudosista da sua estética, empenhada em perseguir o mistério metafísico, a confusão dos sentidos e impulsos, a coincidência mórbida e sobrenatural das coisas humanas mais díspares” (SARAIVA, LOPES, 1996, p. 1047).

A morbidez, sem dúvida, é um tema fundamental do livro *Princípio*, concluído em julho e publicado em novembro de 1912, quando o autor já vivia em Paris. Das sete novelas que compõem o livro, só duas não terminam em morte: “O Sexto Sentido”, cujo protagonista é internado num manicômio e sabemos, em outro texto do mesmo livro, que dá cabo da própria vida um pouco mais tarde; e “Felicidade Perdida?”, que embora não termine em morte respira pessimismo do início ao fim. Em “O Incesto”, considerada por muitos críticos a principal novela do livro, há nas descrições da filha enferma indícios dessa atração pelo mórbido e por imagens deliquescetes: “estendida em um caixão, sequinha e pálida, coberta de flores...”; “Lá longe, num jazigo solitário, entre a podridão e os vermes, [suas madeixas] iriam embaciando, perdendo pouco a pouco a cor e o brilho, desfazendo-se em pó...” (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 250 e 269).

Se nem todas as novelas de *Princípio* terminam de forma trágica, é certo que todas têm um desfecho pessimista e, exceção feita às duas mencionadas acima, o suicídio como fecho é regra geral. Parece não haver outra saída para os tormentos da alma e para a desagregação mental que não seja dar cabo da própria vida, e a pesquisadora Maria da Graça Carpinteiro, num dos raros estudos sobre a prosa de Sá-Carneiro, chama a atenção para esse aspecto quando afirma que a morte surge como “solução única” e vem “dar um remate a um estado de tensão insustentável, cortar o nó dum conjunto de problemas que criam um ambiente de beco sem saída” (CARPINTEIRO, 1960, p. 10).

De fato, quando se leem as páginas de *Princípio*, tem-se a nítida impressão de que não há lenitivos para crises existenciais tão profundas. É o que acontece em “Loucura”. Desde o início da história somos apresentados a

⁷ Sá-Carneiro vai a Paris em 1912 para estudar direito na Sorbonne, mas não dá prosseguimento aos estudos. Em contrapartida, sua temporada parisiense rende bons frutos do ponto de vista literário, já que lá ele trava contato com as vanguardas e inicia sua carreira de poeta. A temporada francesa de Sá-Carneiro é determinante não apenas na sua carreira literária, mas tem forte repercussão nos artistas que lhe eram próximos. O advento do modernismo em Portugal se deve à “explosão parisiense” de Sá-Carneiro (MARTINS, 1994, p. 83).

uma personagem visivelmente desajustada, dona de um “carácter bizarro”, fascinada pelo macabro e avessa às convenções sociais. Raul Vilar não era e não queria ser “como toda gente”. Artista genial, tudo o que se propunha a fazer, da escultura ao poema, fazia-o muito bem. Tal como o artista decadente (MONTALVÔR, 1916, p. 7), para ele a Beleza estava acima de qualquer coisa. E foi em busca da suprema Beleza que se casou e, durante certo tempo, pode-se dizer que foi feliz. Mas Beleza e Dor andam juntas — são faces da mesma moeda, — e por trás da aparente tranquilidade dos primeiros meses de casamento, fervilhava uma inquietação cujo transbordamento não tardaria. Ele não amava sua esposa como homem — amava-a como artista. Porém, a esposa tornada “obra-prima”, diferentemente das obras de arte convencionais, estava sujeita à ação do tempo — envelhecia, — e a leitura do poema “Ironias do Desgosto”, de Cesário Verde, é o estopim de uma nova e definitiva crise, desencadeada pela angústia em relação à inevitabilidade da passagem do tempo.

É possível dizer que Vilar possui uma personalidade tipicamente decadentista (e pode-se afirmar o mesmo em relação a outras personagens desse livro). Se, de acordo com Montalvôr, “ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente” (MONTALVÔR, 1916, p. 8), não há alma mais decadente que a de Vilar. Nihilista, enigmático, misterioso, vago — eis alguns adjetivos que lhe cabem muito bem. O sentimento de superioridade em relação ao “homem médio” é outro aspecto de sua personalidade que o aproxima da definição do artista decadente dada por Montalvôr. Vilar buscou obsessivamente elevar-se acima de todos, buscou a suprema Beleza, quer nas suas estátuas, quer na figura da sua esposa, e tal como Ícaro, em vez da Glória (simbolizada pelo Sol) encontrou a queda e a morte como destinos inevitáveis.⁸ Diante da impossibilidade de fazer parar o tempo e provar seu amor por Marcela, sua vida se tornou um suplício. Suicidou-se, já que não podia se sujeitar à dor da existência como a maioria das pessoas.

Também em “O Incesto”, o suicídio — tema típico do pessimismo fim-de-século — aparece como alternativa escapista a uma vida repleta de tormentos. Há aqui, contudo, uma diferença importante em relação à postura assumida pelo narrador: ele exalta o suicídio como ato heroico, na linha do ultrarromantismo. O suicida é elevado a um status de superioridade, pois não se submeteu à lei comum, e sendo demasiadamente ele mesmo, acaba por ser mais livre do que o chamado “homem médio”. Por isso, em razão de seu ato de bravura, o suicida deve não só ser respeitado como admirado.

⁸ Há quem compare a história de vida do autor com a trajetória de ascensão e queda de Ícaro. O desfecho trágico da vida de Sá-Carneiro e o fato de não haver muitos registros e documentos sobre sua vida dão margem a diversas interpretações sobre as causas que o teriam levado ao suicídio, algumas delas infundadas e fantasiosas, o que acaba contribuindo com a reafirmação ou a remodelação do mito em torno de sua figura.

Os suicidas! Ah! com que entusiasmo os admiro, como os respeito! Eles realizaram aquilo que quiseram, Eis a sua grande superioridade. Valem bem mais do que eu, que tenho tanto desejo e nunca serei capaz de despejar um revólver sobre meu crânio. Quem vive bocejante, lazeiro como eu vivo, e continua a viver, não é só um covarde — é um miserável. (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 261)

Curioso notar que a voz que diz isso é a de um “eu” que irrompe no meio da novela. Essa irrupção do “eu”, analisada por Martins e Carpinteiro, ocorre ao menos quatro vezes ao longo de “O Incesto”, provocando certa confusão na cabeça do leitor; afinal, quem está narrando a história? Ou, nas palavras de Nuno Júdice, “de onde vem a voz”, “desse autor abstracto” ou da própria “pessoa biográfica do autor”? (JÚDICE, 1990, p. 12 apud MARTINS, 1994, p. 172). Pelo tom confessional que geralmente se atribui à obra de Sá-Carneiro, muitos críticos a leram e ainda a leem sob uma perspectiva biografista, como se seus escritos fossem o testemunho ou reflexo de uma alma doente.

Aliás, grande parte da dissertação de Fernando Cabral Martins é dedicada à crítica do que ele chama de “leitura mítica” da obra de Sá-Carneiro. Segundo ele, a construção do mito em torno da figura do autor se inicia logo que ele se suicida, em 1916, e é consolidada pela crítica presenciada nos anos 30 e 40. José Régio, por exemplo, diz que Sá-Carneiro “teve o grande mérito de ser, por necessidade e natureza, um inovador: Sacudir as fórmulas gastas e os velhos meios de expressão [...] é em Mário de Sá-Carneiro a natural consequência da sua anômala psique poética” (RÉGIO, 1941, p. 81).

Carpinteiro cita a matriz decadentista-simbolista como elemento importante na definição da sensibilidade do autor de *Princípio* e estabelece aproximações (ou “afinidades de clima, de ambiente”) entre Sá-Carneiro e alguns autores do século XIX, nomeadamente Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Wilde e Poe (CARPINTEIRO, 1960, p. 24), sendo que Nerval e Baudelaire, embora pertençam a uma geração anterior, podem ser considerados precursores do decadentismo.

Uma das afinidades com a poesia de Nerval, segundo a autora, tem a ver com a obsessão do mistério e da loucura, presente em várias passagens de *Princípio*, mas sobretudo na novela “Página dum Suicida”, em que o protagonista, obcecado pela morte e por todo mistério que a envolve, decide ir ao encontro dela só para descobrir o que há no além-túmulo, numa ânsia de novo que o personagem-narrador compara à dos descobridores do período das Grandes Navegações. O protagonista, numa obsessão quase doentia,

anseia saber o que há depois da vida, custe o que custar:

Afinal, sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria inventado talvez o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia-sem-fios... Mas agora... agora que me resta?... A aviação?... Pf... essa já nada me interessa depois dos últimos resultados dos Wrights e de Farman... Para o polo sul partiu há pouco o Dr. Charcot... Não há dúvida: *a única coisa interessante que existe atualmente na vida, é a morte!*... Pois bem, serei eu o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida... (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 219)

Parece não haver descrição melhor de uma alma decadente do que essa. Trata-se de um retrato quase caricatural do artista doente e degenerado de Nordau. Não há perspectivas na vida desse indivíduo “aventureiro e investigador por excelência”, pois tudo já foi realizado: o Novo Mundo já foi descoberto, as inovações técnicas já foram feitas, até o Dr. Charcot abandonou a medicina para se tornar explorador.⁹ Ele se diz vítima de uma época em que a morte é a única coisa interessante, o único terreno de fato novo a ser explorado. Não há exaltação das conquistas realizadas pela humanidade, tampouco euforia diante do progresso técnico e científico empreendido pelas figuras ilustres citadas — euforia esta que, na mesma época, animava os espíritos vanguardistas na Europa. Nada disso. O que há no discurso dessa personagem é tédio, indiferença, apatia. A morte, dessa vez, mais do que simples fuga ou caminho de evasão dos problemas existenciais, é posta numa chave positiva e representa a busca do novo. Que tipo de novidade o espera após a morte ele não sabe, mas decide arriscar, na esteira do que diz o eu-poético do poema “A Viagem” de *As Flores do Mal*: “Bebamos o teu veneno! Que ele nos reconforte! / Esse fogo inflama-nos tanto o cérebro / Que queremos mergulhar no fundo do desconhecido / — Céu ou inferno, pouco importa — / Para encontrarmos o novo e seu repto” (BAUDELAIRE, 2003, p. 299).

Quando se lê *Princípio*, nota-se a frequência com que ocorrem

⁹ No caso, o Dr. Charcot citado é o Jean-Baptiste, filho de Jean-Martin, o famoso psiquiatra e neurologista francês, mestre de Freud. Jean-Baptiste, de fato, abandonou a medicina para se tornar cientista polar no início do século XX.

alusões ao romantismo e a autores associados a essa escola, a começar pela epígrafe do livro, do francês Alfred Musset, um dos expoentes do romantismo francês. Um trecho de *A Dama das Camélias* é transcrito em “O Incesto”, e há uma novela intitulada “Em Pleno Romantismo”, caso em que a alusão é ainda mais explícita, embora seja possível entrever nesta última novela uma tentativa de parodiar o tema do amor impossível, tão caro aos poetas românticos. Há outras alusões ao romantismo: a epígrafe de “Felicidade Perdida?”, extraída das páginas do poeta ultra-romântico português Tomás Ribeiro, e outra em “O Incesto”, desta vez em tom de deboche, na passagem em que o Dr. Paulo de Noronha começa a declamar poemas românticos e é chamado de “fóssil antidiluviano” pelas moças que o escutam (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 240). De qualquer forma, seja na forma de paródia ou troça, seja a sério, o fato é que o romantismo está presente em *Princípio*, quer através das alusões e intertextualidades mencionadas, quer através dos temas.

Há, no final do século XIX, uma renovação da tradição romântica na literatura portuguesa, por meio da poesia de Nobre (uma das grandes referências de Sá-Carneiro) e o neogarretismo. O movimento saudosista, capitaneado por Teixeira de Pascoaes, seria tributário desse resgate romântico, e também os escritores decadentes que, segundo Martins, “inspirados na arte nova dos ‘raros vocábulos’, têm menos a ver com a novidade simbolista do que com esse retorno romântico em força, ainda que matizado com alguma ironia” (MARTINS, 1994, p. 172). Talvez seja lícito afirmar, portanto, que o romantismo participa da formação literária de Sá-Carneiro e emerge nas páginas de *Princípio* em razão dessa reformulação romântica na literatura portuguesa.

Na tentativa de estabelecer os vínculos histórico-literários da prosa de Sá-Carneiro, Carpinteiro aponta na mesma direção; segundo ela, “Sá-Carneiro deriva do romantismo e do simbolismo” e “sua prosa é um momento importante no caminho da transformação consciente da linguagem que a esses movimentos se prende” (CARPINTEIRO, 1960, p. 96). Ela também salienta que o ambiente saudosista da renascença portuguesa foi importante nessa fase anterior a 1913, período em que Sá-Carneiro publica três novelas na revista *Águia*, onde Pessoa publicou em 1913 “Na Floresta do Alheamento”, de inspiração paúlca. Contudo, diz Carpinteiro, enquanto a carreira literária de Pessoa não segue nesse caminho, Sá-Carneiro “chama a si a prosa representante de uma das tendências do *Orpheu*, a tendência aparentada com o simbolismo, dá o esplendor decadente para o qual ela tendia, mas encaminha-a ao mesmo tempo noutras direções” (CARPINTEIRO, 1960, p. 99). Esse encaminhamento em “outras direções” de que fala a autora se dá sobretudo a partir da produção poética de 1913 e, no âmbito da ficção, da publicação de *A Confissão de Lúcio*, romance no qual

se explicitam de forma mais clara as aproximações com as vanguardas artísticas europeias.

TRAÇOS TEMÁTICOS DO DECADENTISMO NO LIVRO *PRINCÍPIO*

Princípio é livro de estreia. Começou a ser escrito em 1909 e foi concluído em 1912. Portanto, é também cronologicamente o livro de Sá-Carneiro que mais se aproxima do final do século XIX. José Seabra Pereira faz uma lista de traços da estética decadente, dentre os quais “o culto do bizarro e do mórbido” e a “valorização gnoseológica e estética do vício e da doença” (PEREIRA, 2003, p. 18) — essas características estão presentes em boa parte das novelas de *Princípio*.

A “doença”, seja ela mental ou física, aparece em todos os textos. Em “Diários”, o protagonista apaixonou-se por uma quase-morta, vítima da tuberculose: “Poder-se-á amar uma morta?”, ele se pergunta. A resposta é positiva: ele a ama com todas as forças, mesmo sabendo que a morte já habita o corpo da moça, com sua “formosura etérea, que já não é deste mundo. As faces pálidas, os cabelos descolorados” (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 205). Mais uma vez, o tema da impossibilidade se impõe: em “Loucura” e “O Incesto”, a impossibilidade de suportar a desagregação mental; em “Diários”, a impossibilidade de ser feliz no amor, tema que também perpassa “Felicidade Perdida?”. Em todo o livro, o amor sempre vem acompanhado da sua face sombria: a dor e a morte. A propósito, o par amor/morte também ocupa lugar central no enredo do romance *A Confissão de Lúcio*, o trabalho mais significativo da prosa do autor e um dos mais importantes da prosa modernista em Portugal.

Numa das irrupções do “eu” em “O Incesto”, o narrador faz uma declaração que podemos considerar típica de uma alma decadente e que, de certo modo, representa a impossibilidade da existência num mundo que já perdeu todo o sentido:

Tenho vinte e dois anos e não creio em coisa alguma; olho em volta de mim e não vejo nada que me atraia, nada que me encante, nada para que viva. Sinto, verdadeiramente sinto, que me barraram todo o corpo com uma camada de gesso muito espessa que me prende os movimentos, me anquilosa os músculos. Para a doença física em que a vida se me tornou, só existe um remédio: o aniquilamento. No entanto, nunca terei a força de vontade necessária para absorver esse temível elixir. (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 261-262)

Nota-se a metáfora da “camada de gesso”, ilustrativa do estado de espírito decadente. Notam-se também a apatia e a abulia, sintomas típicos do chamado “mal do século”. A vida desse indivíduo tornou-se um martírio para o qual a única saída é o suicídio, “temível elixir”.

É inevitável, e por que não dizer tentador, ler esse trecho do ponto de vista biográfico, afinal a narração em terceira pessoa é de súbito interrompida para dar lugar a um “eu” que tem “vinte e dois anos” — mesma idade que tinha o autor quando escreveu a novela — e que se diz prestes a dar um fim à própria vida, embora lhe falte coragem. Impossível saber ao certo se se trata de artifício dramático ou confissão autobiográfica (ou ambas as coisas), mas o fato é que se Nordau lesse esse trecho, certamente incluiria o nome de Sá-Carneiro na sua lista de autores degenerados.

Não raro nos deparamos com comentários que tendem a pôr *Princípio* no lugar de livro menor ou mero exercício de aprendizagem. Fernando Pessoa disse, em nota biobibliográfica que consta da 16ª edição da revista *presença*, que era um “livro a excluir da consideração da obra de Sá-Carneiro” (MARTINS, 1994, p. 179). Para Carpinteiro, *Princípio* pertence ao “campo das experiências e rascunhos, do não definitivo” (CARPINTEIRO, 1960, p. 9). A despeito disso, também se reconhece a sua importância na trajetória literária de Sá-Carneiro por se tratar de “livro-charneira” (MARTINS, 1994: 179), trabalho que contém temas e enredos que se desdobram em trabalhos futuros. Ali, por exemplo, encontra-se a primeira manifestação do tema do duplo (na tradição do conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, ou de *Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde), que será explorado posteriormente em *A Confissão de Lúcio*. A propósito, Paula Morão identifica na questão do duplo a manifestação de uma herança decadentista (MORÃO, 2008, p. 752).

Outro tema-chave na obra de Sá-Carneiro, cuja origem se pode detectar em *Princípio*, é a loucura. “Todo o mundo de *Princípio* se afasta das vias do normal, explorando rebuscadamente tudo quanto vai contra elas, tudo quanto nelas introduz uma ruptura. Ruptura estreitamente ligada à obsessão da loucura que aí se afirma e instala abertamente” (CARPINTEIRO, 1960, p. 13).

Diante do suplício em que se transformou a vida, a personagem Raul Vilar vê na loucura uma possibilidade de fuga ou caminho para a “suma felicidade”, já que se manter em completo juízo tinha se tornado insuportável. Num mundo que não tem mais sentido, nada mais resta a Vilar a não ser enlouquecer ou se matar, soluções que não estão no horizonte do “homem médio”, que, aliás, é incapaz de compreender as razões de seu mal.

— Tu não podes avaliar o tamanho do meu suplício... Não

podes... A tua alma não compreende a minha... nem a tua, nem a de ninguém. Tenho horror à vida... meu amigo, tenho horror à vida... Tenho horror à morte; menos horror talvez... mais horror... ignoro... Não posso viver, não posso viver... Não quero morrer... não quero morrer... É horrível... horrível... Que ando a fazer neste mundo? O mesmo que as outras pessoas, bem sei... Ah! mas é justamente isso que me aterra, que me horroriza... Vivo como todos, à espera da velhice, percebes? À espera da morte, compreendes? (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 175-6)

O dilema existencial de Vilar coloca-o numa posição extremamente desconfortável. Por um lado, recusa a vida e tudo o que ela proporciona. Se transformar em atitude esse sentimento de aversão à existência, suicida-se. Mas não o faz por temer a morte. E por maior que seja o sofrimento em vida, o medo da morte impede que seja dado o passo definitivo. Aterroriza-o saber que vive como os outros, ter a consciência de estar preso a uma condição que o iguala a todos os mortais.

O homem de gênio, o grande artista, é aquele que não se confunde com a maioria e, por seu caráter excêntrico, afasta-se da normalidade. Nota-se, no discurso dessa personagem, um claro e frequente elogio da loucura, uma atitude caracteristicamente decadente, descrita por José Seabra Pereira como um “desgarro agônico de quem está ainda emparedado dentro dum paradigma de que se esgota” (PEREIRA, 2003, p. 15). Nenhuma definição se aplica melhor ao protagonista de “Loucura” do que essa.

O DECADENTISMO-SIMBOLISMO E OS RECURSOS ESTILÍSTICOS

Em relação à linguagem, Paula Morão chama a atenção para traços simbolistas na obra poética de Sá-Carneiro, seja nos recursos lexicais e retóricos, nos mitos, na simbologia ou na linguagem evanescente. Ela cita como exemplo dessa filiação à estética simbolista os poemas “Álcool” e “Dispersão”, pelo uso de “símbolos de derrota e morte”, associados a uma “paisagem interior agressiva e devastada” (MORÃO, 2008, p. 752-3).

Também na prosa, especificamente nas novelas de *Princípio*, nota-se um apelo ao vago, ao indefinido, características comumente associadas ao simbolismo-decadentismo. É possível notar essa influência, a começar pelo abuso do uso das reticências, que pode ser associado à tentativa de imprimir um caráter impreciso à enunciação:

— Tu não podes avaliar o tamanho do meu suplício... Não podes... A tua alma não compreende a minha... nem a tua, nem

a de ninguém. Tenho horror à vida... meu amigo, tenho horror à vida... Tenho horror à morte; menos horror talvez... mais horror... ignoro... Não posso viver, não posso viver... Não quero morrer... não quero morrer... É horrível... horrível... Que ando a fazer neste mundo? O mesmo que as outras pessoas, bem sei... Ah! mas é justamente isso que me aterra, que me horroriza... (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 175-6)

Diante da dificuldade de explicar as causas da sua constante aflição, Raul Vilar hesita, contradiz-se, procura palavras e não as encontra, deixa frases em suspenso... Daí o recurso às reticências, que abundam em todo o livro e em obras futuras, onde muitas vezes o discursivo dá lugar à sugestão.

Em “Página dum Suicida”, as reticências vêm reforçar o caráter enigmático do além-túmulo: — “Morte! Que mistérios encerras?... Ninguém o sabe... todos o podem saber...” (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 218). A descrição da atriz Júlia Gama, na novela “O Incesto”, também passa a noção de indefinição e vagueza, com sua “beleza misteriosa”, seu “sorriso enigmático”, “corpo flexível de estátua grega”, “aroma estranho”, que ao mesmo tempo atraía e afugentava os homens; ninguém era capaz de dizer ao certo quem eram seus amantes, de onde lhe vinha todo o dinheiro que gastava — sua vida era um completo mistério, tanto que um “poetastro decadente” a definiu como “a esfinge loira deste fim mórbido de século”¹⁰ (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 222-3).

Além das descrições mórbidas já referidas, há em “O Incesto” outros indícios da influência simbolista, como por exemplo o uso de símbolos — “oiro” e “sol” — ou o recurso a descrições poéticas, de gosto um tanto requintado, configurando imagens exuberantes e pictóricas: “cetins maravilhosos”, “veludos rutilantes”, “auréola de cintilações fantásticas, que manto de luz astral reverberando oiro!...” (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 268).

Na linha do vago e do etéreo, há outro exemplo extraído dessa mesma novela: durante a visita de Monforte ao hospital onde internara a filha tempos atrás, o narrador faz a seguinte consideração sobre a vida dos enfermos: “essência preciosa a volatilizar-se, chama bruxuleante prestes a extinguir-se” (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 272). Nessa mesma passagem, há também a descrição do tísico Cristiano, que fora colega da falecida Leonor, onde mais uma vez se nota a predileção pela imagem mórbida e quase evanescente de um corpo prestes a desaparecer: “muito magro e pálido, de

¹⁰ A partir de marcas temporais que constam na própria novela, é possível definir com alguma exatidão a cronologia dos fatos; assim, a história de “O Incesto” se passaria entre 1889 e 1909, período que corresponde ao da onda decadente na Europa.

olhar vítreo onde a morte já escrevera sua sentença” (SÁ-CARNEIRO, 2016, p. 273). Na descrição da loucura final de Monforte, repleta de alucinações, abundam imagens imprecisas e transparentes, vultos, espectros, tais como a visão macabra e repugnante do sexo podre da filha indo em direção ao seu rosto ou a cena evanescente de Carlos e Leonor beijando-se no jardim, momentos antes do ato final.

CONCLUSÃO

Pretendeu-se mostrar neste artigo alguns pontos de contato entre a prosa inaugural de Sá-Carneiro e temas que comumente são associados ao decadentismo. Não se quis demonstrar com isso que o autor de *Princípio* fosse filiado a essa corrente finissecular, mas que o decadentismo literário participou ativamente da sua formação como escritor e influenciou, em graus variados, a sua produção poética e ficcional, com destaque às novelas que compõem seu livro de estreia. Essa ideia, aliás, já está em Saraiva e Lopes (1996, p. 1.047). O que se tentou fazer neste artigo foi indicar, nos próprios textos, onde essa influência se torna mais visível.

Do início ao fim, *Princípio* é habitado pelo “espírito do tempo” de que fala o professor Jean-Nicolas Illouz. Respira-se, em todas as novelas, a atmosfera decadentista marcada sobretudo pelo pessimismo, pelo gosto pelo mórbido e pelo *spleen*. A título de conclusão, cumpre reforçar alguns aspectos temáticos de *Princípio* que, no nosso entender, justificam a tese de sua herança decadentista.

1 — a “tonalidade disfórica”, para usar expressão de Fernando Guimarães (2009), que caracteriza, por exemplo, as novelas “Loucura”, “O Incesto” e “Página dum Suicida”;

2 — o “culto do bizarro e do mórbido” (PEREIRA, 2003, p. 18), que pode ser observado, por exemplo, em “Diários” e em descrições da novela “O Incesto”, embora o tema da morte esteja presente na obra como um todo, destacando-se, nesse aspecto, a novela “Página dum Suicida”, onde se pode dizer que o fascínio pela morte é o tema central;

3 — a “valorização gnoseológica e estética do vício e da doença” (PEREIRA, 2003, p. 18), que salta aos olhos em “Diários” mas pode ser encontrada nas novelas cujas personagens são vítimas de nevroses e perturbações do espírito, como “Loucura” e “O Incesto”;

4 — a exploração do tema do mal-estar, da “dolorosa consciência da vacuidade da vida” (IDEIAS, 2009), que é patente na novela “Página dum Suicida”.

Esse breve sumário, longe de esgotar o assunto, tem como objetivo despertar a atenção dos leitores para aspectos importantes do primeiro livro

de Sá-Carneiro, geralmente relegado a segundo plano na bibliografia do escritor. Contudo, parece-nos relevante, como parte do trabalho de compreensão da obra de Sá-Carneiro, proceder à leitura desses textos inaugurais, que denunciam, mais do que outros trabalhos, a importância do decadentismo-simbolismo na formação estética de um dos expoentes da chamada Geração d’Orpheu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D’Água, 2003.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1960.

COELHO, Jacinto do Prado. Decadentismo. In: *Dicionário de Literatura*. Direção: Jacinto do Prado Coelho. Porto: Figueirinhas, 1987. p. 249.

GUIMARÃES, Fernando. Simbolismo. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simbolismo/>. Acesso em: 20 set. 2020.

IDEIAS, José António Costa. Decadentismo. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/decadentismo/>. Acesso em: 20 set. 2020.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. Entrevista sobre o simbolismo e o decadentismo com Jean-Nicolas Illouz. Entrevistado por Bruno Anselmi Matangrano. *Non Plus*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 273-29, jul.-dez. 2016.

MONTALVÔR, Luiz de. Tentativa de um ensaio sobre a decadência. In: *Centauro. Revista Trimestral de Literatura*, Dir. Luiz de Montalvôr, Lisboa, ano 1, n. 1, p. 7-12, 1916.

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

MORÃO, Paula. Mário de Sá-Carneiro; Mário de Sá-Carneiro — Obra. In: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coord. F. Cabral Martins. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. p. 748-57.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Doença. In: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coord. F. Cabral Martins. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. p. 224-7.

PEREIRA, José Seabra. Os conflitos estético-ideológicos do fim-de-século. In: *História da Literatura Portuguesa do Simbolismo ao Modernismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2003. p. 11-8.

PESSOA, Fernando. *Poesias Heterónimas*. Introdução e organização de Auxília Ramos e Zaida Braga. Porto: Porto Editora, 2007.

PIZARRO, Jerónimo. Degenerescência. In: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coord. F. Cabral Martins. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. p. 210.

RAMOS, Auxília; BRAGA, Zaida. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Poesias Heterónimas*. Porto: Porto Editora, 2007. p. 5-15.

RÉGIO, José. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Verso e Prosa*. Ed. Fernando Cabral Martins. Porto: Assírio&Alvim, 2016.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. Sá-Carneiro (1890-1916). In: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996. p. 1.047.

Recebido em 20 set. 2020

Aprovado em 12 fev. 2021