

O duplo, a dança e a queda em dois inícios de século

Rafael Santana

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Partindo da acepção barthesiana de que a literatura – espaço plural no qual convergem muitas linguagens – é uma “Babel feliz”, este texto visa perscrutar as figurações do duplo, da dança e da queda nos universos artísticos de Darren Aronofsky e de Mário de Sá-Carneiro. Metalinguísticos por excelência, os temas do duplo, da dança e da queda são representativos dos discursos finissecular e moderno, que se querem também eles uma espécie de exercício crítico sobre a arte e os seus possíveis modos de execução. Alegorizados no mergulho no fundo do abismo em Baudelaire, na descida ao inferno em Rimbaud e na não menos abismal experiência do fundo de um naufrágio em Mallarmé, estes temas são revisitados ainda na modernidade inaugural do século XX, convertendo-se eles próprios num modo de pensar a arte e o artista modernos. Ao entrecruzar as linguagens cinematográfica e literária, este artigo aproxima muito especialmente a cena final do filme *O cisne negro* (2010), de Darren Aronofsky, e o conto *Asas* (1914), de Mário de Sá-Carneiro, sinalizando deste modo o quanto uma obsessão finissecular – que é a da coincidência do alcance da perfeição com o momento da necessária autoconsumição do artista – é ainda vigente neste princípio do século XXI, tempo herdeiro de dois fins de século.

Palavras-chave: Duplo. Dança. Queda. Fins de século. Diálogo interartes.

[...] Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior. (Barthes, 2006, p. 45)

[...] a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora. (Octavio Paz, 2013, p. 17)

Dois tempos, dois artistas. Apartados por uma distância de aproximadamente um século, o seu desejo, contudo, é o mesmo: alcançar a Perfeição. De um lado, um alegórico cisne que tem a sua estória revisitada pelo cineasta estadunidense Darren Aronofsky; de outro, um vago poeta russo que ganha corpo através da narrativa de Mário de Sá-Carneiro. Falo de Nina Sayers e de Petrus Ivanowitch Zagoriensky: a primeira, uma bailarina; o segundo, um poeta. Aspirando ambos a atingir a Perfeição, os seus anseios “falhados” apontam, todavia, para uma dramatização da impossibilidade de lográ-la, ou melhor, de mantê-la em estado de imanência. Por outras palavras: nas suas tentativas de conquistar a totalidade, de comungar com o *perfeito*, Nina e Zagoriensky encenam a sua própria queda, numa espécie de autodestruição criadora.

Trata-se, claro está, de dois enredos muito distintos e com distanciamentos espaciotemporais bastante diferentes. Quero, no entanto, destacar, a partir de uma das mais

conhecidas obras de *ballet* urdidas pelas mãos de um outro artista russo, o compositor romântico Tchaikovsky, três temas que, a meu ver, se tornaram obsessivos, sobretudo, no contexto histórico do *fin-de-siècle*, reverberando, ainda, com brilho e intensidade, no princípio do século XX: o duplo, a dança, a queda. A elisão da conjunção *e* é aqui proposital, já que as entradas em *O Lago dos Cisnes* por via temática são certamente abundantes. E se, de entre elas, dou foco ao duplo, à dança *e* à queda, é porque encontro aí os possíveis desdobramentos de toda uma literatura sob a insígnia do *finissecular*. No que tange à cronologia, a peça de Tchaikovsky, cuja estreia no famosíssimo Teatro Bolshoi data de 20 de fevereiro de 1877, está temporalmente situada na fímbria do movimento *fin-de-siècle*, que costuma abarcar os últimos quinze ou vinte anos que encerram o oitocentos.

Numa leitura mais retilínea – e, portanto, mais superficial – de *O Lago dos Cisnes*, obra inspirada nas tradições eslava e germânica, estaríamos diante de uma história algo maniqueísta que se resume na luta entre as forças antagônicas *bem* e *mal*, representadas ficcionalmente pelo triângulo amoroso Siegfried – Odette – Odile e pelos esforços dos dois primeiros contra os enganos desta última, que, numa das diversas variantes do enredo, seria a irmã gêmea de Odette, princesa aprisionada num corpo de cisne pela arte dos maléficos feitiços de Rothbart. Assim, o casal formado por Siegfried e Odette veria a sua paixão – nascida, em princípio, de um desejo a um só tempo autônomo e recíproco – sob a ameaça de fenecer frente às artimanhas de Odile e do seu pai, que é o próprio mago Rothbart.

Em *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, René Girard escreve largamente sobre a triangularidade dos desejos, evidenciando o quanto o individualismo burguês acabou por levar o leitor desatento a enxergar no amor um sentimento autônomo que, em boa parte da literatura romântica, se inscrevia como a manifestação de uma reciprocidade amorosa, em outras palavras, como uma escolha dos amantes. Ávida por viver uma experiência de amor marcada pela plenitude, uma imensa galeria de pares românticos depara-se, contudo, com adversidades pessoais e/ou sociais que frustram dolorosamente as suas expectativas primeiras, o que nos levaria – numa leitura ingênua – a crer em histórias cuja sinopse seria a de uma árdua luta entre protagonistas e antagonistas. O leitor apegado a esse modelo algo maniqueísta, repito, é aquele que, segundo Girard, acabaria por entrar no jogo da *mentira romântica* sem disso se dar conta. Porque a *verdade romanesca*, que se esconde por detrás das grandes obras da literatura ou mesmo por detrás de histórias assinaladas por uma aura romântica, como esta a de *O Lago dos Cisnes*, sempre aponta para qualquer coisa de muito mais perverso do que num primeiro momento se poderia imaginar.

É comum ouvir entre a crítica especializada na literatura e nas artes *fin-de-siècle* esta frase que ao fim e ao cabo já se tornou uma referência: “o Decadentismo é o novo Romantismo” (Moretto, 1989, p.33). Com efeito, o Decadentismo converte o culto da subjetividade numa celebração narcísica de um “eu” que, questionado, perscrutado, devassado, revelará a sua outra face, o “outro” de si próprio. Se o individualismo romântico geralmente se quer a expressão sincera de um sujeito original, o fim de século, ao revivificar o Romantismo nos seus matizes mais perversos, apontará para uma identidade outra, que já não pode ser experimentada senão como alteridade. Explico-me: não se trata apenas de colocar em cena as ambivalências de uma luta, os desdobramentos de um conflito interno entre bem e mal, tantas vezes expresso pela pena do artista romântico. Se a crença na existência de uma subjetividade autêntica fez com que a literatura se inscrevesse, por exemplo, num Victor Hugo, como o atrito permanente entre forças antagônicas – bem e mal –, a literatura e as artes finisseculares e moderna assumem o mal como uma de suas forças motrizes, por almejarem inscrever o Belo pelo viés da transgressão. É por essa senda, diria Baudelaire, “maldita” que os artistas finisseculares releem o Romantismo, e não é por acaso que um filósofo como Bataille assinale no mal a própria ascensão da poesia moderna. Nessa mesma esteira, Octavio Paz acentua que “[...] os verdadeiros herdeiros do romantismo alemão e inglês são os poetas posteriores aos românticos oficiais, de Baudelaire aos simbolistas” (2013, p. 74).

Darren Aronofsky traz seu *O Cisne Negro* para as telas do cinema nos finais de 2010, portanto, no princípio do século XXI, nele revisitando toda uma temática romântica filtrada pela ótica finissecular. Porque se na obra de Tchaikovsky o espectador por vezes se deixa ludibriar por um enredo que seria, em princípio, o de um amor malogrado (lembramos que só uma paixão verdadeira poderia libertar Odette do feitiço que a aprisionava), o cineasta contemporâneo, leitor arguto que é, enfoca a sua câmara num outro ângulo, fazendo-nos reler este clássico do *ballet* russo a partir de renovadas perspectivas. Nina Sayers, interpretada pela atriz Natalie Portman, é na ficção cinematográfica de Aronofsky aquela que terá de deixar o mal aflorar de dentro si em sua busca pela Perfeição.

Narrada em focalização interna, a narrativa fílmica transita brumosamente pelos labirintos do universo psicológico da personagem. Virgem, delicada e comportada, Nina é inicialmente o reflexo do cisne branco, símbolo antiquíssimo da pureza. Mas, como sói acontecer com todos os espelhos, a imagem devolvida é já o seu inverso, revelando-se o avesso da identidade. É por meio destas relações especulares entre identidade e alteridade que a ficção de Aronofsky se tece, e, à medida que a trama se desenrola, assistimos à eclosão do

cisne negro do interior do corpo de Nina, num movimento que vai de dentro para fora. Na sua busca pela Perfeição, encontrar o ponto de equilíbrio em que o bem e o mal estivessem igualados na balança representaria para ela o logro da sua Apoteose. Contudo, atingir a Perfeição no plano humano nunca foi, em toda a história da literatura e das artes, o encontro de um ponto de equilíbrio. A esse respeito, lembremos que, desde os relatos mitológicos da Antiguidade, a Perfeição sempre se configurou como o estágio de plenitude que compete tão-somente ao divino, e, por isso mesmo, tentar alcançá-la no plano terreno não seria outra coisa senão a *hybris*, o excesso, a desmesura que, não raro, culmina na tragicidade, ou seja, na catástrofe que se abate sobre o herói, simbólico castigo imposto a todo aquele que transgrida a ordem ao ultrapassar os limites do *métron*. Em *O Cisne Negro*, estamos, no entanto, frente a uma estória relida sob a lente do fim de século, ambiência na qual as poéticas do excesso são sempre muitíssimo bem-vindas! Não há, portanto, nenhum ponto de equilíbrio possível para Nina. Somente o excesso sacrificial da sua autoconsumição/automutilação poderia oferecer-lhe o alcance do Belo maldito que caracteriza a Modernidade. Em outras palavras: já não bastava manter-se presa a um clássico ideal de perfeição que tivesse como modelo imutável a efígie do cisne branco; era preciso descer agora ao fundo do abismo; era necessário mergulhar no mais perverso da sua consciência, modo outro de dar vazão às pulsões do inconsciente, lugar onde residem os nossos desejos mais obscuros. Como dar vida ao suposto avesso de si sem que isso implicasse a morte de si própria? Eis o tormento da personagem.

Nina é, contudo, bem o sabemos, uma artista esforçada e não desistirá da sua busca da alteridade. Sua propensão a interpretar o cisne branco derivar-se-ia de uma lógica calcada no modelo de criação infantilizante que recebera da sua mãe, e daí que a sua metamorfose em cisne negro pressuponha também uma espécie de apagamento paulatino dos objetos que inicialmente a caracterizam como um ser frágil, insípido e frígido: os seus bichos de pelúcia, a sua caixa de música, as suas roupas em tons pasteis, o seu quarto em branco e rosa.

Na verdade, em *O Cisne Negro*, estamos diante de uma variedade de personagens invejosas, que vampiricamente desejam absorver o ser do outro como forma de realização plena de si próprias. E mais uma vez recuperamos as reflexões de René Girard, para quem o espírito de rivalidade se configura como um dos grandes motores que impulsionam as melhores e as mais instigantes narrativas da literatura universal. Nina tinha como modelo mimético a sua mãe, uma ex-bailarina frustrada, que nela depositava o seu anseio reprimido de alcançar a fama por interposta pessoa, mas não sem a presença de um certo recalque. Todavia – ressalte-se –, recalque manifestado por parte de ambas. O espírito de rivalidade, a

flor do mal, estava, portanto, desde sempre semeado em Nina, prestes a desabrochar sob a forma de cisne negro. Era necessária, contudo, uma situação-limite que motivasse a conversão desta semente-potência em ato!

O aparecimento de Lily, ousada e transgressora bailarina recém-chegada de São Francisco, despertará na jovem recatada e de sexualidade contida o desejo de haurir o cisne negro que desde há muito adormecia em si. Atente-se para o fetichismo conferido ao corpo e a certos objetos que concorrerão para a transformação da personagem, inicialmente romântica *femme fragile* (cisne branco), na erótica *femme fatale* (cisne negro) que triunfará. Tendo as suas duas rivais como catalisadores das suas ações, isto é, Beth, a antiga bailarina agora destituída do seu posto, e Lily, a sua concorrente atual, Nina iniciará o seu processo de metamorfose a partir do roubo do batom, do perfume, dos brincos, dos cigarros e da lixa de unha da primeira, de modo a absorver o seu ser como que por contiguidade. Por outro lado, o olhar misto, a um só tempo de fascínio e de inveja, que ela lança sobre o corpo de Lily será o gesto que viabilizará o florescimento da *flor do mal*, o devir-outro. Não é aleatório, portanto, o delírio erótico que a personagem de Aronofsky virá a ter com a sua rival. Evidentemente mais poética e, sobretudo, mais enigmática do que a sexualidade masculina, a sexualidade feminina é um mistério que Nina quer e precisa desvendar. Entrelaçando psiquicamente o seu corpo a outro do mesmo sexo, é o seu próprio corpo que ela vem a conhecer. Seu “sonho lésbico molhado”, como mais tarde o classificou a bailarina Lily, seria, neste caso, o despertar de uma sensualidade reprimida durante largos anos. Passado este episódio, Nina é, enfim, conhecedora das suas zonas corporais, o que possibilita o brotar do cisne negro.

Bataille sinaliza que o tema do duplo, em todas as suas variantes, implica sempre a morte, a sua outra face. Nina foi aquela que se deixou seduzir pelo erotismo; foi aquela que ousou permitir que o cisne branco nadasse na lama manchando a sua reluzente plumagem. Sujo, maldito, proscrito, convertido, enfim, em cisne negro, o duplo aflora, cria asas e as bate como que a dançar, pondo na boca de cena um bailado macabro e obsedante que, afinal, não é outro senão o movimento da *femme fatale*, que seduz e mata. Nina deu lugar ao outro, ou seja, ao duplo, o que acarretou a morte, literal ou metafórica, do seu ser “original”. Não havia outra forma de superar a sua angústia de sentir-se descontínua. Só a morte poderia oferecer-lhe a tão desejada Perfeição, diga-se, a continuidade, ainda que por um pequeno halo de tempo, tal qual um orgasmo. Dançando em mágicas volutas, numa feérica performance de *grand finale*, ela logra, enfim, fazer dos seus *fouettées* uma espécie de magnético texto-tecido, tal qual uma aranha que encantatória e perversamente enreda a sua vítima por entre as costuras da sua teia.

Eis pois a lição que Nina parece haver aprendido com o seu coreógrafo, que lhe sinalizou aquando do teste para o posto de Rainha Cisne: “Seus *fouettées* são como uma aranha tecendo uma teia. Ataque! Ataque!”. Ora, o desafio lançado pelo coreógrafo não é outro senão o do prazer do texto: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja” (2006, p. 11), diz Barthes. O bailado final da personagem foi, certamente, este ataque, este texto desejanste. E na esteira das reflexões barthesianas, eu diria também que, nessa fruição, nessa *jouissance* dos seus rodopios, Nina, “[...] perdid[a] nesse tecido – nessa textura – se desfaz nele, [...] qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (*Ibidem*, p. 74-75). Figurando a sua própria queda, ela pôde dizer no epílogo da trama: “Eu senti... Eu sou perfeita. Eu fui perfeita”. Oximórica queda que não é senão Apoteose!

É chegada a hora de atar as pontas entre a narrativa fílmica de Darren Aronofsky e o conto de Mário de Sá-Carneiro! Barthesianamente, leio no texto anterior do escritor português o texto ulterior do cineasta americano, numa confluência de linguagens que o mesmo Barthes chamou uma “Babel Feliz”. Uma das possíveis ligações entre as duas narrativas estaria já nos seus títulos: *O Cisne Negro*, a primeira; *Asas*, a segunda. Nina, ao atingir a Perfeição, cria alegóricas asas; Zagoriansky quer compor versos perfeitos, leves como asas capazes de alçar voo, *versos sobre os quais a gravidade não tenha ação*. Falávamos, inicialmente, do Romantismo e da sua importância para os artistas finiseculares e modernos. Lembro-me agora das palavras de Leyla Perrone-Moisés quando, ao elencar os *paideumas* da Modernidade literária, aponta o lugar fundamental deste movimento, assinalando:

[...] os românticos buscavam suas comparações nas ciências naturais, atribuindo à obra uma coerência orgânica como a das plantas e dos seres vivos em geral; os modernos, quando falam do Livro total, recorrem a comparações com as ciências exatas, em particular com a física: o universo evocado é o da astronomia (galáxias), da teoria do caos e do controle do acaso (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 162).

As convergências entre o Romantismo, as estéticas finiseculares e as Vanguardas do princípio do século XX já foram largamente apontadas por críticos de excelência, tais como Octavio Paz, Jürgen Habermas, Matei Calinescu, Mario Praz, Antoine Compagnon, entre outros. Afinal, se, relembrando as palavras de Fúlvia Moretto, o Decadentismo foi, de fato, um novo Romantismo, não nos esqueçamos da arguta leitura de Octavio Paz no seu inultrapassável *Os Filhos do Barro*, quando sinaliza que os Modernismos ibérico e latino representam também eles, em outro nível, em outra linguagem, o mais autêntico dos Romantismos: “O modernismo foi nosso verdadeiro romantismo e, como no caso do

simbolismo francês, sua versão não foi uma repetição, mas uma metáfora: *outro* romantismo” (2013, p. 95, grifo do autor). Com efeito, se o Romantismo surge no seu tempo como o gesto iconoclasta que modernamente ousou rebelar-se contra os cânones, nos finais de oitocentos e no contexto histórico das Vanguardas ele é já uma tradição que gerará as suas novas rupturas, e por isso mesmo Leyla Perrone-Moisés não hesita em afirmar: “os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas, e os modernistas levaram-nas à exacerbação. Por isso, a poética da modernidade tem um lastro idealista” (2009, p. 173).

Gosto de ler Sá-Carneiro como um artista em diálogo com a tradição oitocentista, e não apenas como o vanguardista que ele também o é. Aliás, os vestígios deste diálogo com o oitocentos estão mais do que expressos na sua obra, nem sempre de forma nomeada. Baudelaire, Poe, Mallarmé, de um lado; Garrett, Eça, Cesário, António Nobre, de outro, são alguns dos escritores aos quais o autor de *Céu em Fogo* se refere. E, se quiséssemos, escusado seria listar estes nomes. Bastaria apenas recordar um dos projetos sá-carneirianos não levados a cabo: o de publicar uma obra em prosa que teria o título de *Novela Romântica*. Sobre tal projeto, eis as suas considerações a Fernando Pessoa: “[...] criarei um ‘romantismo outro’ – enfim: um dos meus personagens interseccionistas mascarado de romântico. Mas a sua psicologia – dentro de toda uma fúria ultra-romanesca – fundamentalmente será a dum Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro, Inácio de Gouveia [...]”. Heitor, personagem-protagonista que Sá-Carneiro situaria espacial e temporalmente na Paris de 1830, seria, nas palavras dele próprio, “Um Lúcio coado por romantismo, movido por processos românticos”, mas um artista de índole vanguardista. Em “Asas”, conto que aqui me interessa mais de perto, a personagem de Inácio de Gouveia surge motivadamente em processo de intratextualidade, para situar uma cena que se inicia a partir de um ponto de referência já instituído do imaginário romântico:

Já se me gravara frisantemente a recordação daquele extraordinário personagem, quando uma noite, no café, Inácio de Gouveia mo apresentou em indiferença.

Não pudera, com efeito, esquecer mais a inexplicável criatura esguia, de longos cabelos mordoirados, rosto litúrgico, olhos de inquietação – que, alta madrugada, eu vira a primeira vez, perto de Notre-Dame, solitária e extática. Mas não, como seria admissível, contemplando a Catedral na bruma violeta de antemanhã de outono – estramboticamente, ao contrário, de costas para ela, a olhar o céu, abismada, num enlevo profundo...

Parei alguns minutos examinando o desgraçado. Contraía-se-lhe o rosto, os olhos palpitavam-lhe em bizarras divergências, enclavinavam-lhe o corpo bruscos estremeções – como se na verdade presenciasse, no espaço, qualquer cena emocionante! (A, 491).

De costas para o grande templo medieval tantas vezes celebrado e/ou referenciado pelos artistas românticos e de olhos fitos na atmosfera, Zagoriánsky busca uma beleza nova, uma poesia nova, que não pode erigir-se, contudo, o sabe ele próprio, senão das ruínas do passado, numa interseção de planos, de temporalidades e de espaços. Os *poemas sem suporte* que almeja alcançar, afinal, efígies da poesia de vanguarda, contemplam o passado e o presente, o plano material e o imaterial, como, de fato, não poderia deixar de ser:

Notre-Dame – incrustação medieval! Abóbadas do templo, rosáceas dos vitrais, cornijas e telhados – tudo, tudo, pelo espaço... Mas são degraus de trono – outras tantas catedrais projectadas na atmosfera: sucessivas ao Infinito! E conclui o poeta: “Quem sabe até se elas não irão ser, ultrapassando o Vácuo – as almas subtis, voláteis, dos corpos doutros mundos?... (A, p. 493).

E como não evocar também o fim de século e a já célebre carta que, em 1885, Mallarmé enviara ao poeta Verlaine, a propósito da sonhada, mas sempre impossível, *Grande Obra* que desejava compor? Como não evocar Mallarmé quando Sá-Carneiro e o seu personagem confessam querer conferir à poesia uma leveza semelhante à dos passos da bailarina? Afinal, como bem nos lembra Peter Bürger, “o esteticismo [finissecular] revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista” (2008, p. 106). Pois bem. Tal qual Mallarmé, Zagoriánsky sonha compor um Livro total, que resumisse em si próprio todos os mistérios órficos do mundo. “Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excertos. E eu quero o meu Poema íntegro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem desmoronar” (A, p. 490), diz o russo ficcional de Sá-Carneiro. Insisti anteriormente e volto a insistir agora na ideia de que o conto “Asas” não é apenas a história de um artista falhado, mas, sim, uma teoria do poema, uma teoria poética da Modernidade, em consonância com as vozes que a erigiram. Recorde-se que o duplo, a dança e a queda – vetores escolhidos para esta leitura – são temas obsessivos em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, artistas cujas obras figuram um movimento contínuo de anábases e catábases. Zagoriánsky é também um artista moderno, é o heterônimo de Sá-Carneiro, e, por isso mesmo, a sua busca pela Perfeição se caracteriza por um percurso que passa pela alteridade, pela dança e pela ascensão seguida da queda. Exemplificando em palavras suas: “– Se eu quisesse, meu amigo, contar a minha vida, em voz alta, a mim próprio – eu mesmo não acreditaria” (A, p. 487); ou: “– Nos teatros, então, se uma dançarina multicolor volteia – repare – a atmosfera toda se colore em cerca, abismando-se em despojos policromos que vêm atingir as nossas próprias mãos, os rostos dos espectadores – como o farfalhar dos vidrilhos” (A, p. 486); ou ainda: “– Loucura... loucura...

A perfeição [...] Alcancei-A! *A gravidade não atua mais sobre os meus versos...*” (A, p. 495, grifos do poeta).

O estágio de perfeição atingido pelo poeta russo implica o desaparecimento da sua obra e o alcance da loucura, mortes por metáfora. Libertos, os versos de Zagoriansky resvalam das páginas do seu caderno para o espaço fluido da atmosfera, alegorizando deste modo o conceito multissecular de que a Perfeição é, afinal, aquilo que escapa ao humano. Só a autodestruição, a violência da morte voluntariamente imposta, seria capaz de oferecer às criaturas superiores a efêmera experiência do instante gozoso em que se toca o Absoluto, ponto de inflexão que, segundo Sá-Carneiro, raríssimas são as criaturas que o vivem. Nina e Zagoriansky o viveram. A eles não restava mais nada a cumprir neste mundo precário da boçalidade lepidóptera. Neste sentido, a queda que sofrem não é o castigo com que pagam o preço da transgressão, mas, sim, o momento mesmo da sua consagração como artistas para os quais a coroa de louros e a aura já não seriam possíveis, perdas que estavam desde há muito.

Metalinguísticos por excelência, os temas do duplo, da dança e da queda são representativos dos discursos finissecular e moderno, que se querem também eles uma espécie de exercício crítico sobre a arte e os seus possíveis modos de execução. Alegorizados no mergulho no fundo do abismo em Baudelaire, na descida ao inferno em Rimbaud e na não menos abismal experiência do fundo de um naufrágio em Mallarmé, estes temas são revisitados ainda na modernidade inaugural do século XX, convertendo-se eles próprios num modo de pensar a arte e o artista modernos. Ao entrecruzar as linguagens cinematográfica e literária, o meu intuito final foi o de aduzir o quanto uma obsessão finissecular – que é a da coincidência do alcance da Perfeição com o momento da necessária autoconsumição do artista – é ainda vigente neste princípio do século XXI, tempo herdeiro de dois fins de século.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

The Double, the Dance and the Fall at the Beginnings of Two Centuries

Abstract: Building on the Barthesian statement that literature is a “happy Babel”, this paper aims to explore the representations of the double, the dance and the fall within the artistic universes of Darren Aronofsky and Mário de Sá-Carneiro. Metalinguistic par excellence, the subjects of the double, the dance and the fall are emblematic of the fin-de-siècle and modern discourses, which are themselves also a sort of critical thinking on art and its ways. Allegorized by the deep dive into the abyss in Baudelaire, by the descent to hell in Rimbaud and by the not less profound experience from the bottom of a shipwreck in Mallarmé, these subjects are still revisited in the beginnings of the twentieth century, becoming a way of thinking the art and the artist of modern times. By interweaving both cinematographic and literary languages, this paper brings into contact the final scene of the film *Black Swan* (2010), by Darren Aronofsky, and the short story *Asas* (1914), by Mário de Sá-Carneiro, to point out to which extent an obsession of the late 1800s – that is the coincidence in time of the achieving of perfection and the unavoidable self-destruction of the artist – is still current in the beginnings of the twenty-first century.

Key words: Double. Dance. Fall. Fin-de-siècle. Inter-arts dialogue.

Recebido em: 14 de outubro de 2015.

Aprovado em: 14 de novembro de 2015.