



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras


Bruno da Silva Soares

**O modo fantástico em Mário de Sá-Carneiro**

Rio de Janeiro  
2013

Bruno da Silva Soares

**O modo fantástico em Mário de Sá-Carneiro**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Flavio García de Almeida

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S111	<p>Soares, Bruno da Silva. O modo fantástico em Mário de Sá-Carneiro / Bruno da Silva Soares. – 2013. 86 f.</p> <p>Orientador: Flavio García de Almeida. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Sá-Carneiro, Mário de, 1890-1916 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura fantástica portuguesa – História e crítica – Teses. 3. O fantástico na literatura – Teses. 4. Análise do discurso literário – Teses. I. Almeida, Flávio Garcia de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0-95</p>
------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Bruno da Silva Soares

**O modo fantástico em Mário de Sá-Carneiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 27 de março de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Flavio García de Almeida (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Júlio César França Pereira  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eloísa Porto Corrêa  
Universidade Severino Sombra

Rio de Janeiro

2013

## DEDICATÓRIA

Ao sacrifício de meus amados pais por minha educação, segue o título que me foi atribuído.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Flavio García de Almeida, pela amizade, ensinamentos, paciência e por ter sido equilibrado na dosagem certa: foi calmo quando necessário e duro quando deveria.

À estimada professora Claudia Amorim, pois seu incentivo foi fundamental em meus estudos acadêmicos durante e após a Graduação.

Aos meus colegas mestrandos, Luciana, João e Nanci, pelo apoio durante as difíceis horas de finalização da dissertação.

Aos meus amados alunos que, por fim, tornaram-me um profissional dedicado ao aprofundamento dos estudos literários.

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

*Mário de Sá-Carneiro*

## RESUMO

SOARES, Bruno da Silva. *O modo fantástico em Mário de Sá-Carneiro*. 2013. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O presente trabalho discute como os conceitos do Fantástico se desenvolvem na obra em prosa do escritor modernista português Mário de Sá-Carneiro, comparando duas perspectivas teóricas distintivas sobre o tema. Uma dessas possibilidades implica perceber o Fantástico como um gênero literário – numa perspectiva histórica –, admitindo-o de forma mais restrita e restritiva; outra, como um modo discursivo – numa perspectiva a-histórica –, de caráter mais abrangente e acolhedor. A partir desses diferentes pressupostos, objetiva-se, estudando um conjunto de quatro narrativas curtas do autor (“Loucura” e “Incesto”, do livro *Princípio*, e “A grande sombra” e “A estranha morte do Professor Antena”, de *Céu de fogo*), averiguar a forma como Sá-Carneiro, valendo-se do recurso às estratégias de construção narrativa do Fantástico, além de poeta, torna-se um ícone da prosa portuguesa na viragem do século XIX para o XX, estabelecendo um referencial para a Literatura Fantástica em Portugal. Para realizar este estudo, foram utilizados conceitos teóricos de Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Irène Bessièrre e, tangencialmente, de outros variados estudiosos do Fantástico da contemporaneidade.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro. Fantástico. Insólito. Modo discursivo.



## ABSTRACT

SOARES, Bruno da Silva. *The fantastic in Mário de Sá-Carneiro*. 2013. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This paper discusses how the concepts of Fantastic develop the prose work of the Portuguese modernist writer Mário de Sá-Carneiro, comparing two distinctive theoretical perspectives on the topic. One such possibility involves realizing Fantastic as a literary genre - a historical perspective - assuming the more restricted and restrictive; another, as a discursive mode - non-historical perspective - has a more comprehensive and welcoming. From these different assumptions, the objective of studying a set of four short stories from the author ("Loucura" and "Incesto" from the book *Princípio* and "A grande sombra" and "A estranha morte do Professor Antenna" from *Céu em fogo*, determine how Sá-Carneiro, using resource strategies of narrative construction of the Fantastic, and poet, becomes an icon of Portuguese prose at the turn of the nineteenth to the twentieth, establishing a benchmark for the Fantastic Literature in Portugal. To conduct this study, it was used theoretical concepts of Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Irène Bessière and tangentially, other assorted scholars from the Fantastic contemporaneity.

Keywords: Mário de Sá-Carneiro. Fantastic. Unusual. Discursive mode.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>MÁRIO DE SÁ CARNEIRO, VIDA, OBRA E CRÍTICA.....</b>	<b>14</b>
1.1	Correspondência com Fernando Pessoa: autor, obra e crítica.....	31
1.2	Visões da crítica periodista e acadêmica.....	32
<b>2</b>	<b>O FANTÁSTICO ENTRE GÊNERO E MODO.....</b>	<b>36</b>
2.1	O gênero.....	42
2.2	O modo.....	44
2.2.1	<u>Maravilhoso</u> .....	45
2.2.2	<u>Estranho</u> .....	49
2.2.3	<u>Outras tendências</u> .....	53
<b>3</b>	<b>O INSÓLITO E A OBRA DE SÁ-CARNEIRO.....</b>	<b>56</b>
3.1	As categorias da construção insólita em Sá-Carneiro.....	57
3.2	A temática social da loucura.....	71
3.3	A questão do <i>eu</i> e do <i>duplo</i> .....	73
3.4	O medo e o grotesco na formação insólita de Sá-Carneiro.....	76
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>81</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>83</b>

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é observar como os elementos que constituem o modo discursivo do Fantástico ocorrem nas narrativas de curta e média duração do autor modernista Mário de Sá-Carneiro, bem como sua relação com a sociedade da época em que viveu. É comum a Academia fixar sua atenção nos textos poéticos ou em sua novela principal, *A confissão de Lúcio*, e, incomum, perceber o valor literário que seus textos narrativos de curta duração apresentam.

Na introdução e no primeiro capítulo deste trabalho, procura-se entender as razões por que um autor que faleceu jovem, como Sá-Carneiro, conseguiu deixar uma obra vasta – senão em quantidade, ao menos em qualidade –, tornando-se referência para toda uma geração da Literatura Portuguesa. Na busca por alguma coisa que lhe valesse de verdade, o Sensacionismo, partilhado com o amigo Fernando Pessoa, foi, ao mesmo passo, sua inspiração maior e sua ruína. Se Pessoa, quem sabe, possa ter superado essa necessidade, Sá-Carneiro se fez incapaz de acompanhá-lo.

Outros, entretanto, poderão afirmar que isso seria apenas uma desculpa para justificar um suicídio motivado pela falência do pai, de quem tanto dependera a vida toda. Essa verdade, infelizmente, não se encontra de todo revelada para os leitores e apreciadores críticos de sua obra. Contudo, o que importa é saber que grande parte de sua produção literária foi fruto destas experimentações estéticas, e que sua prosa esteve em evidência para o público leitor e a crítica constantemente, durante a vida do autor.

Todas essas escolhas encontram fundamentação nas teorias de Tzvetan Todorov, Filipe Furtado e Irene Bessière, bem como em outros nomes de relevância contemporânea aos estudos relacionados ao Fantástico, como Julio França – criando um material amplamente aberto à discussão sobre o Fantástico e seus caminhos possíveis na Literatura.

A escolha desses teóricos se deu em razão de motivos específicos à investigação literária de cada um. Todorov é considerado o pai dos estudos sobre o Fantástico ao elencar a sua concepção genológica desse conceito em paridade com o do Maravilhoso e o do Estranho – essa perspectiva torna-se de uma solidez teórica ímpar. Filipe Furtado, por seu turno, aprofunda os conceitos genológicos de Todorov, definindo-os minuciosamente por meio de uma análise estruturalista profunda e, alguns anos depois, retorna ao tema com a proposta de percebê-lo não apenas como um gênero, mas como um conceito macro de amplitude tal que seria um traço universal da Literatura – o que é, então, denominado de *modo*.

Quanto a Irene Bessière, ao analisar a questão do modo Fantástico, coetaneamente a Todorov, apresenta-o com os primeiros moldes universalistas caracterizadores do modo discursivo. Sua proposição, entretanto, difere da de Furtado ao se apoiar mais nos fatos culturais e historiográficos que a Literatura pode apresentar. A hesitação todoroviana, a ambiguidade furtadiana e o jogo de adivinhações de Bessière – conceitos explicados em detalhes e discutidos no decorrer de todo este estudo, com foco especial no segundo capítulo – são caminhos de debate do Fantástico que se encontram na faceta modal definida por Furtado. Observando assim, torna-se plausível entender que é a presença do insólito – ou metaempírico – que definirá a pertinência do recurso ao tema do Fantástico.

Grande parte do estudo é dedicada ao que Sá-Carneiro escreveu em narrativas de curta e média duração reunidas em duas coletâneas: *Princípio* e *Céu em fogo* – e aos temas pertinentes ao modo Fantástico em discussão com as problemáticas sociais da época, bem como às demais influências literárias que se fazem perceber na prosa sá-carneiriana.

Da primeira coletânea, *Princípio*, destaca-se um conjunto de histórias curtas ainda não amadurecidas pelo potencial que o autor desenvolveria – mas que, ainda assim, demonstram a sintaxe incomum, sinestésias e ordenação cronológica dos diferentes enredos que as compõem. Esses são traços distintivos que o autor vem a utilizar em toda sua vida literária, como se vê nas narrativas posteriores.

Pela proximidade temática que contêm entre si, foram escolhidos, de *Princípio*, os enredos de “Incesto” e “Loucura...” para esta proposta de estudo.

Em “Incesto”, é perceptível a polêmica que o próprio título antecipa em uma discussão acerca da moral burguesa: a loucura e as alucinações que o protagonista, o pai, vivencia em relação à própria filha, ainda que o ato sugerido no título não venha a se concretizar. Seriam as vozes um indicador moral ou um alerta espiritual para esse segredo paterno?

Já em “Loucura...”, o autor vai além do título e caminha no limiar da razão e da imaginação. Pode a criatividade artística levar um homem a extremos como Raul Vilela em relação à sua esposa? Estaria o narrador, seu amigo, distorcendo os fatos para protegê-lo?

As respostas para as perguntas ficam em suspense diante do que o enredo propõe, tal qual pode acontecer com os contos escolhidos da segunda coletânea, *Céu em fogo*: “A grande sombra” e “A estranha morte do professor Antena”.

Nessa nova produção textual, pós-*Confissão de Lúcio*, percebe-se um autor mais maduro, com outras leituras e novas estratégias narrativas trabalhadas. Isso lhe permitiu criar obras mais elaboradas como ocorre em “A estranha morte do professor Antena”.

Na busca pela quarta dimensão da existência, o que teria, de fato, descoberto o professor Domingos Antena? Estaria morto ou teria mesmo descoberto um meio de se transportar de corpo e alma para uma nova etapa da evolução humana? Ou tudo não seria um jogo de adivinhações forjado por seu discípulo, incriminado, que procurava alguma resposta apenas para salvar-se da prisão?

Essa discrepância, do que é ou não possível pela ciência, assume seu ápice quando o narrador, lendo os estudos do professor, compara a evolução científica com a loucura e a epilepsia.

Em “A grande sombra”, diferentemente, o imaginário infantil e a sua persistência parecem ser o grande dilema da protagonista, que, dominada por uma sombra misteriosa, parece confundir, por meio de aparentes lapsos de memória, o mundo consensual com outro, de teor igual aos de contos infantis, permeado de princesas e demandas heroicas.

Essas questões, apresentadas após a rápida menção à escolha do *corpus*, são explicadas em algumas dessas narrativas ou postas em suspenso em outras, mas todas concordam com a instabilidade provocada por algo incomum presente em seus enredos.

Dessa gama de temas abordados, o autor demonstra saberes correlacionados a outras tendências literárias vigentes à sua época. Nas cartas a Fernando Pessoa, confirma-se, por exemplo, seu interesse em trabalhar com temas que estivessem no agrado do público, como os romances policiais – conforme se vê em “A estranha morte do professor Antena”.

Também é notório que a insanidade constitui outro tema central de sua obra, seja como ferramenta para gerar uma ambiguidade ou hesitação, seja como um elemento de crítica social evidenciado.

Outros dois temas próximos e recorrentes são o medo e o grotesco horrorífico, apresentados em várias narrativas do autor. Presumivelmente, as escolhas que se oferecem às personagens – crer no mundo empírico ou investigar os vestígios insólitos que lhes impõe a narrativa – não se dão de forma pacífica. A coragem requerida para superar uma ou outra escolha sobre a realidade as coloca em um “entrelugar” conflitante, e o medo de fazer uma escolha errada ou de encarar que a realidade consensual é mais do que se conhece – trazendo consigo verdades desconfortáveis – acaba sendo um fator natural.

Com todo esse conjunto temático, o autor é mais uma voz que representa, por intermédio da Literatura, os conflitos vividos pelo homem português de inícios do século XX. Os acelerados avanços tecnológicos que o Modernismo proporciona e as tendências estéticas e filosóficas questionadoras (as chamadas vanguardas heroicas, conflitantes entre si)

dificultavam, para uma nação ainda provinciana, a plena compreensão do que estava acontecendo com o mundo.

Somando-se esse cenário ao *Ultimatum*, que depôs grande parte do poderio português sobre as nações africanas – debatido logo na primeira parte deste estudo –, ao regicídio e à Primeira Grande Guerra, teremos uma nação sem norteadores, envolvida em mudanças radicais e aceleradas. Nesse contexto, as propostas Modernistas da *Geração Orpheu*, financiada por Sá-Carneiro, vêm chocar os parâmetros sociais vigentes, tentando inserir Portugal na mesma roda de “ismos” que aconteciam na França.

Então, juntamente à sua poesia, a prosa sá-carneiriana revela um autor inconformado com sua época, afortunado por morar em uma Paris que fervilhava com as mudanças estéticas e sociais, e que, assombrado por não saber se posicionar no mundo, representou nas suas narrativas as angústias do mesmo homem modernista europeu – o que, anos mais tarde, já além da sombra de Fernando Pessoa, torná-lo-ia num nome de referência singular para a Literatura Modernista Portuguesa.

## 1 MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: VIDA, OBRA E CRÍTICA

Ao refletir-se sobre o que Mário de Sá-Carneiro representou para o Modernismo Português, percebe-se, sem muita dificuldade, que sua amizade com Fernando Pessoa, o envolvimento com a Geração Orpheu, *la vie bohème* – o *dandy* e o *flâneur* foram temas recorrentes de suas narrativas – e seus casos de profunda inquietude com o meio que o cercava tornaram-no num espécime original de inconformista na literatura lusófona.

Sua obra representa uma expressão do mito do autor: traços distintivos na obra que permitem inferir serem a *persona* do autor (não a de algum narrador ou demais personagens) e a ficção. Ao datarem seus textos, seus narradores permitem que o leitor fiel, acompanhando as publicações, conseguisse, através de um olhar minucioso, ser remetido à sua biografia e rastrear as fases da produção em prosa do autor.

As datas, quer ao final, quer ao início de seus textos, propiciam, em algumas de suas narrativas, uma ambiguidade sobre a qual um leitor-observador pode teorizar, num jogo de adivinhações baseado nas contradições dos narradores. O uso de uma sintaxe incomum e construções frasais repletas de retórica, por exemplo, contrapõem-se ao texto de caráter confessional das personagens-narradoras. Atentar para essas pistas, alocadas em determinadas passagens, coloca em xeque a veracidade dos fatos narrados, pois sugerem que se lê um diário ou uma confissão de outrem – condição de leitura tendenciosa e, por isso, de credibilidade duvidosa.

Esta pesquisa concorda com Fernando Martins, ao falar de Sá-Carneiro e sua obra, quando ele afirma que “seu texto é num todo um monólogo em que os dados biográficos conhecidos passam a funcionar como didascálias” (1997, p.15), ou seja, informações detalhadas que acompanham o decorrer da vida e obra do autor. Pode-se afirmar, em outras palavras, que, em Sá-Carneiro, os limites entre proximidade e distanciamento entre o autor e sua obra são tênues. Afirmer, entretanto, que toda a sua literatura seja produto de reflexões pessoais é um exagero, mesmo sabendo-se de antemão que não há distanciamento pleno de qualquer autor em relação à sua criação.

No caso de Sá-Carneiro, essas marcas textuais das datas e da confissão são, decerto, próximas aos acontecimentos da vida do próprio autor, como constata o crítico Seymour-Smith ao classificar a obra *Dispersão* como “a dispersão de sua própria personalidade [...]”. Em um de seus poemas ele premedita a própria morte em Paris...” (SEYMOUR-SMITH, 1986, p. 1.029). Adicione-se a isso que o tema do suicídio – marca da sua vida pessoal –

também perpassa toda a sua novelística: a morte acontece, ora como consequência de uma epifania, ora como a última saída para um profundo “mal-estar” que permeia o enredo. Em cada uma das narrativas, o tema do suicídio é o esqueleto – base de sustentação de seus enredos –, e o todo restante desse corpo textual é a pele que o reveste – forma diferenciada escolhida para esse tema.

Quando Gaspar Simões, conhecido por ser o primeiro biógrafo e primeiro editor da obra de Fernando Pessoa, publicou, em seu segundo livro de ensaios, o artigo denominado “Mário de Sá-Carneiro ou a Ilusão da Personalidade” (1931, 1971), recebeu do amigo Fernando Pessoa, como em resposta, um parecer pessoal sobre a relação psicológica de Sá-Carneiro e a imagem mítica de sua obra:

A obra de Sá-Carneiro é toda ela atravessada por uma íntima desumanidade, ou melhor, inumanidade: não tem calor humano, nem ternura humana, exceto a introvertida. Sabe por quê? Porque ele perdeu a mãe quando tinha dois anos e não conheceu nunca o carinho materno. Verifiquei sempre que os amadrestados da vida são falhos de ternura, sejam artistas, sejam simples homens; seja porque a mãe lhes falhasse por morte, seja porque lhes falhasse por frieza e afastamento. (PESSOA, 1982, p.77)

Fato é que “o esteticismo decadentista [pessimismo, tédio, morte e luxúria decadente] de Sá-Carneiro não pode deixar de ser admitido como também intrínseco à sua personalidade psicoestética [teor psicológico adotado como estratégia narrativa]” (RÉGIO, 1980, p. 216). Porém, não havia, necessariamente, concordância com leituras psicanalíticas do autor, como é o caso das tendências neorrealistas posteriores à análise de José Régio, que se apropriaram da valorização da obra, em detrimento do que o autor era em vida. Fernando Martins propõe, para essa discussão, o meio-termo:

Mas esta afirmação teórica, que se inscreve, no ponto citado, numa polêmica contra as leituras neorrealista e psicanalítica, desemboca duas linhas a seguir numa definição que reinstala a coalescência da vida e da poesia (que, no fundo, não é nunca posta em causa): é que não é de um Sá-Carneiro-pessoa-viva que interessa falar, é outro Sá-Carneiro que na sua poesia se confessa: ele é a ‘figura espiritual’ que as suas palavras e o contexto delas ‘desenham’. A figura espiritual: por outra palavra, o mito. (1997, p. 33)

A raiz do “mal-estar” instaurado ao se ler Sá-Carneiro é reflexo claro da Modernidade que vivenciou. Todo homem é produto de seu tempo, e as críticas recebidas pelo autor demonstram que sua produção estética era de cunho vanguardista, inaceitável a seus contemporâneos, mas referenciada, mesmo por seus depreciadores, como produto novo e de matiz único para a literatura lusófona, conforme reportagem de primeira capa do jornal *O primeiro de janeiro* (13/02/1914), acerca de *A Confissão de Lúcio*, que Fernando Martins reproduz em seu estudo:

É nessa literatura cosmopolita, extravagante e absurda, que se lança o talento viril do senhor Mário de Sá-Carneiro, que nos dá na *Confissão de Lúcio* páginas duma psicologia de tal maneira inadmissível que, na verdade, só pode aceitar-se por singularidade literária, ou meramente a título de notação médica, como caso de aberrativo ou degenerescência de tipos. (1997, p.18)



Houve diferenças no advir modernista em Portugal. Se, de um lado, as nações setentrionais fervilhavam com as Revoluções Industriais, crescimento burguês e novas maravilhas tecnológicas – vide o automóvel –, a nação lusitana encontrava-se em outro estágio: a morte do rei D. Carlos favoreceu a transferência do poder monárquico para um regime ditatorial, culminando na República Salazarista. A nação, abalada pelo *Ultimatum* inglês de 1890, gradualmente se transforma em um país com forte censura.

A expansão imperialista das nações europeias na África levou a diversos conflitos políticos entre Alemanha, Inglaterra e França. O *Ultimatum* de 1890 resultou em uma perda territorial imposta a Portugal, um marco de pessimismo e humilhação para o povo português, sentimento que perdurou por muitas décadas.

Sobre a nova geração portuguesa da viragem do Oitocentos para o Novecentos, Antonio José Saraiva e Oscar Lopes assim se expressaram:

Quando em 1910 se proclama a República, quase todas as personalidades da grande geração realista tinham desaparecido: Antero, Eça e Oliveira Martins [...]. E, como sabemos, os autores surgidos por altura do *Ultimatum* e ainda depois de dobrado o século, corriam variantes de um mesmo neorromantismo historicista, etnografista, sentimental e oratório com pequenos afluentes, aqui e além, do naturalismo francês ou russo, de simbolismo, de esteticismo [...]. É de entre essas tendências que, sob o estímulo da mudança de regime, tenta a pouco e pouco irromper uma nova concepção dirigente e uma nova representação literária da realidade portuguesa. (2001, p.967)

Coube, em parte, à literatura o restabelecimento da figura do *ser lusitano*, de modo a representar as novas tendências demarcadas pela saudade e por um sebastianismo esclarecido – breve tendência a crer que a arte poderia salvar o homem lusitano – capaz de correlacionar o sentimento nacionalista moderno ao bucolismo do fim do século anterior. Sá-Carneiro agiu como uma âncora nesse processo: os vieses de uma narrativa demarcada por interpretações do onírico, do imaginário, do irreal, de facetas múltiplas da realidade, demarcam as reminiscências simbolistas que o autor trouxera consigo e que, pelo propósito maior da busca de uma verdade, um fervor observador, um exibicionismo do ser inquieto que era, produzem uma prosa cujo substrato de inconformidade e estranheza é tal que o narrador sá-carneiriano se vê perdido dentro de um espaço narrativo que, anteriormente, sempre lhe foi comum, familiar. É perceptível que essas reminiscências simbolistas perpassaram sua poética e prosa. Jair Zandoná, ao falar de *A confissão de Lúcio*, trata exatamente dessa questão, alertando para o fato de que “vale referir que a descrição, arma sensacionista da qual Mário de Sá-Carneiro lança mão está presente no decorrer da novela inteira, com toques extremos de sinestesia” (2008, p.9).

Os lugares da cidade e as novas tendências são adequados aos objetivos do autor: a procura filosófica e pessoal cria, no palco investigativo, o motivo central de seus enredos. E é

desta natureza investigativa que o espaço narrativo, em sua prosa, faz-se em uma Lisboa cosmopolita, angustiada pelos questionamentos da virada do século XIX e maravilhada pelos do início do século XX. É – ou poder-se-ia dizer que é – a realidade empírica, consensual, em contraposição às credences e superstições, ainda residuais, na sociedade industrial da época.

Essas transformações sociopolíticas, que ocorreram dos fins do século XIX ao início do XX na Europa, delineiam uma situação ruim, singular, no imaginário do cidadão europeu: o “mal-estar” do homem, seja lisboeta ou parisiense, aqui como exemplos, ante as aceleradas transformações da época. Se, à nação portuguesa de Sá-Carneiro, coube a vergonha pelo *Ultimatum*, à França – onde o autor vivera grande parte de sua vida e produzira a maior parte de sua obra – cabia a decadência de uma sociedade em que as mudanças proporcionadas pela Modernidade eram tão rápidas que o crescimento dos centros urbanos trazia malefícios próprios do cotidiano das metrópoles incapazes de comportar, estruturalmente, a grande demanda populacional: roubos, violência, prostituição e, conseqüentemente, o medo diante do novo.

Nesse ínterim, o incremento das chefaturas de polícia e das investigações policiais representa o bastião do bem-estar social, visando a proteção do cidadão burguês e seu patrimônio. Tratava-se da reestruturação da *polis* – a cidade – com o incremento da política e da polícia. Outro fator revela-se, também, importante: a burguesia e sua procura por uma leitura acessível, de fácil assimilação, que acompanhasse a velocidade que a Modernidade demandava, colocou o papel do escritor como uma fonte de renda possível. O autor, enfim, podia viver da renda de recursos financeiros advindos de seus trabalhos literários, cujos temas, para atrair o público, versavam sobre relações do cotidiano que o burguês reconhecia como próximas do seu dia a dia.

Consolidando-se o que se alcançou com o Romantismo, uma interface entre arte e profissionalismo (as tendências estéticas que as artes desempenharam) contribui ativamente para o engajamento vanguardista de Filippo Marinetti, autor do Manifesto Futurista (1909) e de vários autores e artistas de vanguarda – Picasso (Cubismo) e Tzara (Dadaísmo), por exemplo –, que projetaram o potencial transformador das artes e da crítica social a um ponto nunca antes visto. Artística e literariamente, há ainda de se evidenciar que as conseqüências desse mundo moderno, e seus acontecimentos novecentistas, desdobram-se em pontos-chave para a sociedade ocidental, dando a base dos parâmetros da literatura contemporânea e, em especial, da literatura portuguesa.

Na virada do século XIX para o XX, vigoravam, ainda, as tendências naturalista e pós-simbolista, esta última de maior impacto nos autores modernos da juventude lusitana. Nesse

pós-simbolismo, podem-se detectar vários traços remanescentes de um Decadentismo que evoluiu em direção ao Simbolismo e, posteriormente, ao Pós-Simbolismo, operando uma nova sensibilidade, maculada pelo já comentado *Ultimatum* que reiterava o sentimento de perda de identidade lusitana, ainda que sem identificar uma causa social.

Nesse cenário, o realismo social viu-se eclipsado pelas tendências artístico-literárias entre 1919 e 1929. Salvo na União Soviética, em apontamentos de guerra e eventos isolados, “a ficção em prosa desempenha papel mais introspectivo, próximo ao intuicionismo e à apologia do instinto e do inconsciente” (SARAIVA e LOPES, 2001, p.1001). Destacam-se alguns nomes canônicos como Sartre, que se vale do Absurdo como gênero dramático correlato ao expressionismo alemão, evidenciando o paradoxo que é a inexatidão da existência e do ser – sentimento de tal radicalismo que repercutiria muito depois na literatura universal. James Joyce revolucionava a arte com seus monólogos íntimos e verbalizações banais, frutos do inconsciente, como em *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939). Na França, André Breton publica seu primeiro manifesto surrealista, consonante os estudos freudianos.

Também foi determinante a crise de 1929 e suas tensões sociais e econômicas, que intensificaram as problemáticas sociais já existentes entre as diferentes correntes literárias. Nos EUA, a *Lost Generation* norte-americana – nome dado à geração que sofreu as consequências da quebra da bolsa –, representada por Hemingway, Faulkner, Caldwell e Steinbeck, valorizava esse drama econômico por meio da literatura; na Espanha, a II República, seguida da Guerra Civil, radicalmente destroçou a geração de poetas de 1927, ocasionando uma valorização do material nacional e da cidadania – encontradas, por exemplo, em Pablo Neruda, que, mesmo chileno, fez repercutir em sua obra várias questões espanholas. O Brasil, graças a Oliveira Lima e Gilberto Freire, descobriu as linhas da prosa regionalista de cunho social, e, desde 1922, com o advento do Modernismo nacional, emancipou sua poesia, em definitivo, de Portugal, sagrada nos versos de Drummond e Manuel Bandeira e na prosa de Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo.

Por fim, tem-se, ainda, o período pós-Segunda Guerra Mundial, em que se produziu uma literatura de teor mais psicológico, dando conta de horrores mal resolvidos em um decênio de aparente paz e tranquilidade. Porém, após essa fase calma, tem-se a “Guerra Fria” para desmentir a falsa quietude: a grande escala de produções literárias, cuja autoria se perde facilmente no esquecimento e utilizam o ideal de um abismo sem saída para o ser humano como temática comum. Irrompem os movimentos filosóficos do existencialismo e seus proeminentes: Sartre, Camus e Simone de Beauvoir, que se dividem entre a ficção e os ensaios de cunho crítico. Nas expressões literárias em língua inglesa, via-se uma Inglaterra

com poetas aficionados pelo clima apocalíptico, religioso e panteísta, com Dylan Thomas e Edith Sitwel, e, nos EUA, a poesia universitária inaugurava o “New Criticism”. No Brasil, verificavam-se o anarquismo derivado da poesia concreta, em detrimento da versificação, e a prosa que denota o insólito do cotidiano, como em Guimarães Rosa.

Entender que esses aspectos histórico-literários, discutidos nos últimos parágrafos, despontam como consequência do “mal-estar” vivenciado pela geração de 1910, tendo como raiz os preceitos pós-simbolistas e decadentistas de fins do século XIX – pessimismo, culto à luxúria e tédio ante as mudanças –, estabelecem uma correlação entre a vida de Sá-Carneiro e os demais autores da época, como se deu com o amigo Fernando Pessoa. Evidencia-se, assim, a culminância que essa geração vivenciou de uma transição inacabada, que emerge, por meio de sua arte, como atitude até certo ponto premeditada de uma obra literária marcada por dúvidas e receios do futuro – ainda hoje persistente, na crise da contemporaneidade.

Os teóricos escolhidos para este trabalho defendem, historicamente, que uma das funções do Fantástico, à época referida, seria servir de palco de debate para discutir questões sociais que o senso comum evitava. Tzvetan Todorov (possivelmente, o mais reconhecido comentador das teorias do Fantástico) e Filipe Furtado servem-nos de base teórica porque ambos problematizam o Fantástico como um gênero capaz de discutir questões sociais que a censura comum não permitia. Complementando-os, a crítica de Irène Bessière ajuda a entender a contextualização histórica e universal do Fantástico, e, assim, percebê-lo como um movimento presente em toda a Literatura.

Desse modo, analisando a obra de Sá-Carneiro com os instrumentais teóricos citados, podem ser adotadas as perspectivas de Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Filipe Furtado e outros a respeito do Fantástico. Com essa linha de interpretação, demonstra-se como a narrativa de Sá-Carneiro se inscreve nas correntes da vertente literária representada pelo Fantástico para problematizar, no plano da ficção, a crise vivida pelo autor.

Ainda, há de se observar que o Fantástico problematiza parâmetros culturais e sociais de uma época, conforme Bessière e Todorov defendem, evidenciando questões sociais não comumente discutidas, como, por exemplo, o homossexualismo e a necrofilia – para só ficar nesses dois problemas (de ordem psicológica, ética, moral, social e, mesmo, para o período, criminal). Esse gênero literário talvez procure, assim, dar respostas reconfortantes para dificuldades enfrentadas na realidade física, ôntica e extratextual. Dessa forma, a produção literária foi um anestesiador ou válvula de escape ao mal-estar naqueles momentos, abrindo uma brecha para que, por meio do ludismo da ficção, se desvelassem caminhos para discussões mais aprofundadas dos problemas então enfrentados.

Todorov é considerado o grande nome dos estudos acerca do Fantástico, tornando-se numa referência obrigatória ao desenvolvimento de pesquisas sobre o tema. Ele define a literatura fantástica como um gênero cujo traço essencial é a hesitação experimentada por personagens e leitores. Quase à mesma época de Todorov, Bessière propõe um entendimento mais amplo do Fantástico, classificando-o como um modo discursivo universal e atemporal. Furtado, em um primeiro momento, segue os passos de Todorov e os aprofunda, substituindo a essencialidade da hesitação pela da ambiguidade. Mais tarde, Furtado toma outro norte e, ao admitir o Fantástico como um viés da literatura do metaempírico, aproxima-se de Bessière, ultrapassa-a e chega a igualar o Fantástico à *fantasy*.

Para desenvolver este trabalho, o *corpus* ficcional eleito se compõe de quatro narrativas curtas de Sá-Carneiro: “Loucura...” e “Incesto”, do livro *Princípio*; e “A grande sombra” e “A estranha morte do Professor Antena”, de *Céu de fogo*. As narrativas serão lidas sob as perspectivas teóricas do Fantástico – entendido, ampla e abertamente, como modo discursivo. Assim, será nessa categoria modal que se objetivará averiguar a pertinência de as narrativas curtas de Sá-Carneiro serem ou não lidas sob a égide do Fantástico, e em que medida refletem as questões de sua época.

Ao lado do amigo Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro foi um dos autores que mais contribuíram para a primeira fase do Modernismo em Portugal. Filho único de um homem rico e abastado, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, e de Águeda Maria de Souza Peres Murinello de Sá Carneiro, ficou órfão de mãe em 11 de dezembro de 1892, aos 2 anos de idade, em decorrência de uma febre tifoide, e, logo após o pai partir para uma vida de viagens, foi viver sua infância com os avós paternos em Camarate.

Seus primeiros escritos acontecem ainda na adolescência, aos 14 anos, quando publicou críticas sobre o cotidiano do internato em que estudara (Liceu do Carmo), sob a forma de um folhetim escolar, intitulado *O Chinó*, que redigiu e imprimiu. Leitor compulsivo de autores que lhe são contemporâneos, envolvidos com as tendências estéticas da viragem de século, é notável a influência que o Simbolismo legou-lhe pelas diversas referências que fez em seus textos a Rimbaud, Baudelaire, Cesário Verde e Fialho de Almeida – destes dois últimos, chega a transcrever poemas inteiros como parte figurativa de alguns de seus contos, como o faz em “Loucura...”, no qual transcreve “Ironias do Desgosto”, de Cesário Verde (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.279). Recebeu influências também de Edgard Allan Poe, de quem herdou o estilo das narrativas policiais.

A figura de Fernando Pessoa foi um ícone para Sá-Carneiro desde os primeiros passos como escritor. O contato inicial com Pessoa se deu no ano da publicação de sua primeira

coletânea de narrativas, *Princípio*, em 1912 (um ano antes da publicação de sua primeira reunião de poesias, *Dispersão*), mesmo ano em que Fernando Pessoa inicia suas publicações com a divulgação do artigo “A nova poesia portuguesa socialmente considerada”, editada em *A Águia*, de Teófilo Braga. Tal artigo referia-se às novas tendências da Literatura Portuguesa, e seu posicionamento crítico é apreciado por Sá-Carneiro, como se vê em carta datada de 2 de dezembro de 1912: “Li o artigo. Esplêndido de clareza, de justeza, de inteligência. Apenas lastimo que para o público você seja por enquanto apenas o ‘crítico F. Pessoa’ e não o Artista” (1995, p.726). A maior construção de Pessoa se daria em 1913, com a criação de seus principais heterônimos.

A obra poética de Sá-Carneiro é, indubitavelmente, o que o consagrou como autor na lusofonia. A transcendência sensacionista com Fernando Pessoa era tal que, nesse cenário de transformações advindas do Modernismo, a amizade entre eles atuou como um duplo para a liberdade criativa de Sá-Carneiro. Se, de um lado, havia a “superpersonalidade” de Sá-Carneiro – figura de princípio ativo, passional, questionador ávido, exibicionista, inquiridor –, do outro, estava a “não personalidade” de Fernando Pessoa – austero, de poucas palavras, mas muitos versos que não se definiam em uma única filosofia clara e restritiva. No que deflagrou sua inquietude, multifacetado em diversas *personas* para dar conta de sua vasta produção poética, Pessoa criou os heterônimos: uma série de autores fictícios cujo propósito era dar conta, separadamente, das múltiplas tendências (estéticas, temáticas etc.) em que sua obra se apresentava. Atribuiu-lhes, inclusive, personalidade, data de nascimento, óbito, biografia e situações de animosidade entre si (como amizades e rivalidades) que dessem conta do “mal-estar” – ou dum iluminismo cômico da realidade, percepção apurada da faceta humana e seu porvir até a contemporaneidade. Sá-Carneiro viu-se incapaz de anular ou repartir sua carga. Assumiu a condição de ávido questionador, concomitantemente antitético, que, depressivamente, afundava na incerteza das respostas.

A troca de influências entre um autor e outro, que se iniciou em 1912, continuaria por toda a vida de Sá-Carneiro, desde o decorrer do mesmo ano, presencialmente até ao mudar-se para Paris, para cursar Direito na Sorbonne, a pedido do pai, pelo envio de cartas. É através dessas correspondências que Sá-Carneiro vai confidenciar a Pessoa seu estado de espírito, suas angústias e suas inspirações literárias. Dessas últimas, vale frisar que a confiança de Sá-Carneiro na crítica pessoana era tão forte, que dava permissão total ao amigo para alterar seus textos. Também foi por intermédio das cartas que o autor evidenciava a Pessoa seu intento de suicidar-se, e, por meio delas, salvou-se o conteúdo publicado postumamente de *Indícios d’ouro*. Não houvesse Sá-Carneiro enviado o caderno que continha os rascunhos da obra, todo

o seu conteúdo teria se perdido após o suicídio do autor.

A intimidade entre ambos era tal que, pelas correspondências ao amigo, Sá-Carneiro confessou sua rotina tediosa em Paris: “saio de manhã, dou longos passeios, vou aos teatros, passo horas nos cafés. Consigo expulsar a alma. E a vida não me dói.” (SÁ-CARNEIRO, 1979, p.27). Descrição coerente com a postura de marasmo com que o autor se autorrotulava: “[...] levar uma vida oca, inerte, humilhante – e doce, contudo” (SÁ-CARNEIRO, 1979, p.27).

Declarada a Primeira Guerra Mundial, Sá-Carneiro abandonou Paris e, passando por Barcelona, retornou a Portugal, mas não a Lisboa, optando por morar na casa de campo da família, em Camarate. Visitou a capital portuguesa, eventualmente, em poucas situações. O contato com o amigo Pessoa ainda se dava pelas correspondências, apesar da distância mínima, mas foi nessa fase que se tornou mais intenso. Em seu período no campo, o autor produziu grande parte de sua obra: *A confissão de Lúcio*, *Dispersão*, *Céu em fogo* e *Indícios d'ouro*. Não muito tempo depois, ainda com Paris em guerra, Sá-Carneiro retornou à capital francesa, mas apenas o amigo, Pessoa, tomou ciência desse retorno.

As notícias do suicídio de Mário de Sá-Carneiro – ocorrido em Paris, em 26 de Abril de 1916, às 20h, num quarto do Hotel de Nice, onde tomou cinco vidros de veneno – prestaram-se a “ficcionalizar” a figura do autor, conferindo-lhe a imagem de um ultrarromântico decadente ou atribuindo a Paris o motivo de mais uma morte. O artigo de Homem Cristo Filho, em *A Ideia Nacional*, de 4 de maio de 1916, conforme se percebe nos comentários de Nuno Júdice, descreve-o como mito:

Não podemos ou não queremos apreciar o que vale a pequenina obra do suicida. Na sua arte vivia-se uma vida sensorial que nós reputamos mórbida e defeituosa; o seu espírito era antípoda do nosso e sempre, em nome das eternas leis da beleza e da disciplina, condenamos a sua estética bizarra. Estamos mesmo dolorosamente persuadidos de que a obra de Mário de Sá-Carneiro não poderá sobreviver ao lógico fecho que o suicídio pôs na anarquia espiritual de sua vida; temos porém de confessar que este suicídio lhe deu, perante os que dele duvidaram, um trágico acento de sinceridade. (1986, p.139)

Nessa passagem, lê-se uma avaliação simpática da obra de um autor póstumo, fato muito recorrente na humanidade: deprecia-se o vivo, ama-se o morto. Porém, é pela metamorfose da estética e a “anarquia espiritual” que, a partir da morte do escritor, valoriza-se o legado de sua obra. De certa forma, seu sacrifício é o que une essas duas características de forma inequívoca, tornando o homem um mito a cuja *persona* o amigo Fernando Pessoa dedicara um poema *in memoriam*: “Ah, meu maior amigo, nunca mais/ Na paisagem sepulta desta vida/ Encontrarei uma alma tão querida/ Às coisas que em meu ser são tão reais.” (Pessoa, *apud* SÁ-CARNEIRO, 1991, p.2). Essa estrofe compõe parte singela das inúmeras homenagens que o poeta recebeu de seu amigo Fernando Pessoa, que assumiria, então, a

responsabilidade editorial pelas obras de Sá-Carneiro.

É com *Orpheu* – movimento literário que envolveu Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, dentre outros, buscando trazer para Portugal as ideias da vanguarda estética que permeavam o restante da Europa – que tem origem o maior contributo crítico-literário ao Modernismo em Portugal: uma revista que reunia as produções literárias modernistas sob orientação e financiamento de Sá-Carneiro, tendo servido de veículo panfletário para o ideal vanguardista que pretendiam divulgar. Essa ideia floresceu no mesmo mês de maio de 1913, quando todos os poemas de *Dispersão* estavam desenvolvidos, concretizando, assim, a primeira obra dedicada exclusivamente à produção poética. Sá-Carneiro falou disso ao amigo Pessoa em carta datada de 14 de maio:

A sua ideia sobre a revista entusiasma-me simplesmente. É, nas condições que indica, perfeitamente realizável materialmente (disso me responsabilizo). Claro que não será uma revista perdurável. Mas para *marcar e agitar* basta fazer sair uma meia dúzia de números. O título *Esfinge* é ótimo. (*apud* MARTINS, 1997, p.19)

Posteriormente, o nome *Esfinge* mudou para *Lusitania* e, pouco depois, para *Europa*. Enfim, após sugestão de Luís de Montalvor (poeta, ensaísta e editor português, de nome verdadeiro Luís Filipe de Saldanha da Gama da Silva Ramos, nascido a 31 de janeiro de 1891, em S. Vicente, Cabo Verde, e falecido a 2 de março de 1947, em Lisboa, que também participou da criação desse periódico como autor da introdução), o título *Orpheu* acaba sendo o preferido. A reação inicial da crítica foi de escárnio, com a publicação de um panfleto paródia, avulso, de título “*Orpheu – Afina a Lira*”. Os principais motivos de tal reação foram os poemas de Sá-Carneiro, seguidos pelos de Álvaro de Campos, o heterônimo futurista de Fernando Pessoa.

Essa crítica transformou-se na primeira e trágica imagem pública de Sá-Carneiro. Ele se tornou figura de um escândalo, conforme elucida Martins, ao dizer que “de fato, não houve, da parte do público, qualquer dúvida quanto aos textos e figuras marcantes e capazes de provocar a agitação” (1997, p.19), e Bustorff, quando comentou que “aqueles poetas [de *Orpheu*] são doentes do foro psiquiátrico, pois não sabem separar a *blague* da poesia sincera” (*apud* MARTINS, 1997, p.20). Além da obra poética, da criação de *Orpheu* e da transcendência sensacionista com Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro foi, também, um narrador versado no discurso bucólico, onírico, misterioso e suicida, traços comuns do insólito que caracteriza o discurso fantástico que se pretende estudar neste trabalho.

Sá-Carneiro também se aventurou pela produção teatral, com duas peças: *Amizade* (1909), escrita em conjunto com Tomás Cabreira Júnior (escritor português, colega de Sá-Carneiro nos liceus do Carmo e Camões, em Lisboa, suicidou-se na escadaria desta



instituição, em 1911, com um tiro de caçadeira) –, e *Alma* (1913), em parceria com Antonio Ponce de Leão, autor que contribuiu para a dramaturgia nacional portuguesa.

Na poesia, publicou *Dispersão*, seu primeiro livro, em Maio de 1913, do qual se originaram poemas famosos e de teor polêmico, como “Álcool”. Postumamente, em 1929, sob revisão editorial do amigo Fernando Pessoa, foi publicada a segunda coletânea de poemas, *Indícios d’Oiro*. De toda a obra de Sá-Carneiro, é objeto de estudo, neste trabalho, apenas uma parte do que corresponde à prosa, pois, segundo Todorov, Irène Bessière, Filipe Furtado e a grande maioria de teóricos que se dedicam ao assunto, a irrupção do insólito, característica principal do Fantástico genológico ou modal, somente pode acontecer no texto narrativo. O discurso poético, por seu caráter subjetivo e lírico, implica, por si, uma linguagem que não promove a dúvida, a ambiguidade, a incerteza como recursos necessários, conforme se dá com a narrativa fantástica. No texto poético, a conotação é esperada; na narrativa fantástica, refutada.

São consideradas três as fases de produção da prosa de Sá-Carneiro: a primeira, com a coletânea *Princípio* (1912); a segunda, com a novela *A confissão de Lúcio* (1914); a terceira, com o conjunto de contos que compõem *Céu em fogo* (1915). Desse repertório, pode-se averiguar uma maturidade narrativa nítida nos contos de *Céu em fogo*, em detrimento dos que se encontram em *Princípio*, fato que justificaria a escolha de pesquisadores que, deixando de fora a novela, se atêm aos contos incluídos na segunda coletânea.

Além das coletâneas poéticas e narrativas já citadas, há ainda textos de relevância publicados postumamente sob a supervisão de Fernando Pessoa, como os poemas de *Indício d’Oiro*, que foram originalmente lançados de forma avulsa até o ano da morte do próprio Pessoa, em 1935. Outro caso de publicação póstuma é uma terceira edição de *Orpheu*, que seria lançada em 1917, mas publicada somente sessenta e sete anos depois, em que se apresentam quatro poemas do conjunto conhecido como *Poemas de Paris: Sete canções de declínio, Abrigo, Cinco horas, Serradura e O Lord* – série pouco diferenciada, estilisticamente, da coletânea de *Indícios*. Frise-se que essa edição de *Orpheu* existiu apenas em teoria: mesmo havendo uma editoração formal, ordenação que respeitava a publicação de poemas Decadentistas e Modernistas, de fato, nunca veio à conclusão, pois “as [folhas] do fim nunca chegariam a aparecer, talvez porque nunca vieram a ser impressas” (SARAIVA e LOPES, 1984, p.26).

Focando a prosa de *Princípio*, têm-se os contos do autor cujas narrativas são de menor tamanho, num início de carreira com relatos que podem ser considerados “fantásticos”, no sentido lato do conceito – adiante, esse conceito será retomado a fim de explicitar não

somente seus sentidos lato e estrito, senão que, também, suas variações ao longo da tradição crítica, visto ora como gênero literário, ora como modo discursivo. Os temas de *Princípio* são mais centrados em: suicídio evidente (“Diários”, uma subcoletânea de quatro microcontos que apresentam em comum o suicídio da protagonista no desfecho narrativo); melancolia (“Felicidade perdida”); premonições nefastas; paranormalidade (“A profecia” e “O sexto sentido”); insanidade (“Loucura...”); e perversões moral e sexual (“O Incesto”).

Já nesse início de carreira, o autor evidencia as temáticas que o tornarão famoso pelas polêmicas que as envolveram. Com esse escopo, consideram-se, dentro do contexto modal do Fantástico – uma vez que, neste trabalho, optar-se-á pela operacionalização do Fantástico como modo discursivo e não como gênero literário –, os enredos de “Loucura...” e “O Incesto” – que acentuam a realidade das personagens ao nível de estranheza.

Na série “*Diários*”, há imitações diretas de um tempo real e sua coincidência com o tempo ficcional. Em outras palavras, têm-se narradores que contam o percurso de acontecimentos vividos por eles mesmos, levando-os até a sua morte no desfecho da história. Isso instaura a dúvida acerca de se, quando narram, estariam ou não mortos – portanto, seriam narradores defuntos –, ou se narram o que lhes passa, ainda em vida, até chegarem ao momento em que morrem – e a morte seria um evento narrativo próprio do desfecho da história. Trata-se de um mundo ficcional em que estariam representados alguns traços do Simbolismo, importante fase da tradição modernista.

Num dos *Diários*, “Página de um suicida”, a protagonista tem por motivação principal conhecer o incognoscível, isto é, perceber nuances da realidade não desvendadas ainda e, como uma epifania, buscar descobrir o que seriam essas possibilidades. A personagem, em verdade, por não compreender o que realmente está acontecendo no enredo, acaba deslocada, perdida, procurando tornar concreto o que se percebe como irreal, crendo que o suicídio seja uma abertura de portas a outra realidade. Trata-se de um desajuste à realidade consensual e uma possibilidade de fuga para outro caminho que lhe aparenta ser melhor. Essa vontade, ratificando a proximidade com o Simbolismo, responde à pergunta lançada por Charles Baudelaire nos versos finais de *As Flores do Mal*: “Mergulhar no abismo, Inferno ou Céu que importa?/ Às profundezas do desconhecido para encontrar algo de novo!” (BAUDELAIRE, 1975, p.54)

A poesia de Rimbaud – o ícone do movimento Simbolista, “descoberto” pela crítica apenas quando o movimento estava em decadência – representou um marco único e revolucionário, pois rejeitou a estrutura poética de sua época, a ordem social e, aos 19 anos, a sua propriedade artística, abandonando-a por completo. Suas posturas pessoal e poética foram

influências marcantes que inspiraram a obra de Baudelaire, o qual também se torna numa presença expressiva em *Princípio*. O Simbolismo e o Decadentismo foram movimentos artísticos e literários pautados pelo pessimismo e a conseqüente perda de valores morais e espirituais, que perpassaram a juventude europeia.

Em Portugal, uma das causas da deflagração desse sentimento de pessimismo foi o *Ultimatum* inglês, de 1890, quando a nação portuguesa perdera territórios em África, conforme se pode ver em detalhes nos estudos que Eduardo Lourenço apresenta em *O labirinto da saudade* (LOURENÇO, 1988). Pode-se encontrar nessa publicação uma coletânea de reflexões sobre o sentimento de identidade e as perdas sofridas por Portugal, destacando-se o primeiro capítulo (LOURENÇO, 1988, p.17-62), em que a reflexão do autor concentra-se, dentre outros tópicos, nesse ponto do *Ultimatum*.

O desejo de busca pela “verdade” ou pelo “grande mistério” perpassa as narrativas de Sá-Carneiro como um fato não só comum, mas necessário aos protagonistas de suas histórias. Dessa forma, o suicídio não é visto como um expurgo ou punição das problemáticas modernas, e sim como uma demanda pelas verdades maiores (o que existe além do mundo empírico), isto é, ao encerrar a vida material, o homem liberta a consciência em busca do infinito.

A degeneração da moral resulta dos conflitos internos que as personagens têm ao enfrentar a dor do inconformismo com o mundo em que vivem, ou a incapacidade de alcançar a satisfação de seus desejos. Por não resolverem os conflitos na convivência com o *outro*, as personagens voltam-se para a prática do sadismo e do masoquismo, como, por exemplo, Ricardo Vilela, protagonista de “Loucura...”.

O binômio moral/perversão estabelece, igualmente, os critérios de realidade e de mundo desconhecido. Por meio da paranormalidade e de impulsos satânicos, o narrador sá-carneiriano dialoga com a crítica de sua sociedade, tocando na ferida singular da máscara da moral que a cerceava. Ao construir essa crítica-análise, o autor abusa do medo e do grotesco como ferramentas narrativas, com o objetivo denegrir toda a ordem natural instaurada no plano diegético e denunciar a falsa sensação de perfeição que a cômoda vida burguesa garante, conforme o texto a apresenta.

A maturidade autoral de Sá-Carneiro cresce em *A confissão de Lúcio*, em que se percebe um enredo mais elaborado, no qual o efeito de hesitação, essencial para o gênero Fantástico, ao final da novela, lega dúvidas, uma vez que a perspectiva é subjetivada por Lúcio. Tudo o que se sabe da trama – da descrição dos fatos, da ação, do espaço, do tempo e até das falas de Ricardo e Marta – é revelado unicamente sob o olhar de um narrador

tendencioso, talvez completamente insano.

O tema do duplo faz-se presente em sua totalidade por meio da instauração da dúvida. É possível supor que Ricardo torne-se um duplo para Marta, ao mesmo passo que o próprio Lúcio torne-se um duplo para Ricardo. Se assim se interpretar, emerge a pergunta mais contundente de todas: as três personagens chegam a existir, há apenas duas delas ou uma única, com a sobreposição dos duplos? Todas essas pistas são plausíveis, sem exclusão de outras.

A dinâmica das possibilidades investigativas que essa novela propõe torna qualquer apreciação crítica algo difícil de se concretizar com pretensa exatidão. De um lado, tudo pode não ter passado de uma alucinação de Lúcio, ainda que bem desenvolvida em extensão e detalhes; ou uma descrição real, mas com detalhes distorcidos, seja porque o personagem Lúcio não tem noção dos fatos, e completou-os como lhe coube, seja porque um fato realmente insólito aconteceu diante de seus olhos. A tendência geral da crítica, todoroviana e furtadiana, reputam essa obra como um exemplo perfeito do Fantástico, pois ela cumpre os requisitos que Todorov e Filipe Furtado – os dois principais teóricos em que esta pesquisa se fundamenta – consideram essenciais para o gênero, e, conseqüentemente, ao modo Fantástico.

Nessa novela, as leituras do autor são nítidas, consoante as influências que recebe de Poe. Tem-se um narrador-personagem que coloca toda a investigação-relato em xeque, pois somente sua opinião é perceptível pelo leitor, com uma introdução confusa, de teor confessional da protagonista, já delatando o crime que cometera, ainda que ninguém o acreditasse possível. O leitor é instigado a resolver o enigma decorrido.

Já em *Céu em fogo*, os contos apresentam um potencial narrativo mais desenvolvido em relação ao restante da prosa de Sá-Carneiro, pois, neles, percebem-se narrativas mais elaboradas, de teor mais detalhista. Nessa obra, o modernista português abarca, em diversas narrativas, um quantitativo considerável de temas e subtemas próprios do Fantástico, tangenciando o Maravilhoso nefasto ou o sobrenatural em “A grande sombra”, “Mistério” e “O homem dos sonhos”; a intersecção entre o Policial e a Ficção Científica em “A estranha morte do professor Antena”; o duplo em “Eu-próprio o outro”; e os mistérios existenciais em “Ressurreição” e “O fixador de instantes”.

O grande volume de estudos sobre a obra de Mário de Sá-Carneiro refere-se, majoritariamente, ao contexto de inquietude, tédio e desajuste que seus versos captam em relação ao homem moderno. Dos poucos estudos relacionados à prosa, *A confissão de Lúcio* tem sido o objeto de pesquisas mais recorrente, não tanto pelas críticas que fez à época representada ficcionalmente, mas talvez por ter sido a maior novela publicada ainda em vida

do autor. Os estudos que dela se ocupam são de teor psicanalítico ou voltadas para seu caráter fantástico.

Enfim, foram escolhidos como *corpus* desta pesquisa alguns casos significativos que dessem conta de temas diversos do Fantástico, cujos traços característicos serão discutidos, posteriormente, numa contraposição da teoria e das repercussões sociais que o insólito proporciona nas narrativas de Sá-Carneiro. Assim, seguindo um recorte diacrônico, elegeram-se dois contos de *Princípio* (“Loucura...” e “O Incesto”) e dois de *Céu em fogo* (“A grande sombra” e “A estranha morte do professor Antena”). Essa escolha abrange o início e o fim da obra publicada em vida pelo autor, além de permitir averiguar a ocorrência insólita nos seus primeiros escritos, fato que a crítica em geral não o fez com o merecido rigor.

Não se pode culpar a preferência dos estudiosos pelos contos reunidos em *Céu em fogo* em detrimento dos de *Princípio*. Fernando Pessoa, citando a opinião do próprio Sá-Carneiro, quando, em 1929, a editora Ática o procurou para selecionar o que comporia as *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro* (1929), alegou:

Entendo, por mim, e seguindo aquele mesmo critério que expus na nota bibliográfica sobre ele, que esse conjunto de obras dele deve ser formado por: (1) *Dispersão*, (2) *A confissão de Lúcio*, (3) *Céu em fogo*, (4) *Indícios de ouro*, inéditos ainda em conjunto. Elimino o volume *Princípio* pela simples razão de que não presta, e o mesmo critério me leva a excluir a peça *Amizade*, que o precedeu, e que nunca li, por imposição do próprio Mário de Sá-Carneiro. (1995, p.13)

Porém, a obra, uma vez publicada, torna-se passível de críticas, adquirindo existência autônoma, independentemente da predileção do autor. Ao atuar no universo literário como um organismo vivo e sob a ótica de teorias e críticas, como as do Fantástico, permite-se um olhar mais amplo, averiguador da obra e de seu potencial, sem aferições de gosto, mas um olhar crítico na produção.

Mário de Sá-Carneiro foi um grande nome da literatura portuguesa não apenas pela poesia modernista que criou, mas, também, porque sua obra em prosa conseguiu, nos primeiros anos do século XX pôr a literatura fantástica novamente em evidência em seu país. Observando-se atentamente o histórico de sua produção narrativa, encontram-se evidências de que, sem o exercício literário da crítica social que o modo Fantástico permite, a prosa sá-carneiriana não teria alçado níveis tão altos na crítica literária posterior à sua morte.

Suas narrativas de cunho Fantástico encenam a primeira singularidade do homem moderno: a busca por um porquê de a vida existir, da consciência, em diversos planos dimensionais, que se concretiza comumente em seus textos pela libertação final da vida, em um ato de entrega à morte como preço a pagar pela descoberta de facetas ocultas do inconsciente. Negando uma realidade confusa, tediosa e limitada ao seu redor, as

personagens, credulamente, preferem a “Grande Sombra” ou a “Quarta Dimensão da Existência” – referência aos contos “A grande sombra” e “A estranha morte do professor Antena”, respectivamente – como lugares reconfortantes que sejam um ponto de partida para descobertas maiores, pós-morte.

O cientificismo, também tema corrente nas narrativas de Sá-Carneiro, aparece em paridade com o gênero policial, exercendo papel semelhante a este, ao propor que investigar a verdade dos fatos obscuros de um crime (e a aparente fugacidade de pistas) leva a crer, em um primeiro momento, na solução mais improvável, quer dizer, a que suponha que algo insólito seja a resposta mais comum.

Ao focar assassinatos, perversão da moral e dos bons costumes, incesto, desvios de norma sexual e depressão, o autor representou, em suas narrativas, o preço a se pagar pela busca que as personagens realizam. Se, de um lado, há a busca pela verdade, de outro, tem-se o crítico social que condena, por meio da exposição literária, os restos que a sociedade cosmopolita burguesa valorizava. Quando há o valor do matrimônio como resguardo da família, Sá-Carneiro expõe o incesto, a perversão do corpo, do psicológico; se a vida na cidade é preferida à do campo, os assassinatos sem decifração, fofocas e o denegrir da imagem social pueril se fazem presentes. É o autor demonstrando como o senso comum submete-se aos desígnios mais obscuros da condição humana, em casos como o de um desconhecido que perpassa a mente sã de um suposto telepata que se descobre, em outra narrativa, louco, e cuja única solução possível é a remoção de seu lóbulo frontal – “O Sexto Sentido” –, pondo em dúvida a veracidade de tais poderes, porém, expondo a certeza de que a busca pelo conhecimento do mundo burguês, cotidiano, traduz-se em um mal inescapável. A corrupção moral é tão profunda quanto é a grandeza das cidades na sociedade moderna, quando o desejo faz-se força motriz de um indivíduo – seja pela descoberta da verdade, seja por prazeres inexplicáveis.

Esse aparente traço de construção de enredo do autor ao repetir em suas narrativas uma sociedade corrompida, expondo o que há de mais sórdido e desajustado, toma níveis mais críticos quando ele utiliza o medo de forma gradativa, de maneira que o objeto de fascínio torna-se alvo de repulsa, criando o grotesco, tanto físico, quanto psicológico. Com isso, objetiva afrontar o leitor por saber que sua autoidentificação com a classe burguesa, presente na narrativa, o faria tremer com a comparação implicitamente sugestionada.

Nessa liberdade criativa, outro tema presente em sua prosa é o escapismo, também observado neste estudo. O desejo de fuga da realidade consensual revela-se em narrativas cujo tema, a morte, constrói a ilusão de que se pode encontrar, numa outra realidade tangencial à

vivenciada no cotidiano empírico, um éden ou um mundo de fantasias infantis. Isso representa, comparativamente, o “icarismo” da poética sá-carneiriana fazendo-se presencial na tessitura de sua prosa, conforme Bernardo Amorim defende em seu Doutorado, citando Cortázar:

Julio Cortázar, em um pequeno artigo sobre Rimbaud, escrito em torno de 1941, aponta, neste autor, o que chama de “*icarismo*”. Segundo o escritor argentino, no caso do poeta, este icarismo representaria o desejo de romper com os limites de uma realidade tida como inaceitável, a que se associaria a vontade de se criar outro mundo, em que o sujeito, em um movimento de fuga, que é, igualmente, de ascensão, pudesse se descobrir de forma integral, absoluta. (2010, p.10)

Motivado pelo seu pensar irrequieto, Sá-Carneiro trazia à discussão literária o potencial revelador da insanidade como inspiração libertadora dos grilhões da realidade consensual. Decerto, há uma tendência nas narrativas fantásticas, em geral, de fazer crer que o insólito seja mais aprazível quando se faz libertador de problemas sociais e psicológicos, ou de que seja nefasto e deva ser evitado – até mesmo combatido – quando se dá pelo medo do desconhecido. Nestas narrativas de falso encantamento, acreditar nas visões parece, às personagens sá-carneirianas, um processo mais confortável do que confrontar a possibilidade real de insanidade. Mais ainda, ao desejar um lugar aprazível, a narrativa determina que o “mal-estar” perpassa toda a vida da personagem, como se o mundo consensual fosse a “ilusão-prisão”, e os indícios fantasiosos seriam, em verdade, a luz que guia para a verdadeira resposta, tendo a morte como último portal a ser superado.

Essas temáticas desenvolvidas por Mário de Sá-Carneiro, que problematizam a sanidade, o mal-estar do homem moderno, a investigação empírica da realidade, a existência de outras dimensões, a perversão da moral e do corpo são, enfim, o que o autor apresentou como facetas humanas em seus enredos. Contrapondo-as a fenômenos estrategicamente articulados pela narrativa, de modo a conduzir o leitor a um único caminho conclusivo possível, produz-se a incômoda sensação de que há mais no mundo do que se pode supor, e este “algo a mais” é nefasto ao bem-estar social e individual, capaz de revolver as estruturas burguesas tidas como sólidas e apresentá-las falsas. Reitera, ainda, que esse caminho sem saída é a única resposta final, ao mesmo tempo em que, antiteticamente, pode ser a libertação para os males do mundo moderno. Tal busca pela verdade maior ou o desajustamento psicológico que propõe são, enfim, temáticas que o modo Fantástico abarca em seu repertório.

## 1.1 Correspondência com Fernando Pessoa: autor, obra e crítica

Por intermédio da correspondência com Fernando Pessoa, toma-se ciência da preferência de Sá-Carneiro por certas temáticas, como o gênero Policial, presente em quase toda a sua prosa. Em carta de 20 de outubro de 1912, enviada de Paris, Sá-Carneiro, em início de carreira e amizade com Pessoa, já bem afirma que

[L]ivros importantes não têm aparecido ultimamente. Nas mostras das livrarias apenas se ostentam volumes que já havia aí e alguns novos romances policiais – literatura que há anos já é preferida pelos leitores de todo mundo...” (AUTOR, 1995, p.717).

Essa afirmação é relevante porque, desde cedo, o autor já demonstra seu interesse pelo tema que se tornaria comum em sua prosa fantástica.

Em carta de 21 de janeiro de 1913, Sá-Carneiro revela ao amigo sua inquietude em relação ao mundo e que estaria escrevendo um novo livro, no qual incluiria alguns contos, parte já mencionada em missivas anteriores, entre os quais se destacam “O fixador de instantes”, “Asas”, “Mistério” e “O homem dos sonhos” (que comporiam parte da coletânea *Céu em fogo*). Nessa correspondência, além de citar os títulos de outros contos que nunca conheceriam edição, o autor apresentava ao amigo, brevemente, as ideias que permeavam seus enredos e como imaginava estruturá-los. Dentre essas premissas, evidenciavam-se as descrições que situavam o enredo no universo do Fantástico:

“O homem dos sonhos”, que conhece, é evidentemente uma história do além-vida, de além-terra; desenvolve-se noutros mundos [...] “O fixador de instantes” é um amoroso do além – quer prolongar os momentos bons que fixa além do instante em que os viveu, é a história do além-tempo. (1995, p.739)

Pode-se constatar que, nesses dois casos, o acontecimento fora da lógica vigente no mundo consensual, empírico, é a intenção do autor, em enredos centrados na existência após a morte. De outra forma, mas ainda abarcável sob o conceito do Fantástico, o autor aborda, em “Mistério”, situação cuja explicação, na carta, é mais direta quanto à sua pertinência insólita. Diz ele:

[D]ois noivos que vieram passar a lua-de-mel numa casa de campo são encontrados mortos, inexplicavelmente, sem feridas nem sinais de violências. Um doido, antigo poeta, que vive em face da habitação deles, clama que viu de noite uma janela abrir-se e uma forma toda luminosa saltar, ascendendo na atmosfera num halo de luz doirada. O narrador, em face do que conhecia dos ideais de seus amigos, sugere (não explica, apenas sugere vagamente) que a morte seria devida à *compreensão* daquelas duas almas que se materializaram num ser doutra região – ou mesmo só numa alma imaterial. Esta ideia ainda pouco madura, seduz-me bastante, vendo nela um grande alcance. Fale sobre ela, diga o que pensa. (AUTOR, 1995, p.740)

As respostas de Pessoa ficam encerradas apenas no parecer que Sá-Carneiro escreve nas cartas subsequentes, uma vez que, infelizmente, as respostas do poeta ao amigo foram



perdidas. Entretanto, as evidências da crítica pessoana transparecem em excertos de Sá-Carneiro, como na carta de 13 de Fevereiro de 1913, em que se encontra, num parágrafo, o parecer do autor acerca do que Pessoa lhe recomendara:

Perdoe-me mesmo ter-lhe dito isto. Seja em paga da ofensa que você me fez pedindo desculpa por me dar sua opinião sobre um ponto em que eu não o consultava diretamente. Concordo com tudo quanto você me diz acerca de títulos e dedicatória, etc. A dedicatória não é preciso mesmo que exista. O título “Asas” conservá-lo-ei provavelmente. [...] As recomendações que faz acerca da “materialização” são perfeitamente justas. E eu terei o máximo cuidado de não cair nesse escolho. (1995, p.743)

Nas cartas seguintes, aparecem escolhas diferentes para títulos e nomenclaturas, envio de excertos dos contos e ajustes seguindo o que o amigo Pessoa lhe sugere. Em demais passagens, também explora a questão do Fantástico relacionada ao duplo, como na carta enviada em 21 de abril de 1913:

Fixa na rua um homem que lhe lembra outro já morto (o seu professor alemão), pois se parece muito com ele. E o desconhecido fixa-o também. Parece que também o reconhece. De novo se encontram num Café. E falam. O desconhecido é alemão... e conta-lhe que o fixou por se parecer imenso com um seu discípulo morto já... (1995, p.767-771)

E na seguinte, datada de 30 de agosto de 1915:

Título: Pequeno elemento no caso Fabrício. O Fabrício é um homenzinho que de repente se encontra *outro*, perfeitamente outro [...] – em alma, claro: ele próprio concorda diante dum espelho que aquele que ele diz ser é louro e gordo: enquanto o espelho lhe reflete um magro e trigueiro. (1995, p.896)

O primeiro duplo faz referência aos rascunhos do conto “A estranha morte do professor Antena”, ainda em fase experimental, e o segundo nunca veio a ser produzido.

Essa análise das cartas demonstra que o propósito de causar estranheza, de forma a pôr o leitor em dúvida do real ocorrido no enredo, se confirma, e que, sem perceber, Sá-Carneiro atuou consoante a regra principal do modo Fantástico: um fenômeno insólito presente na narrativa de forma significativa.

## 1.2 Visões da crítica periodista e acadêmica

A continuidade do trabalho desempenhado por Pessoa e Sá-Carneiro com *Orpheu* foi realizada em *Presença*, movimento subsequente, que também contou com uma revista para sua divulgação, publicada, inicialmente, em Coimbra, em 10 de março de 1927 – a última edição foi lançada em Lisboa, em 1940. Após alguns folhetins fracassados, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca publicam, com o amigo José Régio, a primeira edição da revista, cuja proposta era uma literatura mais livre, contra o academicismo, priorizando a

crítica do psicológico ao social e do individual em lugar do coletivo.

O movimento reuniu diversos poetas, pensadores e artistas plásticos, conhecidos coletivamente como a “Geração Presença”. Um dos grandes contributos para a literatura portuguesa que a revista realizou foi a consagração dos homens do primeiro modernismo, a chamada “Geração Orpheu”, a qual contou com a colaboração eventual de alguns daqueles autores. A revista foi responsável pela divulgação da segunda geração modernista de Portugal, mais crítica e teórica do que a primeira, e publicou, também, textos e poemas de alguns dos maiores expoentes universais da literatura do século XX, como Guillaume Apollinaire, Paul Valéry e Marcel Proust.

Interessa saber que é a crítica instaurada pelos homens de *Presença* que inaugura os estudos sobre Sá-Carneiro. Veja-se o exemplo de Gaspar Simões com o artigo “Mário de Sá-Carneiro ou a Ilusão da Personalidade”, publicado em seu segundo livro de ensaios, *O Mistério da Poesia* (1931). Trata-se de uma longa análise dos poemas de Sá-Carneiro até então conhecidos, feita sem, necessariamente, respeitar a ordem cronológica de sua redação. Fato notório é a esquematização, típica de análise, que a “Geração Presença” desenvolvia, cercada de pressupostos psicanalíticos, utilizando a obra para desvendar o perfil psicológico do autor, através dela.

Casais Monteiro publica, na edição 21 de *Presença*, de junho-agosto de 1929, o artigo intitulado “Mário de Sá-Carneiro”, o primeiro dedicado exclusivamente a esse autor. Nele, é exaltada a sintaxe incomum, a loucura genial, a sinceridade doentia ao expor o vulgar. Sua prosa finalmente recebe algum tratamento direto. Doze anos mais tarde, Casais Monteiro publica, novamente, um artigo sobre a poética de Sá-Carneiro, o qual se tornaria, trinta anos depois, num capítulo do livro *A Poesia Portuguesa Contemporânea* (1977). Ao contrário de José Régio, Casais Monteiro tende a evitar o psicologismo quando se refere a Sá-Carneiro, considerando que “nada importa de sua vida pessoal, em sua poesia” (1977, p.136). Ainda que não se possa negar o poder imagético do mito em detrimento da vida pessoal do autor, defende a existência de um “mal-estar” psicológico da poética sá-carneiriana, também presente na prosa, causando “um incômodo estranho ao bom leitor” (1977, p.25). O editor de *Presença*, Casais Monteiro, consegue fazer notar algo semelhante, como bem observa Martins: “Esta contradição, de fato, apesar de insolúvel, não pode ser iludida, e Casais Monteiro possui uma consciência muito precisa dela: ‘interessa, porém encontrar o outro sentido daquilo que muitos só sabem tomar como indícios duma filosofia de vida’.” (AUTOR, 1997, p.32)

Em 1957, publica-se a peça *Mário ou Eu próprio o Outro*, cujo enredo transforma o

mito em personagem e produz um suicídio biográfico do autor. Em ato único, aparecem Sá-Carneiro e “O Outro”, num duelo ritualístico. O tema do duplo, reconhecido na obra do autor como mais uma ocorrência insólita pautada na insanidade, é retomado na peça. A construção das falas é baseada nas críticas psicológicas que José Régio escrevera. Em grande parte, a aceitação do autor era contaminada pela análise psicológica depreciativa que recebia. Numa das falas, o personagem “Mário” até estabelece uma ligação entre obra e ficção, quando fala: “Fiz um poema e vou cumpri-lo. Os outros é que nunca os cumprem, ou não? Os poemas dos outros não passam de palavras” (1957, p.132).

*Presença* retratou Sá-Carneiro sob sua ótica crítica, aceitando e exaltando a obra, com notáveis observações de Régio e Casais Monteiro, que lhe atribuíram um profundo valor literário, enquanto os demais críticos da época pareciam apenas se importar em denegri-lo. Porém, a despeito da materialidade de sua prosa e das referências pessoais que algumas das correspondências permitiam inferir, esse material foi notado apenas superficialmente, sem a avaliação mais profunda de seu teor.

Com a grande proliferação dos estudos pessoais, iniciados por volta de 1942, a editora Ática lança dois volumes de correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro, o que, indiretamente, cria uma onda investigativa sobre o autor. Essa fase é iniciada com os volumes *A Grande Sombra* (1960) e *Além: Sonhos* (1963), os quais trazem republicações dos textos originais, acompanhados de resenhas críticas sobre seu enredo. Em seguida, publicam-se dois trabalhos monográficos, *Mário de Sá-Carneiro*, de Maria Aliete Galhoz (1963), e a tradução, para o português de *Realidade e Irrealidade na Lírica de Sá-Carneiro* (1968), tese defendida por Dieter Woll, em Bonn, Alemanha, em 1960. Essas são consideradas as peças fundadoras da pesquisa acadêmica sobre o autor.

Em 1997, o pesquisador Fernando Cabral Martins exemplifica, com seu Doutorado, um estudo bem delimitado sobre a biografia de Sá-Carneiro e a relação com a sua vida pessoal, diferenciando o mito e o autor. Da década de 2000 em diante, os trabalhos mais recentes dos pesquisadores portugueses procuram averiguar as narrativas de cunho fantástico: Maria Antonia Lima publicou diversos artigos dedicados ao insólito em suas narrativas, como, por exemplo, sua intervenção no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada da Universidade de Évora (2001), em que apresentou um estudo comparativo de Sá-Carneiro e Edgar Allan Poe; Maria João Simões apresentou sua perspectiva de análise no posfácio à edição brasileira de *A estranha morte do professor Antena* (2008); e Isabel Maria Ferreira Bóia produziu uma dissertação de mestrado intitulada *O Fantástico na Prosa de Mário de Sá-Carneiro* (2006), o estudo mais recente e de maior

amplitude sobre o tema, centrado em *A confissão de Lúcio* e nos contos de *Céu em fogo*.

No Brasil, a grande fluência de pesquisas parece incidir sobre a obra poética de Sá-Carneiro, as relações biográficas ou os temas de discussão existencialista da contemporaneidade, como no caso das dissertações de mestrado de Zandoná, *Do Orpheu ao Hades: Itinerário Bio/Gráfico em Mário de Sá-Carneiro* (2008); e de Fiorella Ornellas de Araújo, *Do Duplo à Abjeção: Uma leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro* (2009). Têm-se, ainda, a tese de doutorado de Bernardo Nascimento de Amorim, *A múngua e o excesso: Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o Complexo de Ícaro* (2010).

A determinação desse percurso historiográfico-literário acerca da vida e da obra de Mário de Sá-Carneiro, bem como em torno de parte da crítica que sobre tal vem incidindo, foi um ponto necessário para que se percebesse que suas motivações literárias provieram de um desajustamento comum de sua época, algo partilhado, por exemplo, pelos colegas de *Orpheu*. Sá-Carneiro torna-se num autor cujas influências sobre a obra poética (Baudelaire e Fialho de Almeida) e a narrativa (Poe) representaram, para a sua literatura, elementos-chave com os quais retratou o mal-estar de homem moderno, que ele mesmo experimentou.

## 2 O FANTÁSTICO ENTRE GÊNERO E MODO

O termo *fantástico* apresenta diversas acepções. Num sentido lato, pode-se averiguar, em dicionários, que o vocábulo tem variadas definições, como, por exemplo, as registradas no Dicionário Michaelis: “*adj (gr phantastikós)* **1** Que só existe na fantasia; imaginário. **2** Que apenas existe na imaginação. **3** Incrível. **4** Caprichoso. *sm* O que só existe na imaginação” (MICHAELIS, 2013). Isso corresponde à tendência do senso comum de adjetivar como fantástica qualquer coisa que se refira a fatos fora da realidade previsível.

Na literatura, ainda no nível do senso comum, o termo tem sido aplicado, genericamente, a toda e qualquer narrativa que corresponda, grosso modo, à “fantasia” (*fantasy*), normalmente com sentido semelhante ao modelo clássico inglês *sword and sorcery* (espada e feitiçaria), em que afloram seres míticos, dragões, fadas ou vampiros – aventuras em que se cumprem demandas heroicas para restabelecer a ordem social desestruturada pela irrupção de algum mal que deve ser combatido. O aspecto maléfico, aqui destacado, é, para muitos estudiosos, inerente e necessário ao Fantástico, pois as irrupções insólitas que, na narrativa fantástica, se apresentam em desconformidade com a ordem vigente e que a desestruturam embutem, obrigatoriamente, valor negativo, maléfico. Mas essa não é uma posição absoluta para toda a crítica do Fantástico.

A academia vem entendendo o Fantástico a partir de duas perspectivas mais gerais: as orientações genológica e modalizante. Esta, em sentido lato, estaria mais próxima do conceito referente ao do senso comum, apoiando-se na ideia não de gênero, mas de modo discursivo. As duas tendências são defendidas por nomes basilares: Tzvetan Todorov e Filipe Furtado adotam a perspectivação genológica, ainda que não tenham as mesmas posturas críticas quanto ao que definem como gênero; e Irène Bessière utiliza a perspectivação modalizante. Há, ainda, teóricos que oscilam entre as duas perspectivas, como o próprio Filipe Furtado.

Embora diferentes entre si, seja pela significação atribuída ao termo, seja por suas categorias constitutivas, tanto o conceito acadêmico quanto o do senso comum convergem em um ponto na definição sobre o que seria ou não a literatura fantástica: a existência de fenômenos tidos como sobrenaturais, extraordinários ou insólitos na narrativa.

Por preferência metodológica, para este estudo optou-se pela reflexão de dois cânones da crítica contemporânea sobre a literatura fantástica no que tange ao conceito genológico do Fantástico: Tzvetan Todorov (1970) e Filipe Furtado (1980). O teórico búlgaro desenvolveu, em *Introdução à literatura fantástica* (2008) e em “A narrativa fantástica”, capítulo de *As*

*estruturas narrativas* (1975, p.147-166), de forma esclarecedora – e referenciada por quase todo estudioso do Fantástico posterior à primeira edição da versão francesa de *Introdução à literatura fantástica* –, uma descrição sólida do que propõe ser o gênero Fantástico, definido a partir de bases comparativas com gêneros considerados “vizinhos”: o Maravilhoso e o Estranho.

Em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Filipe Furtado complementa o trabalho de Todorov a partir dos elementos da semântica estrutural greimasiana, preenchendo lacunas que o estudioso búlgaro deixou. A contribuição de Furtado não cessa aí. No *E-DIC* (Dicionário eletrônico de termos literários), organizado por Carlos Ceia, encontram-se dois verbetes sobre o Fantástico assinados por Furtado: “Fantástico” (gênero) e “Fantástico” (modo).

Observe-se o conceito todoroviano acerca do gênero Fantástico:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2008, p.30)

A hesitação ante os fatos insólitos ocorridos tem, na concepção de Todorov – como na da absoluta maioria de estudiosos do Fantástico –, uma importância ímpar para o desenvolvimento do gênero. Optando-se por crer na fenomenologia insólita, a narrativa declina para o Maravilhoso; na hipótese inversa, explicando-se o evento insólito de forma empírica, ainda que improvável, pende-se para o Estranho. É nesta tênue linha de indecisão, entre esses outros dois gêneros, que o gênero Fantástico subsiste – e toda a estrutura da narrativa (sua construção) deve colaborar para que se evite a efemeridade do gênero.

Para que a narrativa mantenha a hesitação até o final da história, Filipe Furtado aponta a necessidade de que se apresente uma insolúvel oposição entre o que se tem por natural (resultante das leis da natureza, como as conhecemos) e o que se manifesta de modo incoerente em relação a essa racionalidade, ultrapassando a ideia mais simplista de hesitação – de acordo com o que também sugere Todorov:

No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas. (FURTADO, 1980, p.132)

Até esse ponto, percebe-se, então, que a construção do gênero Fantástico, para Todorov, sustenta-se na hesitação, e, para Furtado, na ambiguidade. A diferença está em que, conforme Todorov, a hesitação seria parte de uma escolha feita pela personagem, transferida ao leitor. Isso, porém, põe em risco a credibilidade do gênero, pois fatores emocionais e

culturais poderiam fazer o leitor negar o caráter insólito do acontecido. Filipe Furtado parece apresentar com o termo ambiguidade apontado para a construção discursiva – uma proposta mais consistente, ao dar conta dessa problemática da hesitação todoroviana, uma vez que é o texto, indiferentemente das crenças do leitor, que se apresenta capaz de gerar o efeito Fantástico.

Para Furtado, as características intrínsecas ao gênero são estruturadas na própria narrativa, ou seja, independe de haver ou não uma transferência de dúvida ao leitor, na medida em que um gênero literário não poderia depender de efeitos variáveis, de acordo com interpretações pessoais. Isso tornaria a conceituação do Fantástico instável. Dessa forma, a narrativa deve conter ou instaurar uma fenomenologia metaempírica, atribuir-lhe verossimilhança e “apresentar explicações meramente parcelares dos fenômenos insólitos” nela encenados, dentre outros traços (FURTADO, 1980, p.132). Não obstante a época ou crença pessoal do leitor, o próprio texto manifestaria seus traços internos, não negando nem afirmando o fenômeno insólito ocorrido, mas transmitindo-os como mensagem ambígua, produto do construto ficcional.

De uma forma geral, os dois teóricos concordam com a função literária do Fantástico de prender-se à subversão do senso comum e da realidade, colocando em xeque o mundo empírico e as certezas que dele se têm, em detrimento da incerteza sobre o que seriam esses movimentos ocultos que “se escondem” por trás do mundo empírico.

Através dessa ferramenta questionadora, Todorov determina dois subgrupos temáticos (os temas do eu e do tu) que seriam os possíveis motivos da narrativa fantástica, e centra o gênero no narrador autodiegético (modelo de narrador que faz parte da diegese, ou seja, da ação ocorrida, na condição de personagem principal), que, por sua dúvida quanto ao evento incomum, faria com que os leitores duvidassem dos fatos relatados.

Furtado, diferentemente, percebe o Fantástico como produto literário dependente de rígidas categorias estruturais, em que todo um conjunto de estratégias deve ser seguido para que o texto seja do Fantástico, quer o leitor aceite ou não como verdade o insólito nele representado. Assim, enredo (termo utilizado aqui em sentido pouco rigoroso, abarcando as nuances da trama, da efabulação, do desenvolvimento da teia acional), personagens, ação, tempo, espaço e, por conseguinte, presença de fenomenologia metaempírica (ou insólita, à qual deve ser atribuída verossimilhança e alguma racionalização parcial) agem em conjunto, em tessitura. Essa mensagem é transmitida para o narratário (a quem, supõe-se, o narrador dirige seu discurso e que, na ficção fantástica, costuma ocupar lugar de materialidade no plano da diegese) por meio de um narrador homodiegético (que participa dos fatos narrados,

mas não ocupa a função de protagonista da história). Somente assim, na visão de Furtado, o Fantástico se estabelece.

De fato, Furtado, ao afirmar que a ambiguidade é a característica principal do Fantástico e questionar sobre o que seria o gênero e o modo, diz que, mais importante do que isso, seria a estruturação, com a presença de autor e leitor-modelo, em que intervém “um conjunto de condições de sucesso, estabelecidas textualmente, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado em seu conteúdo potencial” (ECO, 1985, p.80). Assim, cria-se a atmosfera na qual o leitor real, pressupõe-se, sentir-se-á comprometido com o estado anímico ideal para uma leitura do texto fantástico.

No estudo posterior a *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Furtado discorre sobre uma nova e bastante distinta possibilidade de entendimento do Fantástico, vendo-o como um modo discursivo, de maneira paradoxalmente muito abrangente em relação à sua postura anterior. Se, antes, na visão genológica, a posição do estudioso português era mais rígida do que a do búlgaro, nesse novo momento, sob uma visão modalizante – que tem por foco o discurso, em seu sentido mais lato –, a visão de Furtado é infinitamente mais ampla e agregadora, agrupando, sob a égide do modo fantástico, uma enormidade de gêneros e subgêneros, reunidos tão somente pela presença do fenômeno metaempírico no seio da narrativa. Assim o autor determina o que seria o modo de uma forma mais abrangente:

Com efeito, surge, não raro indiferentemente, a designar quer um gênero quer uma noção de maior abrangência (de há muito apontada por críticos como Northrop Frye, Gérard Genette ou Robert Scholes) que, em regra, se denomina modo. Esta expressão, por sua vez, aplica-se a categorias que envolvem um elevado grau de generalidade e abstração (algo como universais da arte literária) cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais. Trata-se de construções teóricas decorrentes de reflexões de índole predominantemente dedutiva sobre os “possíveis” da literatura, nas quais se procura levar em conta as combinações de elementos discursivos já realizadas na prática, assim como determinar *ante rem* as susceptíveis de realização futura. Às grandes esferas conceptuais pressupostas pela noção de modo, têm sido atribuídas outras designações, como “formas naturais” (Naturformen) por Goethe, “arquigêneros” (archigenres) por Gérard Genette ou “gêneros teóricos” (genres théoriques) por Tzvetan Todorov. (2011)

Percebe-se que Furtado demarca outro posicionamento teórico sobre o Fantástico, porém não de forma a negar os estudos anteriores, mas apropriando-se de conceituações e aprofundando-as em uma nova perspectiva, tornando o conceito de Fantástico mais próximo do que o senso comum lhe confere no dia a dia. O autor defende, ainda, uma visão macro da literatura fantástica capaz de traçar um recorte em paralelo ao que, indiferentemente à tripartição dos gêneros clássicos (Épico, Lírico e Dramático), pressupõem vertentes literárias aptas a abordar o valor da Literatura ao representar a realidade externa ao texto de forma quase igual ao plano da realidade narrativa em níveis elevados. Tais contributos literários



seriam, em sentido lato, os que tratam dos substratos imagéticos de cunho fantasioso, como um universal que perpassasse toda a literatura.

Entretanto, Furtado não fora o primeiro a perceber essa possibilidade modal do Fantástico. Quase à mesma época que Todorov, Irène Bessière publicara um estudo sobre o Fantástico, *Le récit fantastique - La poétique de l'incertain* (BESSIÈRE, 1974), cujo primeiro capítulo (“El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” [2001]) destaca, em vez da hesitação todoroviana ou da ambiguidade furtadiana, um jogo de adivinhações em que a disputa se dá pela desconfiança de algo insólito e a procura pela resposta desse elemento incomum. Isso criava uma expectativa que leva a outras buscas e, ao término, não se encontra um vencedor desse embate entre a imaginação, a razão psicológica e os mitos, em confronto com a realidade empírica:

no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenología semántica nace a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología se relaciona tanto con a mitografía cuanto con o religioso e a psicología normal y patológica, por lo que, de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular. (BESSIÈRE, 2001, p.84)

No mesmo estudo, Bessière discorre sobre as funções do Fantástico na literatura universal, dando um enfoque ao efeito insólito como marca constante de quase toda a Literatura. Segundo a autora, esse jogo de adivinhações perpassaria, indiretamente, a História da Literatura de todos os tempos, e somente com o surgimento do Romantismo e o embate direto entre a razão empírica e a imaginação se teria um ponto de culminância em que o insólito torna-se o foco central, e não apenas um recurso estratégico para dar dinamicidade à trama. Para a pesquisadora, esse embate é motivado pela necessidade de se retroceder ao imaginário quando a razão se faz extremamente presente. O Fantástico é um fenômeno que carrega em si o peso da balança de cada época: se o consensual sistematiza um movimento padrão, o insólito irrompe com a verdade que não se quer encarar, a dúvida acerca da verdade estabelecida:

No debemos considerar trivial que el relato fantástico se constituya muchas veces a partir del pacto demoníaco y, por lo menos en Francia, en el momento en que los procesos de brujería o de posesión son rarísimos. Allí donde el poder judicial se dedicaba a dilucidar, la obra literaria trata de mostrar que la balanza de la ley es la de la incertidumbre. (BESSIÈRE, 2001, p.95)

Ao afirmar essa existência da fenomenologia insólita como um universal da Literatura, independentemente de sua culminância com o Romantismo, Bessière abre a possibilidade para a discussão que se refere, também, à atemporalidade do insólito ficcional. É perceptível que o conceito modal, ainda que não apresentasse tal nomenclatura, seja para a autora um fato inequívoco do conceito de Fantástico que apresenta.

Até este ponto, percebe-se, então, que *aquilo que não sói acontecer* (o insólito) pode ser: o elemento narrativo, no que se refere ao gênero, que produz a hesitação, para Todorov; a ambiguidade, que produz uma equivalência de incerteza acerca dos fatos narrados, para Furtado; e um jogo de adivinhações e descobertas, para Bessièrè.

Relacionados às narrativas de Sá-Carneiro, os recursos estratégicos do insólito ficcional perpassam quase toda a sua obra em prosa, legando-lhe um cunho de autor modernista, que consagra o Fantástico como elemento base de sua novelística, sem se pautar estritamente pela manutenção do efeito fantástico da hesitação. O insólito – ou metaempírico – acontece na narrativa com dúvidas quanto ao seu decorrer; ou, então, é aceita, inquestionavelmente, a sua condição, sem, no entanto, diminuir a importância do fenômeno para o enredo. Por essa razão, optou-se por considerar o modo Fantástico como recurso teórico para esta pesquisa, pois o insólito aparece como foco central nos contos de Sá-Carneiro, independentemente de serem aceitos ou não pela personagem.

Considerando, então, a fenomenologia do insólito como traço determinante do modo, cabe entender que a tripartição definida por Todorov continua incólume, pois, para o modo discursivo fantástico, os três gêneros vizinhos – Estranho, Fantástico e Maravilhoso – mantêm-se sob as mesmas regras genológicas discutidas, visto que o insólito decorre com evidência estrutural narrativa nos três casos. Observando-se por esta maneira macroscópica, pode-se perceber que o conceito modal do insólito sobressai ao genológico, na medida em que está presente em toda a literatura de um modo geral, e tange os gêneros principais e próximos do fantástico: Maravilhoso, Estranho, Sobrenatural, Policial, Ficção Científica etc. Nesse meio-termo, as narrativas de Sá-Carneiro proporcionam leituras sob a ótica modal do Fantástico.

Todorov retém o efeito Fantástico na hesitação; Furtado, na ambiguidade. Porém, cada um se atém apenas ao gênero, pois reflete a afirmação estruturalista necessária à conceituação teórica, avivada pela denominação escolhida para o fenômeno metaempírico. Ou seja, a irrupção de um fator inesperado põe em xeque a razão com novos fatores que, em verdade, compõem a realidade consensual, mas que até o momento de sua aparição, são desconhecidos.

Essa aplicabilidade do termo metaempírico confere uma clareza maior ao fenômeno, posto que, quer exista ou não no mundo empírico, apresenta o efeito de forma quase real. A nomenclatura utilizada por Bessièrè (“insólito”), não se restringe às possibilidades universais e atemporais de estudo do Fantástico: o termo parece estar sendo adotado na contemporaneidade por estudiosos do Fantástico – Flavio García, David Roas, Júlio França dentre outros – para se referirem a narrativas literárias ou fílmicas. Tal adesão universal ao

termo insólito como denominador do que extrai o incomum, o inaudito, o não usual, o sobrenatural, o metaempírico – enfim, todas as abrangências que tornem o efeito narrativo de cunho incomum como indicadores do modo Fantástico –, não implica conflito com as diversas denominações teóricas existentes.

Assim, escolheu-se, para este trabalho utilizar as nomenclaturas de Bessièrre e de Furtado, sem a exclusão de um termo ou de outro, porque ambos refletem, de maneira ampla, o conceito que aqui se pretende desenvolver. Ou seja, onde se lê insólito ou metaempírico, em verdade, está-se referindo ao mesmo conceito: aquilo que foge às previsibilidades de caráter físico e empírico.

## 2.1 O gênero

O clássico conceito genológico do Fantástico surgiu do confronto entre a fenomenologia empírica e a metaempírica. Furtado afirma que, antes do século XVI, seria impossível que existisse tal gênero, pois a crença consensual não tomaria como anormal crer em vampiros rondando florestas, ou que uma mulher com a libido elevada estivesse possuída pelo demônio, uma vez que as superstições eram plausíveis e incontestáveis na época. Segundo Furtado:

[É] sobretudo com o decurso do século XVIII que a aceitação da interferência de entidades sobrenaturais no mundo real, até então tida como óbvia e indiscutível pela opinião comum, começa a ser posta em causa de forma cada vez mais generalizada. Com efeito, a mudança operada pelo Iluminismo [...] virá desenvolver condições culturais que viabilizam o aparecimento do fantástico como gênero autônomo. Tal se verifica particularmente através do estabelecimento do fator essencial à existência da ambiguidade: a rejeição recíproca entre o natural e o sobrenatural, antes confundidos pelo pensamento teocêntrico ainda dominante. (1980, p.136)

Para melhor entender esse ponto de vista, deve-se salientar que o Fantástico, como já discutido, se constrói apenas na prosa de ficção – a poética depende da alegoria, que a prosa fantástica refuta. Na prática, o gênero Fantástico reside na dúvida não resolvível manifestada na narrativa: os elementos textuais devem contribuir estritamente para que não se consiga chegar a uma resposta definitiva em relação à fenomenologia revelada. Ainda que o leitor seja tentado a optar, ele jamais poderá chegar à conclusão, com base no universo textual, de que uma ou outra possibilidade de resposta seja plenamente possível ou impossível.

Esse jogo de incerteza representa bem a dicotomia realçada no século XIX, advinda dos influxos cientificistas dos séculos imediatamente anteriores: a extrema racionalidade

punha em xeque os valores do imaginário ficcional, tornando a literatura fantástica, em contraposição à literatura de cunho real-naturalista, uma revalorização do fictício – retomava-se a sensibilidade do mundo, sem limitá-lo ao factual, como fez o empirismo.

Esse embate entre pretensos real e irreal, doravante tema máximo do Fantástico, encontrou suas raízes num Romantismo carregado de sentimentos de liberdade criativa. Naquele momento, o sentir parecia ser mais importante que o pensar, logo, o que contrariava as amarras condicionantes da razão abria portas para o imaginário infundável da fantasia, embora carregasse consigo um outro fator inseparável de medo ante o desconhecido.

Desse modo, a figura do mal também poderia ser vista como um representante do irracional, já que as manifestações metaempíricas do real também existem, não apenas ratificando a realidade pela libertação das crendices ou superstições. O empirismo combateu o medo do desconhecido, atribuído à figura do Diabo e a quaisquer outras forças malignas. Desse ou nesse embate, emerge a força da narrativa fantástica.

Todorov discorre sobre graves problemas sociais como estupros, necrofilia, pedofilia, assassinatos passionais, entre outros, tidos como temas indiscutíveis no cotidiano da sociedade do século XIX, legatária do desconhecido, que despontavam na narrativa fantástica de então. Trata-se do que Todorov aponta como as funções sociais que o Fantástico desempenha, com exemplos clássicos da literatura europeia.

Furtado também discorre sobre essas características do gênero, e o faz de forma menos detalhista em comparação com o pesquisador búlgaro. Para ele, o Fantástico, ao mimetizar aqueles temores, trazia à tona o debate acerca de problemas da época. Caminhando-se pelo viés da ficção com o auxílio das figuras do louco ou do demônio tem-se mais facilidade para discutir as condições que o bom senso recusa confrontar.

De forma análoga, casos ditos reais – de referencialidade no plano social, habitado pelos leitores – eram correlatos a alguma manifestação do sobrenatural que servia aos noticiários jornalísticos, tal qual o escritor de contos baratos, de vendagem rápida. Por dinheiro ou por um primeiro contato com a mídia impressa, publicavam-se como um chamariz menor para leitores burgueses, sem embutir qualquer valor estético ou moralizante, conforme defendido pela crítica coetânea.

A renda imediatista, oriunda da disseminação desses produtos, atraía a atenção daqueles que eram criativos, e isso emprestou ao Fantástico, nos seus primeiros momentos, a condição de um cânone menor na Literatura, estatuto que perdura até a contemporaneidade, ainda que o público, em geral, seja consumidor ávido de narrativas fantásticas. Por intermédio de narrativas literárias ou fílmicas, o Fantástico tem-se tornado uma das mais crescentes

opções de entretenimento, em nível mundial, embora a crítica acadêmica não o considere um estilo canônico.

Do Romantismo à contemporaneidade, o gênero Fantástico – considerado um clássico por Todorov – perde vitalidade, pois o leitor contemporâneo não hesita frente os mesmos fenômenos como o leitor dos séculos anteriores, em especial do Oitocentos. Com isso, o foco no sobrenatural, antes absolutamente questionável, enfraquece e assume, na maioria das narrativas, um papel de coexistência com o natural (como o Realismo Maravilhoso) ou de assimilação de tendências científicas muito avançadas, próximas do irreal, em que se especula acerca do possível (a Ficção Científica). Noutros casos, ainda, o metaempírico assume um caráter real maléfico e insere-se no convívio comum (as narrativas do medo, do horror, do terror), e deve ser combatido para que a ordem, no plano diegético, seja restaurada, e tome-se, novamente, o real aceito sob o ponto de vista empírico como o caminho a seguir, conforme Furtado aponta ao discorrer sobre a personagem, esquematizando a relação herói-coadjuvante-monstro, para ilustrar esse caso de combate ao “mal” (1980, p.85-108).

A busca pela exacerbação dos sentimentos e da razão determinou, enfim, que o meio-termo entre o empírico e o metaempírico já não satisfaça os leitores contemporâneos como nos séculos XVIII e XIX. É comum que a hesitação perdure apenas por alguns momentos da história, sendo resolvida ou aceita posteriormente, porque, após esse contexto, que nos legou a virada do século XVIII, surgem novos caminhos para entender o mundo moderno, o que ensejou ao Fantástico genológico respostas impossíveis de serem esclarecidas.

Ao refletir sobre o caso de Kafka em *A metamorfose*, Todorov afirma: “resumo a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra” (2008, p.182). Essa exceção refere-se à existência ou não do insólito que, de certa forma, fomentou, muito mais do que restringiu, as narrativas fantásticas anteriores ao século XX.

## 2.2 O modo

O modo Fantástico, como já discutido, trata, de uma forma macro, as obras literárias em que a presença de elementos sobrenaturais, incomuns, insólitos ou metaempíricos sobressai como fator determinante para a diegese. De forma geral, esse elemento insólito pode

ser ou não percebido por meio dos personagens como tal, ser inerente à trama desde o início – caso em que questionamentos de ordem empírica seriam incabíveis, como em *O senhor dos anéis*, de Tolkien –, ou ter alguma explicação ao final da história que o defina como natural ao mundo, mas que, por algum desvio de percepção, pareceu ser da ordem metaempírica – como ocorre na maioria das narrativas de Agatha Christie.

Por sua abrangência, a classificação modal – em dissonância à genológica – abarca uma série de temas que se subdividem em diversos gêneros, todos com a questão do insólito presente em seu cerne. Desta forma, aproxima o conceito apresentado pela crítica acadêmica àquele fluente no senso comum. Se, de um lado, considera-se como Fantástico qualquer narrativa centrada na fenomenologia metaempírica, por outro lado, no senso comum, o adjetivo “fantástico” é atribuído ao que se refere, grosso modo, ao imaginário, ou seja, ao que está incoerente em relação à realidade consensual *per se*. Essa perspectiva ressignifica os estudos sobre o tema, corroborando a premissa de Todorov ao diferenciar um Fantástico Clássico de outros possíveis tipos de Fantástico (2008, p.181-182). Bessièrre defende esse mesmo posicionamento, e, de maneira semelhante, exemplifica o conceito de maneira semelhante à que é desenvolvido, embrionariamente, no verbete assinado por Filipe Furtado (2011).

Os três gêneros mais destacáveis do modo Fantástico seriam, então, as formas basilares identificadas por Todorov: o gênero Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso. Além destes, outros gêneros os tangenciam, pelo mesmo recurso ao metaempírico, em cujas narrativas pode haver, ocasionalmente, o cunho do modo fantástico, como o Romance policial ou de mistério (ou Sobrenatural) e o Medo, com seus desdobramentos em Horror e Grotesco.

Apesar de não compor parte deste estudo, que se restringe aos casos do modo Fantástico na prosa de Sá-Carneiro, vale observar que esses temas do Fantástico permeiam a ficção em suas diversas formas, na contemporaneidade, com narrativas literárias, fílmicas, televisivas etc. Consequentemente, colocam o Fantástico em evidência por meio do entretenimento, o que credencia o gênero a ser absorvido pelo cânone e ingressar no escopo da literatura maior.

### 2.2.1 Maravilhoso

No Maravilhoso, a aceitabilidade do insólito é instaurada desde o princípio da narrativa, e em momento algum se questiona o que é ou não crível no mundo ficcional. A suspensão da descrença é fundamental ao leitor, pois toda a narrativa decorre em espaços cujas leis próprias diferem das nossas. Dessa forma, dragões existem e meninos podem voar em vassouras encantadas. Nem se há de questionar se seria ou não possível, ou mesmo por que tais fenômenos acontecem. Eles fazem parte do mundo em questão, e, à narrativa, pouco importa a verossimilhança externa ao texto, conforme observa Todorov:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso; mas eles já nos levam longe do fantástico. (2008, p.59-60)

As primeiras narrativas do Maravilhoso surgiram na tradição oral, de caráter mitológico, lendário e folclórico, servindo de entretenimento, ensinamento moral e teor religioso. Os arcaísmos, a despeito de sua função espiritualista, abundavam em descrições de feitos colossais, imaginativos e metafóricos que, para a Antiguidade, cumpriam a função que a ciência veio a assumir no empirismo do século XIX. Um mundo não cômico de leis universais da física admitia, então, pela religião, o milagre e o não comum, algo justificável para todas as coisas incompreensíveis do cotidiano. Dessa forma, os raios lançados por Zeus, do Olimpo, justificariam os relâmpagos que atingiam o campo, e se, porventura, alguma pessoa fosse atingida, era a vontade dos deuses recaindo sobre o pobre mortal.

A imaginação delineava as regras entre o factual e o ficcional, numa linha tênue, de forma que era possível aceitar os relatos miraculosos transmitidos pela oralidade. Discursos inflamados de sacerdotes explicavam os porquês do mundo e mantinham-lhe a ordem social determinada pela escolha de “contos” convincentes, mas que nenhum ser humano poderia comprovar. Tudo o que se necessitasse ditar como regra era associado a alguma narrativa que lhe justificasse o ato. Eis uma função do Maravilhoso na Antiguidade e na Idade Média – como fez a Igreja Católica – de que se vale a literatura: a ficção funcionando como um regulador social.

As superstições são corroboradas como fato e a vida passa a ser regida pela crença de que algo incomum existe, mesmo que não plenamente revelado, e a sociedade deve reconhecer tais forças malignas ou benignas para melhor conviver com sua presença no mundo. Em alguns casos, o medo é instaurado como elemento formador de leis que devem ser

seguidas: não andar pela floresta à noite ou sozinha salvará uma donzela de ser atacada pelo temível lobo mau – uma alegoria para o estupro por algum homem mais velho (BETTELHEIM, 2002); da mesma forma, um pacto com alguns desses seres pode alimentar uma família com poder e ostentação, como faz Dom Inigo Guerra em *A dama pé-de-cabra*, de Alexandre Herculano (1992), ao casar-se com uma mulher de pés tortos, como o título sugere, que apenas lhe pede para nunca benzer-se ou evocar o nome de Deus em sua presença. Descobrir, posteriormente, que a Dama se alimenta de sangue e carne oferecidos pela população, mas em troca proporciona seu poder para a família cuja linhagem descende dela mesma, reitera o tom sobrenatural com que o líder de tais famílias era reverenciado, como o de alguém protegido por demônios (em clara referência ao paganismo) e, paradoxalmente, pela fé cristã que representava.

A força que essas crenças trouxeram à Igreja Católica e às famílias nobres da Europa foi tal que o racional se perdeu ante as credices populares e os mitos. Lendas e casos da oralidade eram passíveis de crença pelo senso comum, sem questionamentos ou dúvidas. As hagiografias (biografias de homens tidos como santificados pela Igreja Católica) e determinadas passagens bíblicas tornaram-se fontes tidas como verdadeiras de fatos que corroboravam a crença plena no sobrenatural. Realçavam a disputa entre o bem e o mal, em que a moral era usada de forma maniqueísta, como é perceptível na obra de Herculano.

Os enredos das narrativas do Maravilhoso apresentavam, na Idade Média, teor diferente do que o termo assume na contemporaneidade. As alegorias representadas serviam-se do medo para transmitir lições moralizantes – vejam-se os conselhos que apresentam uma moral ao fim da história, comuns às fábulas e lendas decorrentes dessa época, as quais também estimulavam a crença em causas impossíveis, que delegassem ao insólito uma solução para problemas de cunho social.

Um exemplo dessa função moralizante do Maravilhoso é a narrativa de Cinderela, de Charles Perrault (2010). Nela, a figura da menina órfã, cuja madrasta lhe trata mal, é impossibilitada de ir ao castelo do rei onde haveria um baile para que o príncipe escolhesse sua noiva. Como de surpresa, uma fada madrinha aparece-lhe e diz-lhe que poderá ajudá-la com a mágica. Assim, ao transformar a abóbora em coche, os ratos em cocheiros e dotar-lhe de um vestido de baile com apenas uma varinha de condão, a fada madrinha quebra a hierarquia social medieval ao permitir o amor entre uma vassala e um príncipe. Por isso, a aceitação dos fatos inverossímeis é fundamental para o enredo do Maravilhoso, pois o leitor deve, de prontidão, aceitar os fatos sem questioná-los, crendo no contexto em que acontecem.



Essa situação somente é abalada com o surgimento dos Iluministas, que transcendem à crença cega no sobrenatural e promovem o saber empírico. Tudo era posto à prova e analisado pela observação. O que era explicável atribuía-se ao saber da ciência; o que não o era, atribuía-se ao incomum, ao *metaempírico* – não sendo negado *per si*, mas visto apenas fora do contexto do mundo empírico. Essa discussão determina, para Furtado, o limite entre o Maravilhoso e a origem do gênero Fantástico:

Como hábito cultural generalizado, o debate proposto pelo fantástico não teria grande sentido até os fins do século XVII, quando, por exemplo, a condenação à morte dos acusados de bruxaria continuava, em diversos países europeus, a ser prática correntemente admitida tanto pelo senso comum como pela ordem jurídica da época. Porém, ainda menor sentido teria no seu aparecimento num período anterior, como a Idade Média, quando o sobrenatural, de índole religiosa ou não, era geralmente aceito como parte integrante do cotidiano, surgindo em muitos textos literários do tempo em pé de quase total equivalência aos fenômenos concordantes com as leis naturais. (FURTADO, 1980, p.135)

Assim, fenômenos da natureza eram estudados como empíricos, pois eram de fácil detecção e medição, enquanto fantasmas, assombrações, demônios, espíritos, intuição, psicohabilidades e atos de fé decaíram para o campo do sobrenatural, porque, ainda que se supusesse que existissem, não eram passíveis de comprovação.

A literatura reflete essa dicotomia de forma clara. Horace Walpole recria em *Castelo de Otranto* a harmonia entre verossimilhança externa em conflito com a interna de uma obra quando, no prefácio da primeira edição, relata um caso referente a documentos antigos encontrados em um lugar supostamente real, do qual todo o enredo teria se originado. No lançamento da segunda edição, Walpole confessa que todo o enredo era fictício, inventado por ele. O resultado foi uma crítica dura, expondo a falta de credibilidade de um autor que, anteriormente, declarara que “a presente obra foi descoberta na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra” (1996). Apesar dessa crítica negativa, a confissão do autor iluminou um traço próprio e comum às narrativas do Maravilhoso: um sentimento velado de atração pelo que não era natural, mesmo que fosse algo possivelmente nefasto.

Com a supremacia do empírico sobre o metaempírico, no decorrer do século XIX, as novas tendências literárias seguiram pelo mesmo caminho, dando margem aos novos conceitos estéticos, mas com o fascínio antes firmado pelas maravilhas, agora encobertas pela lógica, cedendo espaço ao ato em si de descobertas. Eis que surge o palco definitivo para que, no contraponto entre razão e emoção, o gênero Fantástico – a tônica romântica, o cânone menor – prolifere, ainda que marginalizado.

No caso das obras modernas, observa-se que a hesitação própria e necessária ao gênero Fantástico pende para ambas as perspectivas. Depende da realidade empírica para criar bases sólidas para a verossimilhança interna, aproximando-a da externa, enquanto,

dicotomicamente, promove a possibilidade de crença na realidade ontológica, sobrenatural, maravilhosa, ou seja, metaempírica. Tal caso cabe como luva na mão de uma função literária já esperada numa época tão conturbada como a Modernidade, posto que um apego pleno à lógica não satisfaria à necessidade humana de sentir, sonhar e criar de forma livre, desprendida de regras. É o desejo de *crer* opondo-se ao de *comprovar*.

Assim, as narrativas do Maravilhoso continuam a se desenvolver em outras formas. A Inglaterra tomada pela guerra permite que se crie um *Senhor dos Anéis*, de Tolkien (1994). O advento do cinema colorido abre espaço para uma nova roupagem e releitura dos antigos contos de fadas e fábulas dos irmãos Grimm (2005). A abertura pós-moderna, enfim, quebra as barreiras da necessidade plena da lógica e instaura a *ficção maravilhosa*, o *maravilhoso científico* ou a *ficção científica*, como grande gênero do cinema e da literatura no século XX. A busca pelo fascínio, o onírico e o imaginativo reabre as possibilidades para uma literatura que instigue a fuga para outros mundos possíveis ou releituras destes, em que heróis podem existir com espadas e escudo que tenham poderes e forças além do normal, pessoas comuns adquirem a capacidade de mudar o mundo ou, até mesmo, foge-se da realidade por dentro de um armário velho, guardado no sótão de uma casa – como se dá em *As crônicas de Nárnia* (LEWIS, 2009).

É o caso de narrativas, cujo termo em inglês *fantasy* bem as define, que proliferam, mercadologicamente, desde os anos 1990, como referência contemporânea de literatura fantástica. Obras como *Harry Potter* (1998), *Percy Jackson* (2005) e *Artemis Fowl* (2001) renovam as prateleiras de livrarias e os *sites* de vendas com significativos números de vendagem, o que reforça um posicionamento questionador da necessidade de os leitores atuais buscarem na literatura uma identificação com as protagonistas e suas realidades, em que tudo apresenta alguma solução possível por meios mágicos.

No modernismo sá-carneiriano, percebe-se um evento diferente do que acontece diretamente no Maravilhoso tradicional. As narrativas de Sá-Carneiro, ao invés de iniciarem em mundo com regras próprias inquestionáveis, têm por cenário a realidade consensual, que é negada pela existência de outros mundos paralelos ao mundo empírico, com o qual a protagonista deverá lidar. Em alguns casos, acontecerá o desejo de partir para outros mundos, com o intuito de conhecê-los plenamente, ou, simplesmente, de rejeitar a vivência na nossa realidade.

### 2.2.2 Estranho

As narrativas do Estranho consistem no inverso do que ocorre no Maravilhoso. No Estranho, a reinstauração do senso comum é estabelecida em algum momento, negando-se a possibilidade de o leitor crer que o insólito de fato exista. Nessas narrativas, o elemento insólito decorre de forma quase crível ao leitor, e essa situação é esperada. Mesmo que durante algum intervalo do enredo o leitor possa vir a duvidar do impossível e comece a crer na possibilidade sobrenatural (não apenas como um, mas o único caminho provável à resolução da trama), tal condição é refutada adiante com alguma explicação cientificamente plausível, impedindo, de modo pleno, que a ação insólita seja real.

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, cita os estudos freudianos para apresentar uma possível leitura do Estranho, comparando o gênero ao artigo homônimo do psicanalista austríaco. *Das Unheimliche* é o estudo publicado por Freud em que discute o caso da significação do termo – no início do artigo, há uma reflexão etimológica do vocábulo e seus significados. Dentre as diversas possibilidades encontradas, Freud optou por “não familiar” ou “estranho”, e definiu suas implicações psicanalíticas: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p.234).

O lugar entre o conhecido (mundo empírico) e o desconhecido (mundo sobrenatural) é discutido por Freud no ensaio. Nele, o psicanalista desenvolve uma teoria necessária ao entendimento acerca de como o homem age diante de situações que o retirem de seu mundo conhecido e contumaz. Em verdade, a melhor tradução para o termo original (*Unheimlich*, “não familiar”) realça outro fator importante, modificador do sentido utilizado pelo binômio conhecido/desconhecido. Um passeio matinal pelo parque que conserva todos os seus traços é “familiar”, porém, torna-se em “não familiar” se, por sorte ou azar, encontra-se um cadáver deitado próximo a uma árvore do local. Nesse exemplo, o estranho não é o que não se conhece, mas aquilo que não é comum acontecer. Logo, “não familiar” corresponde a uma fenomenologia que se pode chamar de insólita.

É curioso notar que Freud utiliza, em suas análises, narrativas literárias como *O homem da areia*, de Hoffmann (1964), conto considerado um dos melhores exemplos do gênero clássico do Fantástico, segundo Todorov (2008). A partir dessa narrativa, Freud discorre sobre casos em que o real se encontra em conflito com o sobrenatural, apontando que, em grande parte dos casos, o que é interpretado como magia, sobrenatural, coincidência

alarmante ou repetição constante e inexplicável perpassa a noção do que é familiar ao indivíduo, e que de alguma forma torna-se diferente, ou que já lhe fora aceitável em algum momento. Normalmente, após contatos com a ciência, essa percepção decai para o campo do misticismo e da superstição infantil, sendo esquecido, até que ressurgja em um momento inesperado, e se transforma num acontecimento *estranho*:

É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como 'estranho' satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (FREUD, 1996, p.247)

Essa temática está presente em contos como *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe (2002). Nesse conto, a situação incômoda da família leva a crer que, em determinada noite, repleta de elementos góticos – chuva forte, raios, uma casa antiga e quase abandonada, erigida sobre um pântano –, dois homens, Roderick Usher e um amigo, o narrador, lamentavam a morte da irmã do próprio Roderick, falecida e deixada no porão da casa, enquanto liam um antigo conto de cavalaria. Em dado momento, sons estranhos, que acompanhavam a leitura, revelam-se claramente a Roderick. Sua irmã ainda estava viva. A descoberta se dá ao mesmo tempo em que o amigo, assustado, foge e vê a casa ruir e afundar no charco, tragando Roderick e a irmã.

O aparente caso sobrenatural, repleto de acontecimentos insólitos – o despertar da irmã falecida e o desmoronar da casa – são explicados pelo próprio Poe, quebrando a expectativa plena de que o ocorrido era, de fato nefasto. Poe revela que uma fissura na coluna principal da casa fora atingida por um raio e o solo não era devidamente aterrado, o que levou a casa a desmoronar – além de a irmã de Roderick sofrer habituais crises de desfalecimento.

Assim decorrem as narrativas do Estranho: às vezes, por uma coincidência incrível, os fatos ainda conseguem ser explicados de forma lógica ou científica ao final do enredo. Noutros casos, a descoberta dos fatos se dá antes do final e a narrativa continua a partir dos eventos recém-revelados, ou mesmo de uma sequência de eventos que são desvendados, mas que levam a outros fatos incomuns os quais, por sua vez, também deverão ser resolvidos, criando uma cadeia investigativa em que se busca a verdade como um galardão final.

Essa busca torna o Estranho um gênero-irmão de outra tendência advinda da mesma época: o gênero Policial. A temática da investigação, então, passa a ser importante para o escritor que enxerga as mesmas condições inspiradoras do Policial nas narrativas do Fantástico. Aplicadas essas condições de investigação ao convívio metropolitano e às suas mazelas sociais decorrentes da criminalidade urbana, criam enredos de rápida aceitação pelo

público. Casos de desaparecimento, roubos incríveis e assassinatos inexplicáveis também constituem o universo do medo do desconhecido.

A obra de Poe envereda por duas importantes vertentes dessa Literatura: o romance policial e as narrativas do medo. Tratando ainda de Poe, Todorov cita-o como exemplo que se enquadra no Estranho de Freud:

Em outras obras, o que terá que provocar o mesmo efeito serão as cenas de crueldade, a complacência no mal, o crime. A sensação de estranheza parte, pois, dos temas evocados, ligados a tabus mais ou menos antigos. Se admitirmos que a experiência primitiva está constituída pela transgressão, é possível aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho. (2008, p.54-55)

Interessa perceber que a tênue linha entre o gênero Estranho e o gênero Fantástico acontece com a resolução, ou não, do fenômeno que provoca a dúvida ou incerteza, objeto de ambiguidade. Se, na *Queda da casa de Usher*, o insólito é explicado, em outro conto de Poe, *O coração delator* (2011), a dúvida ainda transparece no final da narrativa, pois não se sabe se o som dos batimentos cardíacos que forçam a protagonista a confessar que escondera o cadáver no assoalho eram reais ou imaginários. A narrativa permite interpretar os fatos como uma alucinação causada pela culpa do crime cometido, confundindo o som de besouros no assoalho com os do batimento cardíaco, visto que era comum, no assoalho de madeira das casas inglesas da época, um tipo de besouro, cujo som característico assemelhava-se ao de batimentos cardíacos humanos.

Pela evidência concreta de uma insanidade latente que a personagem já denunciava no início da narrativa (quando descreve que as causas de seu intento assassino não passam de uma obsessão em relação ao olhar do velho que será assassinado), ou pela possibilidade insólita de o espírito do falecido atormentar seu assassino, estabelece-se a dúvida quanto ao insólito manifestado na história.

O discurso adotado pela personagem perpetra mais uma das características típicas do gênero Fantástico: a linguagem modalizada na dúvida. Isso corrobora o ocorrido e finaliza o conto com a aceitação da personagem de que os policiais também estariam ouvindo os batimentos cardíacos. Caso contrário, teria que admitir a insanidade ou o sobrenatural como plenos:

Ai meu Deus! O que eu poderia fazer? Espumei – vociferei – xinguei! Sacudi a cadeira na qual estivera sentado e arrastei-a pelas tábuas, mas o barulho abafava tudo e continuava a crescer. Ficou mais alto – mais alto – mais alto! E os homens ainda conversavam animadamente, e sorriam. Seria possível que não ouvissem? Deus Todo-Poderoso! – não, não? Eles ouviam! – eles suspeitavam! – eles sabiam! – Eles estavam zombando do meu horror! – Assim pensei e assim penso. Mas qualquer coisa seria melhor do que essa agonia! Qualquer coisa seria mais tolerável do que esse escárnio. Eu não poderia suportar por mais tempo aqueles sorrisos hipócritas! Senti que precisava gritar ou morrer! – e agora – de novo – ouça! mais alto! mais alto! mais alto! mais alto!  
– Miseráveis! – berrei – Não disfarcem mais! Admito o que fiz! levantem as pranchas! – aqui, aqui! – são as batidas do horrendo coração! (POE, 1974, p.14)

Optar por uma das três soluções não anula as outras duas em momento algum – tal é a construção da narrativa que determina os caminhos possíveis da ação insólita.

Nesse jogo de adivinhações, destacam-se as obras investigativas de Sir Arthur Conan Doyle, com Sherlock Holmes, e as peripécias do detetive Poirot, de Agatha Christie. Ambos os autores apresentavam os moldes clássicos do enredo investigativo do Estranho: enredos descritivos e comuns; crimes cujos motivos são inexplicáveis racionalmente; crença no insólito como único meio explicativo; após incessantes procuras, o detetive, dotado do saber empírico, consegue explicar os fenômenos metaempíricos, resgatando a realidade consensual e desvendando a genialidade do criminoso, ao enganar todos. Sá-Carneiro, como se demonstra em parte desta pesquisa, parece ter, também, predileção pelo tema, como se verá em *A estranha morte do professor Antena* (1995).

As narrativas do Estranho e do Policial são muito apreciadas pelo público em geral, e o recurso temático que a investigação detetivesca oferece utiliza-se em larga escala na literatura fantástica e em suas adaptações para o cinema.

### 2.2.3 Outras tendências

Além da tripartição proposta por Todorov – Fantástico (gênero), Estranho e Maravilhoso – e aceita por Furtado, há que se considerar, no modo Fantástico, outras tendências genológicas que também se valem do insólito como elemento essencial à sua construção. Como explicado anteriormente, não apenas aceitar o insólito, negá-lo explicando-o, ou mantê-lo em suspense é limitador para que ele aconteça num enredo. De fato, de maneira semelhante ao visto quando tratamos do Maravilhoso, se a fenomenologia insólita é aceita, mas apresenta características nefastas, seu intento gera o Sobrenatural ou o Misterioso. Ainda, se esse desdobramento para o Sobrenatural é exacerbado no medo, tendo na deformação física e moral o seu agente, depara-se com o Grotesco Horrorífico, uma variante do conceito de deformação que se atribui ao Grotesco, mas com enfoque no Horror causado por aquele. Se a ciência empírica é exacerbada ao nível da credulidade duvidosa, irreal no contexto verossímil extratextual, independentemente de ser passível de existir em algum momento futuro, tem-se o que Todorov chamou de Maravilhoso Científico, ou, como é conhecido genologicamente na contemporaneidade, por Ficção Científica. Por fim, se a

investigação do fenômeno é o foco, podendo ou não ser resolvido ao final da trama, tem-se o Policial como próximo do gênero fantástico – conforme comentado de forma breve no capítulo anterior e no tópico sobre o Estranho nesta seção.

Essas vertentes baseiam-se, novamente, na profundidade que o insólito, como elemento narrativo, dá à obra, tomando focos diferentes. Porém, ainda assim próximos do gênero fantástico. Acabam, de fato, coexistindo como desdobramentos do Maravilhoso e do Estranho, permitindo averiguar que são, também, cabíveis dentro do conceito modal do Fantástico.

Furtado, no verbete do *E-DIC*, admite esses outros caminhos que o gênero não abarca, mas que envolvem o insólito, comprovadamente, como elemento textual importante:

Torna-se, a propósito, curial encarar os intuitos representacionais da globalidade da literatura como subdivisíveis *grosso modo* em duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica, ou fantasiosa, por outro. Justifica-se igualmente lembrar que as múltiplas obras abrangidas pela segunda se repartem por diferentes gêneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico), assim como por certas zonas-limite do misterioso. Estendem-se, ainda, por outra enorme região que, embora apresente contornos algo indefinidos, se encontra muito próxima do conceito de gênero: a ficção científica. (2012)

As temáticas da Ficção Científica, do Policial, do Grotesco, do Medo ou do Sobrenatural permeiam as narrativas sá-carneirianas em aspectos discursivos originários de sua época ou de pouco antes. Em verdade, é o poder questionador do real que dá a matéria-prima para esses caminhos literários nascidos nos séculos XIX e XX.

O medo e o grotesco subsidiam fatores que envolvem a faceta do Fantástico em que a índole insólita da narrativa, assumida em algum momento ou desde o início do enredo, se apresenta negativamente. Decerto que, não se podendo negar o efeito monstruoso e tenebroso que causam, adquirem sua formação pelo Maravilhoso. É a assunção do insólito como pleno, o qual, porém, contrariando uma tendência benéfica, representa o Sobrenatural, que, para Furtado, deve ser combatido pela força heroica da razão, restaurando a ordem do mundo empírico (1980 p.19-33). Tal é o que afirma Furtado sobre a obrigatoriedade de o Fantástico (gênero) imbuir medo à narrativa:

Sobre isto, basta dizer que, para além de qualquer reação emocional da parte do leitor ser uma realidade completamente exterior à obra, constitui evidente ilogismo considerar um fator subjetivo como característica básica de qualquer gênero literário. Isto, sem contar ainda com o fato de a suscetibilidade de provocar medo ser, pelo menos, extensível ao Maravilhoso e ao Estranho. (1980, p.78)

O teórico português assegura, prontamente, que o medo pode decorrer no gênero, mas não lhe é requisito, e sim proposital. Entretanto, ao falar sobre a mesma circunstância nos casos do Maravilhoso e do Estranho, Furtado, certamente, define o medo como um dos traços do modo Fantástico, por fazê-lo presente nos gêneros que o compõem.

Por fim, cabe entender que os feitos do insólito nas narrativas de Sá-Carneiro permeiam, em menor ou maior grau, essas vertentes. Além das categorias modais do Fantástico e da ocorrência do insólito como elemento central, a psicanálise freudiana pode ajudar a entender os arcabouços estrategicamente estipulados por Sá-Carneiro.

A grande maioria dos enredos sá-carneirianos decorre, perniciosamente, de uma narrativa cuja expectativa é a de chocar o leitor, como é o caso do Medo e do Grotesco de “Loucura...” (1995) e de “O Incesto” (1995), que também provocam dúvida quanto ao Estranho. Outras narrativas agem em regiões limítrofes ao imaginário infantil, como em “A grande sombra” (1995), em que o Sobrenatural – representativo de um Maravilhoso cujo teor pode ser considerado nefasto – é investigado. Há, ainda, no enredo de “A estranha morte do professor Antena” (1995), a paridade entre a Ficção Científica e o Policial, criando um desfecho narrativo próximo ao contexto do Fantástico todoroviano clássico.



### 3 O INSÓLITO E A OBRA DE SÁ-CARNEIRO

As categorias que Filipe Furtado apresenta sobre o que se entende como Fantástico e sua ocorrência (genológica ou modal) servem como base para interpretar os temas referentes às narrativas de Sá-Carneiro. O conceito de Fantástico aqui empregado refere-se a toda narrativa ficcional em que a presença de elementos metaempíricos seja o tônus do enredo. O que define a classificação do texto Fantástico de forma ampla, no modo, ou restrita, no gênero, é se esses elementos são explicados sob a ótica racional ou não – se continuam em suspense e geram a ambiguidade furtadiana ou a hesitação todoroviana.

Os eixos temáticos que Todorov apresenta sobre os possíveis caminhos do gênero Fantástico também facilitam o entendimento das funções literárias e sociais do modo Fantástico. As questões estruturais da estilística de Sá-Carneiro (sintaxe incomum; narrativa psicológica; uso de metáforas e metonímias; analogias sociais e existencialistas; e ficção de metaensaio – narrativas em que é detectável na voz do narrador ou de alguma personagem uma aparente teoria que se supõe ser do próprio autor, transferida para a obra ficcional) são pontos relevantes de discussão nesta parte da presente pesquisa.

Narrador, narratário e personagens são três dos principais elementos que promovem a ocorrência de uma fenomenologia metaempírica na narrativa, sob a perspectiva que se pretende adotar neste trabalho. A condição insólita perpassa a personagem e provoca-lhe uma sensação de incômodo latente face o que ocorre no enredo, acentuado pela figura do narrador, que, eventualmente, é a personagem principal da história, protagonista (narrador autodiegético), ou uma figura que participa do ocorrido como personagem-espectador (narrador homodiegético), cuja linguagem reitera o teor provocador do insólito sá-carneriano. Ao narratário, cabe a função de representar a figura do leitor – no plano da ficção, o leitor-modelo ou empírico (FURTADO, 1980); no plano da realidade exterior, o leitor de carne e osso –, com quem o narrador dialoga e apresenta as consequências que o insólito acarreta.

Sobre as relações entre narrador, narratário e personagem, Furtado destaca a importância de cada um:

[I]nstauro um *narratário* (preferencialmente intradiegético) ao qual cabe, em princípio, uma dupla função: por um lado, refletir a leitura incerta da manifestação metaempírica; por outro, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga; Instaurar *personagens* que suscitem a identificação acima referida por parte do leitor, representando simultaneamente através delas a percepção ambígua das ocorrências com que são confrontadas e a consequente indefinição perante o sobrenatural; utilizar um *narrador homodiegético* cujo duplo estatuto face à intriga resulte numa maior autoridade perante o receptor real da enunciação e na capacidade de compelir este a uma mais estreita aquiescência em relação a tudo o que é narrado. (1980, p.133)

A relevância estrita que Furtado aponta para essas três características são determinantes do gênero Fantástico. A teoria de Todorov, todavia, diferencia-se da de Furtado apenas por não atribuir ao narratário qualquer valor determinante, transferindo-o para o leitor. Quanto ao narrador intradieético, Todorov sugere que deve ocupar a posição autodieética, que considera mais favorável.

### 3.1 As categorias da construção insólita em Sá-Carneiro

O reverberar da infância é o ponto inicial de “O Incesto” (1995, p.302-348) e o pano de fundo sustentável de “A grande sombra” (1995, p.419-46). No primeiro caso, para além da sugestão óbvia que o título sugere, já no primeiro parágrafo tem-se instaurada a linha principal do enredo:

Do romance de amor da sua mocidade, ficara-lhe agora aquela filha. À falta da mãe, que, perversa e linda, desaparecera no turbilhão esfacelate duma vida arrebatadamente louca, tragicamente agitada – fora ele, ele só, que a criara desde os dois anos. Morto para o amor, vivera para o fruto desse amor que o dilacerara, que o tinha esmagado no seu aniquilamento brusco: aquele entezinho delicioso de cabelos de ouro, de carne branca e cor-de-rosa, fizera-o viver; dera-lhe, renovara-lhe em cada dia as forças para a luta de cada dia. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.302)

Todo o enlace acontece em torno do desaparecimento de Julia Gama – esposa de Luís de Monforte, o protagonista –, que abandona seu cônjuge para viver com um austríaco, e não mais retorna, deixando-lhe apenas a filha, Leonor, para cuidar. Transtornado pela perda de seu amor, Monforte transfere todo o legado de sua existência para a criação da filha. Com isso, imprime no imaginário da pequena Leonor a abstração ao pecado, e assume para si o caráter de superprotetor, em oposição à libido da filha.

Até esse ponto, a história se dá em Lisboa, e seus habitantes são descritos como membros da burguesia, de forma a evidenciar o passado da mãe de Leonor. O narrador, ainda que extradiegético – não faz parte do plano dos acontecimentos da história –, demonstra uma tendenciosa opinião sobre os fatos ocorridos. Essa característica está presente em várias outras obras do autor e relaciona-se à categoria do narratário, criando uma problemática como a do exemplo que se lê a seguir, produto da crítica elaborada por Fernando Martins:

Patrício Cruz, que é narrador e protagonista em *O Caixão*, é assim apresentado em *Princípio*: “Patrício Cruz era um fenomenal talento de escritor. Os seus contos, pequeninas obras-primas, marcam lugar na nossa moderna literatura”. Patrício Cruz relewa, assim, da construção em abismo de uma figura do autor. É a primeira de uma série futura de personagens cujo referente é o autor extraficção, que se inclui por método na sua própria ficção. O narrador e seu amigo

Patrício Cruz escrevem mesmo uma peça juntos, *A Náusea*, prefiguração das duas peças que Sá-Carneiro há de escrever com amigos seus. (1997, p.180-181)

Esse recurso de que Sá-Carneiro se vale é, às vezes, muito sutil e quase imperceptível ao leitor que não acompanhe sua obra.

Luís de Monforte é também o “autor” de uma obra-prima singular e perturbadora, conhecida como *Céu em fogo*, título homônimo à obra de Sá-Carneiro, e uma peça teatral, *Ruiva*, que aparece em *A confissão de Lúcio*, escrita, ao que se sabe, juntamente com o amigo Fialho de Almeida – exemplo claro de homenagem a uma de suas grandes influências.

Esse recurso narrativo, que Sá-Carneiro tomou de empréstimo ao estilo de Poe, também permite afirmar que sua obra encontra-se prematura, ainda sem todo o potencial de escrita que o autor desenvolvera posteriormente, motivo pelo qual a crítica tende a afirmar que:

[O] fato de ser injusta a depreciação habitual de *Princípio* não quer dizer que não haja algumas efetivas fragilidades nestes contos, que mostram apego a efeitos estereotipados fim-de-século – como a repetição constante do adjetivo “lírio” em *O Incesto*. (MARTINS, 1997, p.181)

Acerca da relação narrador/narratário nos contos de *Princípio*, Fernando Martins observa que:

Em *O Incesto*, de todo modo, as alterações de estatuto são chocantes, não são preparadas e não têm paralelo fácil. O narrador, omnisciente desde a primeira linha, sem nenhum papel na história que conta, irrompe de súbito à superfície do texto “falo por experiência própria” (124); “eu sou um homem” (126); “embora dum escritor, estas palavras por acaso são sinceras” (134). Além disso, uma terceira pessoa do plural identificável com o público leitor responde, em coro, a essa voz que diz “eu”: “gritam-me” (103, 109 e 126), “insurgem-se” (124). (1997, p.184)

Essa observação traz para o debate uma relação dialética: de um lado, entender a função textual do narratário é importante para a construção da verossimilhança interna, o que realça a externa; de outro, essa ocorrência pode ser uma “reminiscência romântica”, que Martins considera herança de obras e autores do século XVIII, como Diderot. Sá-Carneiro assimilara tais traços devido às leituras realizadas durante o período em que viveu em Paris.

Por mais que a crítica relacione o texto a fatores temporais externos ou à *psique* do autor e sua ligação pessoal com a obra, é na sua construção que se evidenciam os traços distintivos de gênero: o narratário cumpre a função de representar um cidadão comum da época em que se produz a obra, e lê, como um relato, o caso chocante e insólito que acontecera a Luís de Monforte e Leonor. Pode-se sugerir que ele seja, de fato, o interlocutor idealizado por Sá-Carneiro.

Não obstante à época, Sá-Carneiro exemplifica o que era a práxis social vigente: quanto menos uma rapariga demonstrasse saber sobre questões de sexualidade, mais elevado

seria o valor de sua castidade aos olhos da burguesia. Entretanto, em uma ligeira reminiscência do Realismo na obra, a perspicácia de Leonor contrapõe-se ao pai:

De resto, todos os *pais de família* se indignariam ao rubro se alguém lhes falasse de tal plano: Segundo o critério da *maioria* a educação-modelo duma “menina bem-educada” resume-se numa ignorância completa das coisas da vida, no sufocamento de todos os ímpetos, de todas as expansões naturais. Encobrem-lhe a natureza como uma infâmia. Mas é sabido: quanto mais nos ocultam uma coisa, maior vontade nós temos de a conhecer. E astuciosamente, matreiramente, a criança vai fazendo o possível por desvendar o que lhe escondem até descobrir toda a verdade. Ora essa verdade, se lhe ocultaram, deve ser criminoso. O seu cérebro inexperiente, ainda incapaz de diferenciar o errado do verdadeiro, aceita o erro... mesmo porque nos lisonjeia sempre estarmos na posse do segredo dum crime... E cala-se e dissimula. Finge que nada sabe, que nada percebe; continua a ser para todos os efeitos a donzelinha inocente, comedida e casta, honra das famílias e enlevo dos poetas líricos. Eis como nasce a hipocrisia, essa hipocrisia que constitui na realidade o fundo da alma feminina. Mas, por amor de deus, com semelhante educação, como é que havia de ser doutra forma? (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.311)

Essa relação doentia de Luís de Monforte com respeito a Leonor, reiterando a premissa do título, concretiza-se ao final da narrativa, quando o pai, novamente casado e com a filha prometida em noivado, atormentado pelo distanciamento que se lhe abateria, começa a receber estímulos de vozes e formas espectrais que o conduzem ao seu fim. Em um último ato cruel de ciúme arremessa a própria filha num poço e, em seguida, pula atrás dela, cometendo suicídio. Sua lucidez é discutível: pelo lado empírico, Monforte se suicida, envolvido pela insanidade e culpa; por outra interpretação, teria tomado voluntariamente um caminho de epifania e ascensão metafísica. É dúbio, por fim, o relato do narrador:

Uma nuvem cobria a Lua. A visão, a visão real, desaparecera... Ah! nunca triunfaria dos espectros! nunca! nunca!... O espectro verdadeiro, o único espectro, era sua dor... Em volta dele havia o silêncio total...

.....  
Caminhou resoluto para o grande poço do moinho. Levantou a pesada porta de carvalho... A nuvem esfarrapara-se. Um raio de luar bateu na água profunda. A água profunda dormia silenciosa...

.....  
De súbito, um grande choque, um ruído estridente, despedaçador, ecoando repercutido pelas paredes do poço. De novo silêncio... (Ibid., p.348)

A descrição da cena é difícil de ser interpretada pela escolha sintática e organizacional expressa na voz do narrador. Diversas lacunas na descrição do tempo e do espaço; mescla de real vivido e alucinação; e pontuação exacerbada, realçando o mistério e uma descrição mais sinestésica do que literal, efetivamente, querem denunciar o posicionamento do narrador, que busca convencer o narratário de um acontecimento incomum. Instaura-se um insólito de teor diferenciado, porque se trata de um crime representável como ato místico, com ar sobrenatural, em função da interpretação que se possa dar às vozes que ele diz ouvir.

Sá-Carneiro apresenta uma predileção por temáticas em que a protagonista passa pela alteração dos sentidos e da lucidez, contrapondo o real à ilusão, de forma que em suas narrativas haja uma reincidente oscilação. O fenômeno insólito acontece e, neste caso, a narrativa tende para o Maravilhoso – de caráter nefasto, o que a aproxima do Sobrenatural, ou

o fenômeno insólito é resultado de uma condição de insanidade, e, nesse particular, a narrativa se inscreveria no campo do Estranho.

Todorov pressupõe que tais temas questionadores da percepção do caráter fenomenológico são caracterizados pelos temas do *eu* (2008, p.115-132): acontecimentos de natureza insólita cuja veracidade é duvidável, pois são efetivamente perceptíveis apenas sob o ponto de vista do narrador-personagem autodiegético. Para essa perspectiva de leitura, o olhar é fundamental:

É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência a uma interação com ele. [...] O termo percepção é aqui importante: as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão. (2008, p.128)

O foco no olhar questionador também está presente em “A grande sombra”. Nessa narrativa, ressaltam, especialmente, as memórias infantis de um narrador—que o levam a pensamentos fantasiosos (condições do insólito), formados na tenra infância. Sem teor claro para definir o real e o imaginário, o narrador crê apenas no que vê. Seu detalhismo, ao relatar os encontros com “A Sombra”, é tal que se confunde, rememorado o verídico. Porém, dadas as tendências da figura do narrador-personagem em Sá-Carneiro acerca da distorção da percepção do real, questiona-se a veracidade dos fatos narrados, como no excerto:

Ah!, a imaginação das crianças... onde achar outra mais bela, mais inquietadora, que melhor saiba frisar o impossível?...Ela é sem dúvida, pelo menos, a mais apta a converter pavor, a refugiar vislumbres. Porque nessa época ondulante da vida é-se apenas fantasia, crédula fantasia. Vem depois o raciocínio, a lucidez, a *desconfiança* – e tudo se esvai... Só nos resta a certeza – a desilusão sem remédio... (1995, p.421)

Essa é uma pista valiosa para o questionamento que se faz. A narrativa é uma rememoração afetiva da infância do narrador, o que leva à dúvida se tais memórias são claras ou idealizadas pelo narrador como gostaria que fossem. Seus acontecimentos decorrem à noite, quando o estado de consciência pode estar alterado pelo sono e provocar a incerteza de que o objeto visto seja real, ilusão de ótica, sombra de outrem ou mera imaginação.

Se, em outras passagens, o narrador percebe a situação como real, há casos, semelhantes ao seguinte, em que Sá-Carneiro declara: “Ah! mas às noites seguintes, como se encapelaram os meus pavores!... Ruivamente, acordava muita vez chorando, a debater-me em crises de acerados histerismos...” (1995, p.423). Quais seriam, afinal, os limites entre o onírico e a lucidez?

O enredo discorre sobre a vida adulta de um protagonista misantropo e melancólico, cujas impressões marcantes, nas passagens de seu diário, são as de suas viagens do interior para a capital do Império, e seu profundo desinteresse pelas situações ao seu redor.

A ausência de desejo consome o poeta da mesma forma que ocorre à personagem, excetuando-se quando “A Sombra” circunda-lhe. A afeição que a protagonista nutre pela “Sombra” e seu parecer detalhado no plano psicológico é tão caracterizante, que ela parece assumir o status de personagem, conforme se verifica nas passagens a seguir: “E, assim, quantas horas até, durante o dia, lasso dos brinquedos sempre iguais, eu ansiava a noite, sinuosamente, para latejar a ela os meus receios prateados” (1995, p.419); e “As sombras cresceram – e agora o seu cortejo, roçagando dosséis, desfila em triunfo” (1995, p.460).

Assim, recaem sobre o “herói” os fatos narrados, até que se dá um encontro com uma mulher desconhecida, o qual se revela, mais tarde, sob o título – e nome – de Princesa, o glorifica como cavaleiro andante, agraciado pela Sombra, e faz com que receba o dom da visão caleidoscópica da verdade. Surge, então, o enigma do Lord, personagem misterioso que nunca aparece junto com a Princesa, revelando-se, inicialmente, um aliado, e, posteriormente, antagonista, desejoso do assassinio dela.

Após uma série de investigações e viagens, o “herói” redescobre que a demanda que lhe fora outorgada pela Princesa reaviva-lhe o ânimo para outros setores de sua vida, retirando-lhe o tédio sepulcral. Ao descobrir que o embate final se aproxima, tomado de coragem, combate o Lord – que, nesse ponto da história, conseguira matar a Princesa – e parte em uma jornada final:

... E a janela aberta, ampla, insondável, sobre a noite – lagoa –pelúcia, orquídea velada do meu Capricho...  
 .....  
 .....  
 .....  
 Vá! Leoninamente – dum jato!...  
 O grande salto!... ao Segredo... na Sombra... para sempre ... e a Ouro!... a Ouro!... a Ouro!...  
 (1995, p.461)

Novamente, a pontuação incomum leva a supor a passagem de tempo impossível de determinar com exatidão e um onirismo presencial na fala da personagem que, literalmente, salta pela janela. Não haverá uma única explicação possível para o que acabara de acontecer: o personagem, em seu afã pela Grande Sombra, teria atravessado o portal para o mundo maravilhoso das trevas ou simplesmente caíra do alto de um prédio?

Não se pode fazer qualquer afirmação categórica ou definitiva, pois o conto se encerra com o personagem atravessando “o portal”. Entretanto, a fala do narrador autodiegético denuncia que, seja uma possibilidade mágica ou não, ele percebia as duas camadas de existência em toda a narrativa e opta, conscientemente, pela escolha do insólito. Note-se que o início de seu relato, extraído do trecho final anteriormente reproduzido, inicia com: “... E a

janela aberta, ampla, insondável sobre a noite” (1995, p.461). Ou seja, não resta dúvida quanto à percepção do plano empírico.

É plausível afirmar que, nessa novela, além de se encontrar o narrador ideal (autodiegético) e um narratário apropriado (identifica-se novamente a presença do “público” diante dos relatos do narrador), Sá-Carneiro faz uso de outra característica idealizada pelo Fantástico: “evocar um espaço híbrido, indefinido, que aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos” (FURTADO, 1980, p.133). Isso ocorre durante as viagens do “herói”, quando se percebe que, gradativamente, no início do enredo, as viagens do interior à capital, enfadonhas, são pautadas pelo plano empírico. À medida que se entrega à demanda, suas novas viagens, de origem onírica, assumem dupla percepção, transitando entre o empírico e o metaempírico, e a própria personagem já não consegue mais diferenciar onde está o real e o mágico: “Pela primeira vez depois do Milagre, eu vejo um pouco o cenário real à minha volta. Decerto. É que me encontro em Veneza – sensibilidade isócrona à minha Alma atual” (1995, p.444).

No caso de “Loucura...” (1995, p.264-297), há um narrador heterodiegético – que acompanha os acontecimentos, mas não é o protagonista deles – do qual pouco se sabe: um autor de algum sucesso, amigo íntimo de Raul Vilela, desde a infância, e que é lembrado por este como uma figura de notório saber e capacidade intelectual e artística. Essa relação de intimidade e ratificação da capacidade intelectual do narrador é outro recurso de que dispõem as narrativas fantásticas:

Assim, para reforçar a plausibilidade da ação através das personagens, é usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas respeitáveis pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social. Em contrapartida, quase nunca se verifica a utilização para o mesmo efeito de figuras pertencentes ao operariado ou, mesmo, à pequena burguesia, não sendo estas camadas, em regra, consideradas suficientemente idôneas na maioria das narrativas do gênero para atestar a veracidade do acontecido. (FURTADO, 1980, p.54)

Esse apego à figura que demanda respeito social funciona como uma relação de domínio incontestável do saber, o que corrobora seu testemunho sobre os fatos, ainda que, em menor grau, indique dominância sociocultural de certas classes sociais em relação a outras. Para o narrador de “Loucura...”, essa valia é necessária em sua tentativa final: escrever uma versão dos fatos em defesa do amigo Raul Vilela apenas seria possível porque seu papel social define um parecer mais racional, contrapondo-se ao maior oxímoro da novela: a insanidade de Raul Vilela em oposição à lucidez do narrador, seu amigo.

A ação insólita do enredo é gradativamente apresentada e centrada na figura da protagonista. De início, Raul Vilela é apenas um amigo de infância que apresenta alguns comportamentos estranhos: violento, não se importa com mulheres, dá pouco valor a

ambições mundanas como um todo, e sequer possui alguma ocupação ou emprego. Todavia, sua estagnação anímica – novamente o tema do tédio sá-carneiriano – tem mudança súbita para uma felicidade inigualável, encontrada na prática da escultura: uma pista clara que relaciona o título com a psique de Raul Vilela. Seus picos de humor e depressão, como quando conhece sua noiva, Marcela – que o torna feliz em pouco tempo –, alternam a alegria e a tristeza, constantemente. Tais traços podem ser interpretados como uma atitude maníaco-depressiva.

A arte desempenha em Raul Vilela um efeito catártico transformador ao ponto de mudar sua opinião geral sobre a literatura que seu amigo, o personagem-narrador, exerce. Tal atitude cria contradições entre o que Raul acreditava antes – que a Literatura seria uma arte menor e sem valor – e o que afirma depois, como se nota:

Dizem vocês, os literários cretinos, descrevendo o corpo duma mulher ideal: “As suas pernas, bem torneadas e nervosas, eram duas colunas de rijo mármore; o seu colo, alabastro puro.” Sim, apesar da vossa grande imbecilidade, vocês compreendem que a suprema beleza da carne está em parecer pedra... Ora eu tenho pedra; para que hei de querer carne, pateta? (1995, p.267-268)

Após esse discurso depreciativo, Raul aceita o convite do amigo para assistir a uma peça por ele recém-escrita, e, subitamente, muda o ânimo, reafirmando ao narrador:

Meu amigo – confessou o escultor –, já não penso o mesmo acerca da literatura. Considerava-a dantes como uma futilidade, apenas digna e espíritos fracos. Hoje, compreendo que laborava um erro. A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas: tu fazes almas. *Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes faríamos vida.* Felizmente é impossível... (1995, p.269)

O espaço narrativo é a Lisboa burguesa e seus eventos sociais exaustivos, com grandes festivais recorrentes, numa clara assimilação de fatos ficcionalizados, em que Raul Vilela aparece destoante e preliminar na alta sociedade artística europeia. Quando resolve casar-se com Marcela, para espanto do amigo, sucede-se outro paradoxo: antes, o mesmo Raul sempre negara ao amor um lugar de destaque e importância em sua vida.

Por fim, Raul e Marcela casam-se e parecem levar uma vida burguesa e frugal. Novamente, a aparente insanidade, revelada nas atitudes paradoxais, e o retorno à normalidade servem para que a narrativa evolua, mas de forma gradativa, aumentando a tensão e a expectativa. Isso seria outro recurso da construção fantástica: “Evocar um espaço híbrido, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos” (FURTADO, 1980 p.135). Segundo Furtado, essa circunstância corresponde à narrativa fantástica ideal, pois, um mundo empírico em contato com a inexatidão que se espera da protagonista, Raul Vilela, confere verossimilhança ao ato final, que se averiguará no enredo.



Pressionado pelas cobranças de afeto por parte de sua esposa, Marcela, Raul Vilela prepara uma prova irrefutável de amor, demonstração definitiva de que sua entrega fora verdadeira. Ressalte-se que o narrador indica, estrategicamente, que esse ato ocorre na mesma noite em que Raul suicidara-se, realçando a expectativa no leitor:

Na noite do suicídio, Raul, que passara toda a tarde fechado no *atelier*, mostrou-se muito alegre. [...] – Hoje temos de nos deitar muito tarde... muito tarde... Sim, queridinha? – Às horas que tu quiseres... – sorriu intencionalmente. Eu sorri também. Adivinhara uma noite de amor; por isso, despedi-me cedo, discretamente. (1995, p.295)

É a fala final de Raul, ao chegar às vias de fato, que leva ao questionamento do real motivo por trás de suas ações:

Ama-se uma mulher porque ela é linda... por causa dos seus cabelos, dos seus olhos, da sua boca... de todo seu corpo... Pode-se amar uma mulher feia pelos seus vícios estonteantes, perversos... Vou queimar teus seios... sujar para sempre a brancura imaculada da tua carne... E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te, amar-te-ei muito mais, porque todo o tempo será para ver tua alma... *Vou-te matar o corpo para dar mais vida à alma...* vou-te dar a eternidade. (1995, p.295-296)

O desfecho da narrativa se dá com a fuga de Marcela do atelier e o suicídio de Raul por ingestão de vitríolo. O corpo do artista é encontrado caído ao chão, morto, e, aparentemente, crê-se que não há dúvidas do ocorrido. Porém, as próprias condições da narrativa não permitem que se tenha qualquer certeza. Os fatos são narrados por uma personagem que não participa, ou sequer presencia, os fatos finais. Não houve testemunhas e a vítima, Marcela, é mencionada como alguém que

esteve à morte, com uma febre cerebral, recebeu-se pela sua razão. Hoje é feliz. Refez sua vida; tornou a casar, é mãe de dois lindos gêmeos. [...] Ela sempre foi uma criança. As crianças esquecem tudo... depressa... (1995, p.297)

A única testemunha, Marcela, torna questionável qualquer certeza que se apresente sobre o ocorrido. Acrescenta-se a isso a própria intencionalidade do narrador de querer proteger a imagem de seu amigo Raul, e percebem-se os princípios de hesitação e ambiguidade dos fatos: ou teria Raul cometido a tentativa grotesca contra sua esposa, ou, em um acordo mútuo de suicídio, teria Marcela desistido da ideia e largado seu amado no último momento.

Traço distintivo de Sá-Carneiro, suas protagonistas recorrem à morte como salvação, numa busca palpável de um mundo além do consensual, que as salvem do materialismo simplório, bucólico e incapaz de suscitar-lhes alguma satisfação frente à depressão. Segundo Todorov e Furtado, as vias de discussão para temas polêmicos como a loucura, a violência e a sexualidade eram quase impraticáveis na pudica sociedade europeia do século XIX. Conforme afirma Todorov:

Ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria *psique* dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma

condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo. (2008, p.167)

Logo, a sociedade que vislumbrava na recém-instituída psicanálise o palco apropriado para a discussão clínica de temas psicóticos, encontrava em Sá-Carneiro um paralelismo muito patente entre os ficcionistas do século XIX e os cientistas sociais da época – o autor português foi apreciador da literatura francesa, haja vista que optara por morar em Paris durante boa parte de sua vida adulta. Cabia à Literatura Fantástica, não obstante, como forma de prazer estético, o papel viabilizador de discussão dos tabus psicossociais, tal qual era o objeto das análises freudianas.

Se, em “O Incesto”, tem-se a perversão do amor paternal, em “A grande sombra”, alude-se à pulsão de morte como sublimação do desejo, ato que o próprio Sá-Carneiro não conseguira realizar em vida. Ambas as possibilidades concretizam-se pelo uso da oposição entre a pureza infantil e as mazelas da vida adulta – num caso, de forma insalubre; noutro, de forma onírica. Em “Loucura...”, percorre-se, pelo ardiloso caminho da concretização do desejo, o destino da pulsão sádica de Raul Vilela por meio da *transformação em seu contrário*, que Freud bem conceituou em seu estudo *Pulsões e Destinos da Pulsão*:

A compreensão do sadismo também fica prejudicada pelo fato de que a pulsão sádica parece perseguir, em paralelo à sua meta genérica (ou melhor: no interior dessa meta), uma ação dirigida bastante específica além de humilhar e subjugar: infligir dores. Ora, a psicanálise parece mostrar que infligir dor não desempenha nenhum papel entre as ações dirigidas à meta originalmente pertencentes à pulsão. A criança sádica não leva em consideração o fato de que inflige dor e tampouco tem a intenção de infligi-la. Mas, uma vez que a transformação em masoquismo passiva, pois temos boas razões para supor que as sensações de dor, bem como as outras sensações de desprazer, transbordam para a excitação sexual e produzem um estado prazeroso, em nome do qual o desprazer da dor também pode ser aceito. (2004, p.153)

De certo, pode-se concluir que o mito – a persona sá-carneiriana projetada em sua obra – sustenta-se no paradoxo entre o que o autor produziu e o que não conseguiu transcender, pois o mal-estar profundo de sua personalidade se desfaz, liquidamente, em suas personagens.

No caso de “A estranha morte do professor Antena” (1995), a própria escolha do título antevê um de seus temas principais: a percepção de outras dimensões de existência em que mais de um paralelismo, entre a razão empírica e o sobrenatural, percorrem a narrativa. Do que sucedeu ao professor Domingos Antena, ao pressuposto que o personagem-narrador se permite crer, até as lacunas não preenchidas no nível da estrutura textual, tudo são peças de um jogo de adivinhações. O leitor é convidado, senão cobrado, a complementá-las como lhe aprouver – dentro das pistas demarcadas pelo discurso –, para que alguma solução seja aceita em relação à morte do professor.

Dentre diversas vertentes amplamente produzidas nessa época, o gênero Policial destaca-se, aqui, por apresentar duas características exímias. A primeira, o gênero em seu valor comercial, trata da proximidade que o tema investigativo oferecia ao leitor da época. A produção de romances que levavam aos folhetins mistérios reais não resolvidos ou que apresentavam semelhança com casos célebres, ocorridos e de conhecimento comum, chamavam a atenção do público leitor por seu teor de mistério insolúvel. O que se lia era o que se escutava nos comentários de cafés. A segunda característica condiz com a criação do gênero e outra tendência geral da época: o cientificismo positivista. As transformações da forma como se percebia o mundo e o aceite das tendências naturalistas reforçavam a crença nos fatos comprováveis por meio dedutivo, pautado por pistas que trouxessem alguma resolução plausível – ainda que não plenamente certa, mas de alguma forma embasada em fatos concretos ou lógicos – para os males agudos da vida cosmopolita, que se abatiam sobre a sociedade moderna.

Assim, tem-se que o gênero policial se fez presente no cotidiano do burguês que lia os folhetins diários e que se sentia instigado para apresentar soluções bem elaboradas para crimes que seriam impossíveis de outra forma. Era a ficção exercendo sua função literária de entretenimento com um requinte intelectualizado atrativo, em que a resolução do detetive Dupin, de *Os Assassinatos da Rua Morgue*, de Edgard Allan Poe (2002), dava nascimento, respectivamente, ao gênero Policial e à escola de enigmas. Essa aceitação popular *sine qua non* do gênero Policial motivaria Sá-Carneiro de maneira apropriada para que os elementos do romance policial estivessem presentes em “A estranha morte do professor Antena”:

A Côrtes Rodrigues

Mesmo entre o público normal causou grande sensação a morte do Prof. Domingos Antena. Não tanto – é claro – pela irremediável perda que nele sofreu a Ciência contemporânea, como pelo mistério policial em que a sua morte andou envolvida. Esse automóvel-fantasma que, de súbito, surgira e logo, resvalando em vertigem, se evolara por mágica, a ponto de ser impossível achar dele um indício sequer, embora todas as diligências – e mesmo a prisão dalguns chauffeurs que puderam, entretanto fornecer álibis irrefutáveis – volveu-se logicamente matéria prima ótima, demais a mais roçando o folhetim, para os diários, então, por coincidência, privados de assunto emocional. Depois, a figura do Prof. Antena era entre nós popular. O seu rosto glabro, pálido e esguio, indefinidamente muito estranho; os olhos sempre ocultos por óculos azuis, quadrados, e o sobretudo negro, eterno de verão e de inverno, na incoerência do feltro enorme de artista; e os cabelos longos e a lavallière de sede, num laço exagerado – tudo isto grifara bem o seu perfil na retina paspalheira da multidão inferior das esquinas. Entanto jamais um dito grosseiro, dessa lusa grosseira, provinciana e suada, regionalista, que até nesta Lisboa – central, em vislumbres – campeia à rédea solta (e mesmo refina democraticamente) o atingiu nas ruas ou nas praças pelas quais ele era silhueta quotidiana. (1995, p.513)

A descrição que o narrador em primeira pessoa fornece ao leitor elucida o poder imagético que a figura do professor, homem da ciência empírica e, portanto, detentor do saber incontestável que o homem moderno ansiava, exprime para a sociedade científica lisboeta, elevando-o a um nível de admiração tal, que, mesmo entre seus pares, era considerado um

espécime superior. Atente-se, também, na pista dada por seu nome (Antena) como caso de captação dos fatos principais do enredo: sinais, indicadores de outras dimensões da existência. Ademais, a constituição física do professor serve de sustentabilidade ao mistério, sendo caricatural, taciturna e suspeita.

Essas marcas descritivas também são comuns nas outras narrativas, parecendo ser palpável afirmar que as influências de Poe e sua escola de enigmas são referências constantes nas novelas sá-carneirianas. Se em “A estranha morte do professor Antena” a descrição do caso e do próprio professor são o tônio que realçam o poder investigativo, em “A grande sombra”, por sua vez, a figura da lembrança transmite, em seu caráter confessional, um parecer de “interrogatório-e-confissão”, do qual o leitor deve inferir as verdades. O relato indireto de Marcela também ratifica, em “Loucura...”, esse teor suspeito sobre a verdade tendenciosa dos fatos que podem muito bem ter sido distorcidos para servir de álibi.

Dentre as narrativas escolhidas para a leitura neste trabalho, a única que destoa em relação à presença desse narrador intradieético, em posição autodieética, é “O Incesto”, pois seu narrador onisciente é extradieético e apenas dá voz às personagens, em alguns momentos específicos.

Outro detalhe elucidativo de *A estranha morte* é a forma textual, que se apresenta na confissão de um discípulo considerado o mais próximo e mais brilhante do professor, em um relato sobre fatos ocorridos no passado, mal resolvidos e que definiriam a causa da estranha morte, mas que, pelo viés da dedução empírica e da análise forense, não apresentaram nenhuma resposta.

Deixando ao metaempírico (justificável apenas por dedução não baseada em dados concretos) a possibilidade de resolução do mistério, a narrativa transmuta, gradativamente, um pensamento empírico em um intuitivo, com caráter de ficção-ensaio. Assim, deparamo-nos com uma tese sobre o existencialismo pós-morte, reencarnações em outros planos de existência e estados psíquicos (veja-se o caso da linguagem citado acima) que permitiriam perceber essas outras dimensões da realidade.

Sá-Carneiro conflui, aqui, para o elemento-chave desta análise. As investigações do narrador podem ser interpretadas como uma simples especulação da morte do professor, situação em que não haveria crédito pleno das ideias apresentadas, ou pode-se considerar que o experimento de Domingos Antena realmente teria acontecido, o que reforça a hipótese que ao narratário é apresentada. Poder optar é assumir que a ambiguidade textual existe, e nos traz à outra discussão: sobre o que seria crível ou inaudito no caso.

Entender que as pistas estão tendenciosamente mal formuladas levaria à descrença e explicaria algumas lacunas no caso: o desaparecimento do professor; o fato de seu discípulo ser o único presente no local; o estado em que o corpo se encontrava; e o fato de nenhum veículo ter estado ali. Tudo isso pode indicar que o próprio narrador seria o assassino e fingira o álibi perfeito, mediante situação sem explicação natural. Porém, o caráter de confissão pública que o relato assume e a possibilidade de que os estudos do professor estivessem corretos, já que também há fontes na confissão que poderiam ser averiguadas, deixam em aberto o real fato ocorrido.

Essa faceta de ambiguidade e hesitação, diante de um fato que não obedece ao senso comum, produz um confronto entre a razão e o sobrenatural. Caracteriza, pois, o que Todorov considera como a essência do gênero Fantástico.

Realçam esses traços o cenário híbrido entre a realidade ôntica, no plano do narrador (o tempo presente do enredo que é dito pelo discípulo), e a rememoração do passado, vivido ainda em dois subplanos – o real e o hipotético. As vivências passadas do professor e seu aluno, além dos acontecimentos experimentados pelo estudante, corroboram o ocorrido. Por outro lado, a dedução investigativa e hipotética – cientificamente indeterminada, mas plausível ante as pesquisas de Domingos Antena – reitera o mundo de possibilidades.

A descrição da teoria do professor age como uma resposta para várias mazelas comuns ao espírito humano:

Só podemos imaginar aquilo que vimos ou de que nos lembramos, Se vimos, a fantasia chama-se memória. Se apenas nos lembrarmos sem nos recordarmos de o ter visto – é nesse caso a fantasia pura. [...] As almas têm idade. E as várias vidas – pois nada nos indica que tenha limite o seu número – não serão mais do que os vários meios a que sucessivamente, e conforme as suas idades, as almas se afeiçoarão. [...] Não somos mais, na vida de ontem e na de hoje, do que as sucessivas metamorfoses, diferentemente adaptadas, do mesmo ser astral. O homem é uma crisálida que se lembra. (1995, p.522)

A dicotomia abrange outro grau de discussão, a partir das conclusões que o estudante-narrador infere das notas e evidências:

Haverá porventura alguma coisa mais inquietante do que as visões reais – ou melhor; destranbelhadamente reais – que nos surgem nos sonhos, e de que os ataques de epilepsia, que são como que uma morte temporária, um mergulho fora de nós?... [...] Durante o sono, os nossos sentidos atuais anestesiaram-se. Mas os crepúsculos de sentidos doutrora permanecerão acordados visto que não devem ser sensíveis ao sono desta vida, que não é deles. [...] Durante o sono, os nossos sentidos adormecidos trabalharão acionados por sentidos doutra vida. Donde, uma soma de parcelas arbitrárias, cujo resultado se traduzirá na incoerência, na *falta de medida*, na fantasmagoria dos pesadelos. (1995, p.522-523)

A questão todoroviana do olhar é novamente presente em “A estranha morte do professor Antena”. A perspectiva que o narrador imprime aos fatos faz do imaginário e do onírico portas da percepção das outras vidas e dimensões existenciais, e a alegação pseudoespiritualista do professor é ignorada pelo estudante, que opta pelo caminho

empiricista, ainda que insólito, de entender os fatos. Novamente, a segunda conclusão apela ao cientificismo, neste caso, para uma explicação com base na epilepsia:

Nos epiléticos, a adaptação dos órgãos à existência atual, por qualquer circunstância física, será intermitente – haverá lacunas desta vida. O epilético regressará a uma vida anterior – nada entanto nos podendo contar, de coisa algum se recordando (nem do intervalo que houve em na sua vida presente), pois a adaptação dos seus órgãos à vida de ontem, e a respectiva desadaptação à vida de hoje, teriam sido inteiras. Assim, não conservaria durante o ataque nenhuns pontos de referência que lhe permitissem, nesta, lembrar-se do que viveu na outra. (1995, p.523)

É notável que, nesse excerto, haja o propósito de usar teorias darwinistas em conjunto com partes de contextos metafísicos presentes no todo da narrativa. Na realidade, essa ficção fala da existência como se fosse um tratado que o narrador, implicitamente, descreve ao narratário com a intenção de convencê-lo. Sob essa ótica, o texto atua, também, como um metaensaio filosófico-científico, seguindo o modelo clichê das narrativas da escola inglesa de enigmas. Comparativamente, até esse ponto, têm-se lampejos darwinistas e metafísicos. Ainda há que se averiguar outra tendência, o *déjà vu*, do qual se vale Sá-Carneiro:

E, sempre conforme os apontamentos do Mestre, a loucura não seria mais do que uma adaptação prematura e imperfeita a uma existência vindoura. Aliás é muito admissível que já fremam em nós crepúsculos de sentidos duma vida imediatamente futura, como outrora – na de ontem – já vibrariam indícios desta, de hoje. E assim se explicaria o singular fenômeno do *já-visto*: Por vezes temos a sensação de já haveremos presenciado, não sabemos *donde*, certo cenário em que nos agitamos *agora* pela primeira vez. (1995, p.523)

Os elementos estruturais contribuem para a formação insólita do enredo: o narrador defende ideias que não são suas, não são comprovadas e sequer podem ser realmente o que seu Mestre escreveu; o espaço híbrido estabelece possibilidades materiais e imateriais de existência; o narratário é explicitado de modo claro desde o início, como um espectador que o investigador-estudante tenta convencer dos fatos pseudocientíficos apresentados; a figura de Domingos Antena e sua respeitabilidade ante a sociedade científica corroboram a figura de autoridade furtadiana; a apresentação dos fatos, que podem ou não ser reais, cria uma racionalização do fenômeno insólito, de forma parcial, conferindo-lhe verossimilhança. Pode-se afirmar, então, que, diante dessa série de fatores, “A estranha morte do professor Antena” é, das narrativas estudadas nesta pesquisa, a que mais perfeitamente satisfaz as condições para o gênero Fantástico segundo as visões de Todorov e Furtado.

Nesse conto, para além de observar a hesitação e demais características do insólito que o enredo contém, percebe-se que ambos os gêneros Fantástico e Policial, proeminentes no século XIX, apresentam matizes muito próximas em suas origens. Se, de um lado, o Policial, já amplamente discutido, pauta-se pela crença depositada na ciência empírica e em suas assertivas sobre os porquês dos acontecimentos naturais ou causados por ações humanas, o Fantástico, por seu turno, opunha-se a essa mesma excessiva crença na razão. De fato, parece

estranho que conceitos antagônicos provenham da mesma origem, mas sucede que o pensamento positivista, ao padronizar que vampiros, fadas, monstros, atos de fé e seus milagres, demônios e outras facetas pertenciam ao que não pode ser estudado de forma empírica, não negou a existência desses valores *per si*. Apenas legou-os ao campo do sobrenatural, ao que não correspondia ao universo analisável pela forma científicista.

O Fantástico passa a ser o palco de debate para toda essa gama de temas que não se encontrava cerceada pelas ideias positivistas, sendo levado à condição de literatura menor. Não obstante, seu desprestígio acabou desempenhando duas funções sociais para além do entretenimento.

Por primeira função entende-se que os tabus da sociedade burguesa, crescentes na *urbe*, em conformidade com o surgimento das metrópoles, denunciavam as transgressões da moral, a violência brutal e demais temas polêmicos, como a insanidade e as diferenças religiosas. Se não eram discutidos pelo pensamento social, porque não se encontravam ferramentas de saber que dessem conta de tais casos, pela via da literatura fantástica podia-se debatê-los de forma aceitável. Esse papel social do Fantástico perdurou até o incremento da psicanálise freudiana, que passou a se ocupar desses temas de forma clínico-profissional (TODOROV, 2008, p.169).

A segunda função social do Fantástico tem a ver com um embate claro entre o ideal da ficção realista tradicional e seu próprio apelo ao científicismo, negando o imaginário do homem moderno. Eis o que afirma o teórico português Filipe Furtado:

Com efeito, a denúncia da curiosidade intelectual como perigo a evitar a todo o custo tem sido uma das tónicas ideológicas mais recorrentes na ficção fantástica desde os seus alvoreceres setecentistas. Assim, a investigação científica, crescentemente considerada, sobretudo desde o século XVIII, como via primeira para o domínio do homem sobre a natureza, é aqui objeto de uma inversão interpretativa, transformada em principal fator de dependência perante o que escandaliza a razão e escapa por completo às leis naturais. [...] Desse modo, para além de se ter desenvolvido no alvorecer da reacção romântica contra o Iluminismo, o gênero virá, nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX, a ter um surto de fecundidade ímpar, precisamente em paralelo com movimentos esteticistas, decadentistas e outros que, hostilizando o realismo na literatura e nas artes plásticas, visam, de forma mais geral, por em causa ou minimizar o avanço da razão e da ciência. (FURTADO, 1980, p.137)

Assim, quando Sá-Carneiro recorre ao gênero policial para a construção de “A estranha morte do professor Antena”, valendo-se do caráter ensaísta para a teorização do crime. Na verdade, realiza um jogo de interpretação que modaliza o senso comum da época e seduz seu leitor para apreciar um gênero fantástico de cunho espiritualista ou metafísico – baseado na presença de elementos textuais metaempíricos. Com isso, transpõe a barreira entre os dois gêneros. É a construção estratégica de uma narrativa que se lê de forma ambígua e produz, em uma leitura superficial, o entretenimento – se lido como o viés policial – ou o prazer estético – se apreciado de forma fantástica.

### 3.2 A temática social da loucura

A insanidade é, certamente, um denominador comum a todas as narrativas escolhidas para este trabalho – e também seria se o *corpus* abrangesse toda a prosa de Sá-Carneiro. Logo, torna-se plausível e necessário identificar a relação que a literatura fantástica de Sá-Carneiro estabelece com esse eixo temático tão comum, e a relação que o autor cria entre loucura e insólito na sua ficção.

Os primeiros tratamentos psiquiátricos acontecem em Portugal a partir do século XX, com a incorporação da neuropsiquiatria como disciplina na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa (1911), introduzida pelo doutor Júlio de Matos, que também teve grande influência na criação do decreto-lei que previa a construção de um manicômio para os lunáticos. Apesar de que o positivismo estivesse em ascensão, o organicismo ainda era muito forte, mesmo embasado em noções errôneas e ainda valorizando o conceito de hereditariedade da loucura, sem diferenciar a loucura moral da epilepsia e da paranoia. Maria João Simões afirma sobre essa questão social que:

Tal não é de espantar se, a título de exemplo, se pensar que só com a invenção da eletroencefalografia, em 1929, se estabeleceu um diagnóstico mais correto da epilepsia; também a demência causada pela sífilis só foi melhor entendida depois da identificação, em 1905, da bactéria causadora da doença (passível de ser testada em 1906 e combatida com arsênico a partir de 1908). (2008, p.75)

Assim, consoante a função de crítica social do Fantástico, o destaque que o autor e seu amigo Fernando Pessoa davam aos doentes mentais era subentendido, de maneira geral, como um discurso paralelo em sua prosa, cuja narrativa revelava uma sutil crítica dos maus tratos aos mentalmente debilitados. Em “Loucura...”, ao final do texto, o narrador apela ao bom senso e imagem incólume de Raul Vilela e finaliza com outro recurso mais apelativo:

Peço não guardem da sua memória uma náusea, não clamem, desviando os olhos das suas estátuas: “assassino!” Lembrem-se: foi um louco. Tenham piedade... muita piedade... desse desventurado.  
“Era um doido”, proclamaram unanimemente.  
“Os doidos são irresponsáveis”, diz o Código... (1995, p.297)

O Código a que se refere o narrador é o Código Penal Português, que, seja na versão de 1852, seja na de 1886, já previa a inimputabilidade dos loucos, fato referido por Júlio de Matos na obra *Os Alienados e Os Tribunais*, editada originalmente em 1903, com várias reedições (SIMÕES, 2008). Isso, certamente, é um marco para se considerar que, dada a



preocupação de Sá-Carneiro, se lhe abrisse uma oportunidade para atuar em prol da causa, haja vista a proximidade da data de lançamento de *Princípio*, em 1912.

Claro está que, não somente como função social do Fantástico – conceito bem demarcado por Todorov e Furtado –, Sá-Carneiro também lançou mão da insanidade como um recurso para a sua produção marcada pelo insólito. Por meio da distorção que a insanidade permite ao sujeito, o autor, indiretamente, dava voz, em segundo plano, à sua postura filosófica e pessoal. Disfarçando a loucura em genialidade, tornava possível compreender suas razões escapistas e o mal-estar moderno.

Em “O Incesto”, a frustração, o desespero e a incapacidade de superar o passado, além da perda da esposa, tornam a personagem Monforte numa antítese do que seu próprio nome sugere. Logo, o “forte” converte-se em enfraquecido diante da estupenda semelhança da filha com a mãe e comete atos contrários à moral social, ainda que em pensamento. O autor decerto valia-se do texto para criticar a burguesia e seus valores tradicionais, refratários aos novos costumes do mundo moderno.

Sendo, ele próprio, tal como o amigo Pessoa, dedicado apenas à sua produção – sacrifício pessoal, que, de fato, cobra-lhe um preço carnal –, Sá-Carneiro ridiculariza a necessidade de protocolos retrógrados, que limitam a vontade individual e, conseqüentemente, criam psicopatias. A origem de certos males psicológicos está na própria sociedade, que sufoca o indivíduo. Perceba-se que tanto Monforte quanto Raul Vilela, em “Loucura...”, terminam por exteriorizar sua dor.

No enredo de “A grande sombra”, é provável que o leitor desatento se perca no imaginário inquieto da protagonista. Se lida pelo teor cultural, a narrativa pode ser facilmente entendida como a descrição do caso de um esquizofrênico não acompanhado clinicamente desde a infância, que, na idade adulta, torna-se dependente de suas ilusões, sem conseguir discernir o real do ilusório, mesmo no momento da morte.

Aliás, as próprias ilusões o levariam a cometer assassínio – se a figura do Lord, de fato, correspondesse a algum cidadão –, e, posteriormente o suicídio. Entretanto, atendo-se à estruturação narrativa, não se pode afirmar que tudo o que foi descrito aconteceu, dada a tendenciosa atitude de um narrador autodiegético. Como poderia descrever, no tempo da narração, o que ocorre no tempo do narrado, se em teoria, estaria morto? Teria mesmo ido a algum outro plano de existência ou, mais plausível, seria apenas um surto alucinatório descrito ao narratário – um suposto médico incumbido de seus cuidados?

Ademais, há outra relação estabelecida entre os limites da imaginação infantil e da insanidade atuante como fonte de criação, mais um ponto latente em Sá-Carneiro. O autor é

uma figura que tem interesse investigativo agudo, desejoso de saber o que é a força motriz que existiria após a vida. Entretanto, na realidade, essa vida nada mais é do que a solução para o mal-estar do homem moderno.

“A estranha morte do professor Antena” evoca um símbolo de loucura também pautado pela questão da descoberta, da investigação do impossível, apelando para uma figura que já denota no nome (Antena), além da descrição física e comportamental, uma força imagética de apelo cômico. Domingos Antena é a figura clássica dos doutores malucos que se dedicam a uma ciência desconexa com a realidade empírica, ainda que fundamentada em seus parâmetros. Tubos de ensaio de cores exóticas, raios de luz negra que curam doenças em hospitais e um dispositivo que deveria marcar as horas são utilizados com função não definida, mas acompanham o professor em sua viagem. Essa abertura criativa do professor é mais um ato de experimentação criativa do que de descoberta de soluções. Retrogradamente, ele acaba sendo uma paródia do positivismo que toma conta do século XX.

### 3.3 A questão do eu e do duplo

Em certos momentos das narrativas de Sá-Carneiro, verificam-se traços distintivos de uma estranha relação entre o narrador do enredo e alguma outra “pessoa”. Isso é perceptível na voz discursiva das personagens, como a interrupção clara entre o narrador e o narratário:

É como se houvesse uma intersecção de dois heterogêneos. O “eu” que aparece em cena não é o narrador que vai contando a história, é um outro, que o interrompe, usurpa o seu lugar e fala em vez dele, partindo da história ali contada para um comentário em que expõe a sua posição de autor – não sobre a história que conta, mas sobre a sua própria e autobiográfica história. (MARTINS, 1995, p.185)

Percebe-se, por exemplo, que, em “O Incesto”, Luís de Monforte, à mesa de trabalho, vê-se como reflexo do autor na criação da própria obra:

O prazer de criar avanta-se a todos. Em frente da arte, o artista esquece. A sua dor, se não se cura, suaviza-se pelo menos. A arte é um refúgio. Eis a sua única utilidade – digamo-lo baixinho: Se não fossem os belos livros da minha estante e as páginas de má prosa que escrevo de quando em quando, há muito que teria dado talvez um tiro nos miolos. (1995, p.307)

A correlação entre o pensamento do personagem e a postura do autor, aqui representado como mito (conceito defendido por Martins em seu doutoramento, em que o teórico evidencia passagens textuais que comprovariam inserções biográficas de Sá-Carneiro dentro de sua novelística e poética), sobressai ao discurso de Monforte, de forma que, se analisadas pelas palavras apenas do personagem, não causariam prejuízo algum ao conteúdo

da narrativa. É a voz de Sá-Carneiro que se faz presente em um tom confessional, unicamente estético, que se traduz como uma caracterização psicológica *in adendum* ao que já se conhece de Monforte.

Outro caso que explicita mais abertamente essa não ligação entre o enredo e a personagem com o que é escrito na obra, como observa Martins, é uma “oposição radical à vida burguesa em redor também, decisiva em tudo o que há de escrever” (1997, p.185). Conforme se lê na narrativa sá-carneiriana:

Pobres raparigas da minha idade, criaturas de graça, cheias de vida, sadias, robustas, de lábios frescos e rosados, de seios erguidos, de corpos flexíveis; em nome dos bons princípios, esvaziaram-vos os cérebros, trocaram-vos as almas!... [...] É bem verdade. Eu não sei estar numa sala, não sei falar com senhoras. Não sei; nem quero... Porque tinha que ser como os meus amigos... (1995, p.311)

O desajuste social que o autor enfrenta em vida é aqui alocado na descrição genérica de um jovem de vinte e poucos anos, em caráter confessional do próprio Sá-Carneiro, ecoando sua biografia implícita. Era incomum, para o autor, relacionar-se socialmente com demais pessoas que não fossem aficionadas pela arte da escrita. A passagem a seguir evidencia essa necessidade de usar a ficção como ato confessional. Nela, as regras genológicas se quebram:

Quem vive bocejando lazeirente como eu vivo, e continua a viver, não é só um covarde – é um miserável.  
Rogo que não vejam nisto o pessimismo oco e banal da mocidade literária. Embora dum escritor, estas palavras por acaso são sinceras: tenho vinte e dois anos, e não creio em coisa alguma; olho em volta de mim e não vejo nada que me atraía, 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. (1995, p.328)

Inserir-se plena e totalmente no enredo, ignorando quaisquer regras de verossimilhança, é prova cabal de que, entre narrador e narratário, a *persona* do autor manifestara-se de fato. Uma necessidade para Sá-Carneiro que nunca fora satisfeita para além de sua poesia ou prosa, mas que dá margens para a criação intratextual do duplo. Algumas dessas inferências biográficas também se compõem nos binômios que as narrativas apresentam na forma de antíteses e oximoros.

O primeiro caso está em “O Incesto”. Leonor é a projeção da figura da mãe (Júlia Gama) que Luís de Monforte não consegue esquecer. Abandonado pela esposa, toma a imediata ação superprotetora de pai, tentando encerrar a vida da filha ao cercar-lhe todos os caminhos para evitar que ela sofresse, e, ao mesmo tempo, tenta pôr fim à própria dor. Leonor, esperta, toma cuidados velados em relação ao pai e adquire uma personalidade forte, contrária ao que Monforte idealizava. Isso leva Monforte a, sutilmente, transferir para a filha o mesmo olhar que devotava à mãe. Vê crescer no corpo e na personalidade de Leonor os mesmos atrativos de Júlia Gama.

A tormenta que perpassa seus sentidos é acentuada pela consciência maculada pela dor. Ele transfere à Leonor, indiretamente, a dor do abandono, tal qual, em segredo, faz com o desejo. É um dos exemplos mais clássicos de tentação demoníaca, no caso das sombras, justificando a lascívia do ser humano. Monforte acaba sendo vítima do complexo de Édipo de Leonor. A filha cresce e se torna independente do pai, mas Monforte, ao contrário, passa a depender cada vez mais da personalidade dela. O fim é o assassinato de Leonor, seguido do suicídio do pai. Na prática, é a insuportável dor da perda do afeto e do corpo da filha, pela projeção de Júlia Gama sobre ela, que se traduz no encerramento da trama.

“Loucura...” admite a duplicidade em dois extremos de entendimento. O narrador e a protagonista, antiéticos em personalidade, conseguem conviver em harmonia complementar. Os desejos, aparentemente normais dentro do padrão burguês do narrador, são negados e tornados inválidos diante da aparente assepsia social do protagonista. Desta forma, onde Raul vê desprezo, o narrador enxerga a normalidade. Isso transmite certa quebra de verossimilhança, pois o narrador é complacente com tudo o que Raul despreza e defende-o. Sua personalidade apaga-se diante da luz, que é a personalidade de Raul. Assim, de forma conspícua, um é o que o outro não consegue ser, até que Marcela surge e assume o lugar do narrador nas atenções de Raul Vilela. Com esse acontecimento, o narrador abdica da condição de duplo, porém, mantém-se um observador que vê, piedosamente, a ruína moral de seu amigo.

O professor Domingos Antena cria laços de duplicidade ao viajar para as múltiplas realidades de existência, a partir de interdependências entre a vida anterior e a posterior, gerando amálgamas que se completam, à medida que a vida atual se esvai.

As palavras de Martins definem muito bem “A grande sombra” e sua relação com o duplo:

*O Fixador de Instantes e A grande sombra* são duas histórias com a mesma fábula: o assassinio da “princesa velada” coincide com o desdobramento do “eu” numa “grande sombra” e num “Lord”. De um modo geométrico, é, em ambos os casos, o movimento inverso da fusão em chama de *Mistério*: o “eu” torna-se duplo, e o Lord, personificação da morte dela, que o é da sua também, passa a acompanhá-lo. (1995, p.246)

Nas cartas a Pessoa, fica evidente a intenção do autor de produzir temáticas do duplo, como a carta abaixo, enviada em 21 de abril de 1913:

Fixa na rua um homem que lhe lembra outro já morto (o seu professor alemão), pois se parece muito com ele. E o desconhecido fixa-o também. Parece que também o reconhece. De novo se encontram num Café. E falam. O desconhecido é alemão... e conta-lhe que o fixou por se parecer imenso com um seu discípulo morto já... (1995, p.767-771)

E também a seguinte, datada de 30 de agosto de 1915:

Título: Pequeno elemento no caso Fabrício. O Fabrício é um homenzinho que de repente se encontra *outro*, perfeitamente outro [...] – em alma, claro: ele próprio concorda diante dum

espelho que aquele que ele diz ser é louro e gordo: enquanto o espelho lhe reflete um magro e trigueiro. (1995, p.895-896)

Dos projetos acima, nenhum é realizado, exceto a incrível semelhança entre o primeiro e “A estranha morte do professor Antena” – isso é o que se pode cogitar, pois a data da carta é anterior ao lançamento de *Céu em fogo*. A incerteza da resposta de Fernando Pessoa é um enigma complicado de resolver, já que as respostas do amigo se perderam. Delas só se podem inferir as possíveis colocações feitas como sugestão ao autor por meio das decisões que toma e apresenta nas consecutivas missivas.

A grande problemática do duplo é a relação da ficção e do mito do autor. Em carta enviada poucos dias antes de seu suicídio, Sá-Carneiro demonstra que esse tema é mais do que uma fonte de ideias para suas novelas, mas, também, uma dicotomia que lhe permeia a consciência constantemente. Em carta de 17 de abril, nota-se essa inquietude, ao comparar seu drama pessoal ao de suas personagens: “Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens eu próprio, minha personagem – com uma das minhas personagens” (1995, p.973).

### 3.4 O medo e o grotesco na formação insólita de Sá-Carneiro

Além da questão estrita da hesitação/ambiguidade (determinante dos gêneros Fantástico, Estranho ou Maravilhoso), as características negativas da fenomenologia insólita podem gerar subprodutos de teor nefasto, como é o caso do gênero Sobrenatural e das narrativas embasadas no Medo, no Terror, no Horror e no Grotesco Horrorífico. Essas vertentes genológicas, que se pode sugerir oriundas do gênero Maravilhoso e das matrizes góticas, são aceitas no modo Fantástico, pois percebe-se que, a despeito do binômio hesitação/ambiguidade ser ou não aspecto central, o insólito ainda destaca-se em seus respectivos planos diegéticos.

Assim, a manifestação do medo complementa essas características comuns do Fantástico – a questão do medo é recorrente nas discussões acerca do Fantástico e não correspondem a ponto pacífico. Até mesmo em relação ao gênero, a crítica aponta que o medo e seus derivacionais – Terror, Horror e Grotesco Horrorífico – parecem cultivar alguma estrita relação com essas categorias narrativas fantásticas, pautadas pelo insólito.

Todorov considera que a presença do medo, quando móvel principal do enredo, aproxima a narrativa fantástica ao Estranho e, em alguns casos, ao Policial, com ressalvas especificadoras do gênero:

Esta aproximação só vale, aliás, para um certo tipo de romance policial de mistério (o do local fechado) e um certo tipo de narrativa estranha (o sobrenatural explicado). Além do mais, a ênfase é diferente nos dois gêneros: no romance policial, recai na solução do mistério; nos textos que se ligam ao estranho (como na narrativa fantástica), nas reações que este mistério provoca. Resulta entretanto desta proximidade estrutural uma semelhança que se deve sublinhar. (2008, p.56)

Essa afirmação de Todorov prende-se estritamente ao conceito genológico do Fantástico, o que permite inferir outra melhor interpretação complementar, referente ao modo. Independentemente do mistério – se ocorre na narrativa policial ou estranha, tem-se o modo Fantástico. Vale considerar que, em ambas as vertentes genológicas – o romance de mistério e o policial –, o medo participa significativamente da construção das narrativas. Sem este, os mistérios ficariam banais ou de fácil resolução. Ainda que alguns desses mistérios se constituam em situações sem explicação, revolver segundo as possibilidades infinitas que uma situação pode oferecer como resposta é, por si só, permitir que o suspense torne-se um elemento fundamental para a apreensão do leitor.

Essa situação incômoda às personagens se dá pelo simples fato de não se encontrar resposta pacífica para a seguinte questão: que soluções possíveis podem ser aplicadas ao que não se conhece dentro do plano da realidade empírica? Lovecraft afirma, em *Horror sobrenatural em Literatura*, que há uma parte revolvida em nossa *psique* que guarda todos os medos ancestrais do ser humano, mas que a vivência em sociedade nos reforça seu esquecimento, pois, aos poucos, conforme a ciência positivista consegue entender um pouco mais o mundo físico e natural, ratifica-se o mundo empírico e se fortalece a razão, em detrimento ao medo (2007, p.13-24). É esperado, então, que as literaturas que se nutrem do insólito apresentem essa diáspora do mundo empírico, e não do empírico. Esse é o interesse maior da literatura fantástica, e não importa se há uma resolução racional ou não para o insólito que dele decorre.

Ainda ressaltando o gênero, Furtado já reconhece essa necessidade, em nível macro:

Com efeito, este encena uma luta, quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos (em regra conotados com os valores positivos), contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao Mal. Daí que estas últimas, além de constituírem enigmas intrigantes e insondáveis para quem as testemunha, se devam em geral revelar ameaçadoras e tremendamente maléficas com o desenrolar da ação.[...] Assim, só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar. (1980, p.22)

É claro que esse embate não existe apenas no sobrenatural negativo. Do outro lado, ainda que miraculoso, o Maravilhoso, não pautado pela negatividade, também se faz valer da

disputa maniqueísta, o que torna essa reação ao desconhecido e ao nefasto um fator comum ao modo Fantástico.

Sob a ótica modal, autores como Edgar Allan Poe são definidos na condição de integrantes do gênero Fantástico, o que amplia o conceito defendido por Todorov na *Introdução à literatura fantástica*:

De uma maneira geral, não se encontram na obra de Poe contos fantásticos, no sentido estrito, com exceção talvez das “Lembranças de Mr. Bedloe” e de “O gato preto”. Suas novelas prendem-se quase todas ao estranho, e algumas ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como elas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico. (2008 p.55)

Todorov, imaginando estritamente o gênero Fantástico, não enquadra a obra de Poe em seu âmbito, exceto os contos acima referidos. Contudo, nessa atualização do conceito não há o que impeça sua inclusão no modo Fantástico, assim como as narrativas de Sá-Carneiro. Essa ameaça do medo é, decerto, um medidor de que os limites do mundo empírico se encontram em xeque na narrativa. O que sucede à irrupção do insólito independe de hesitação.

Há, ainda, as observações que Júlio França vem desenvolvendo sobre a relação do medo e o prazer estético na literatura ficcional:

O medo é uma emoção dolorosa quando estamos expostos às suas causas. Porém, quando o experimentamos sem colocar em risco a nossa integridade física, entramos no campo dos prazeres estéticos. Na ficção, o medo parece ser capaz de produzir efeitos de recepção peculiares, sobre os quais os estudos literários vêm refletindo há séculos: a catarse, o sublime, o grotesco, o horror artístico entre outros. (2012, p.187)

Baseado no estudo freudiano “O mal-estar na civilização”, Julio França ainda discorre sobre possíveis leituras do medo, ainda que, no caso do Brasil, sejam, na sua opinião, teorias universais que abrangem o homem moderno como um todo. “As emoções advindas de nossa angústia existencial, da terrível consciência de nossa inexorável finitude, da decadência de nosso corpo e mente” (2012, p.188) certamente comungam com a obra de Sá-Carneiro. Além da “imprevisibilidade das ações do ‘outro’, a violência e a crueldade do ser humano” (2012, p.188) são fatos analisáveis em algumas das narrativas que foram estudadas, como a decisão final de Raul Vilela em “Loucura...”.

Dessa forma, o conceito amplo do medo consegue ser uma ocorrência comum, senão obrigatória, para que o insólito irrompa na obra de Sá-Carneiro. “O Incesto” produz a sensação de estranheza por conta do reconhecimento que Monforte tem da esposa no semblante da filha, promovendo uma espécie de ressurreição. Cada passo decidido pelo pai envolve Leonor de tal maneira que o clímax prediz o fim do enredo em um desastre apavorante, com o assassinio da filha e o suicídio do pai. É o tormento das vozes que ecoavam em sua mente, a lhe motivarem o ato bárbaro.

“A grande sombra” é outra narrativa em que o medo subsiste. Após a morte da Princesa, as figuras do Lord e das sombras, cada vez mais frequentes e inquietas, traduzem-se na vinda da Morte, que prevalece e atormenta a protagonista num misto de fascínio e fuga que leva novamente à baila, pela representação do suicídio, a discussão temática da atratividade que as personagens de Sá-Carneiro têm. Considerando-se o plano da narrativa, o medo assombra a protagonista desde a infância, mas o plano psicológico deixa a dúvida final: era a morte? Por que lhe aprouvera querer tocar-lhe e conhecê-la? Ainda criança, a Sombra age como um “manto” protetor e companheiro. Quando adulta, é a reminiscência da memória infantil e, consonantemente, a destruição final que devem ser evitadas. A escolha feita pelo narrador é satisfazer a curiosidade e parar de fugir, entregar-se à Sombra e fundir-se nela, em um só, ou seja, desistir de enfrentar o medo, aceitando-o sem mais lutas.

A forte narrativa psicológica de Raul Vilela em “Loucura...” retém as marcas da insanidade e da dor, que, para ele, traduzem-se na mortalidade da beleza de Marcela. O olhar de fascínio se esvai aos poucos, e confirma-se a certeza da finitude da “argila”, que é a casca mortal da amada. Desejoso de seu objeto amado, ávido por torná-lo imortal, transcende, insanamente, o corpo e atém-se à alma. Observa-se que, anteriormente, Raul Vilela exaltara a função da Literatura de criar almas, diferentemente da Escultura, que cria corpos. A metamorfose grotesca que deseja impor à esposa torna-o num monstro, no sentido amplo da palavra: a atração pela deformação seria o clímax da exaltação da alma “pura e bela” de sua esposa, além de uma maneira de se igualar, ou superar, a capacidade literária do amigo narrador.

Em “Estranha morte do professor Antena”, o temeroso caso do desaparecimento do doutor iguala a narrativa aos temas investigativos em que o conceito de absurdo assombra as possibilidades da resolução: perseguição, assassinato e descoberta do impossível. Esse conto apresenta a possibilidade como margem de medo. As experiências insólitas do professor Antena representam muito do modelo caricatural do cientista louco, do duplo Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Tratar-se-ia da fronteira de espaço e tempo, rompida pela quarta dimensão, como bem nota Simões:

funciona como uma porta para o desconhecido, para um mundo outro que seja diferente do nosso conhecido, aberto pelo fator Tempo. [...] Acentuam-se desta forma dois valores enaltecidos no Modernismo português: o valor da diferença e da originalidade. (2008, p.72)

Essa abertura de que se fala é o impossível tornando-se próximo do conhecimento humano. Há nessa relação entre as encarnações e a existência empírica um ato inquietante de valoração da deformação do corpo e da mente, tornando doenças como a epilepsia em algo interessante e positivo para a captação dessas outras dimensões. Ou seja, perverte-se com



ironia o trato social, dadas as enfermidades psicopatológicas, e abre-se o leque do desconhecido, do inaudito, que é a ciência do início do século XX, numa comparação próxima ao que acontece nos contos de H.P. Lovecraft, em que as personagens, ao descobrirem outros planos de existência, apreendem juntas que talvez certas portas do conhecimento deveriam se manter fechadas, pois a humanidade não estaria pronta para lidar com suas consequências.

## CONCLUSÃO

Após esse estudo sobre a prosa fantástica de Mário de Sá-Carneiro, pode-se sustentar que algumas considerações tornam-se válidas quando analisadas sob a ótica do modo Fantástico.

Primeiramente, a obra do autor encontra-se num “entrelugar” entre a virada do século XIX para o XX, o que implica as reminiscências do período anterior. Ao mesmo passo, antecipa o mal-estar que a sociedade europeia experimentaria com a Primeira Grande Guerra. Nesse ínterim, essa mesma Europa – bem como o mundo – se deparará com avanços tecnológicos jamais vistos.

Ao lidar com esse período de transformações sociais, a poética e a prosa de Sá-Carneiro tracejaram o tédio, a morte e o suicídio como temas abundantes e em comum. No que diz respeito à sua prosa, objeto de estudo deste trabalho, pode-se depreender que suas narrativas apresentam forte relação com a visão de incômodo em referência ao Moderno – ora de forma a criticá-lo, demonstrando casos negativos advindos dos novos padrões de vida, como foi o caso de Raul Vilela; ora como ponto de partida para uma fuga da realidade empírica, numa demanda para encontrar outros mundos, como constatou-se com Domingos Antena.

O desajuste experimentado pelo autor em vida foi tema recorrente utilizado como inspiração em sua inquietude ante a sociedade burguesa: da infância sem a figura da mãe à vida adulta misantropa. E encontrou na escrita o caminho catártico que anteviu seu próprio fim, haja vista a figura fatalista presente em todas as narrativas do *corpus* utilizado.

Em segundo lugar, a influência pessoana foi um marco forte, como se percebe pelas correspondências de Sá-Carneiro. Aos cuidados do amigo, deixou-se ser criticado em quase toda sua produção; enquanto confessava-lhe referenciais específicos, aceitava as alterações sugeridas. Nessas correspondências, toma-se ciência clara de que o autor produziu intencionalmente suas narrativas fantásticas como palco de debate para reflexões sociais e filosóficas, como a loucura e as questões existenciais.

Em terceiro lugar, as teorias do Fantástico de Todorov e de Filipe Furtado, quando aplicadas à obra de Sá-Carneiro, o definem como um exemplo preciso de autor representante desse gênero/modo na Literatura Portuguesa de inícios do século XX. Ademais, a análise aprofundada revelou que, apesar de apresentar hesitação, essencial ao gênero Fantástico, devido à multiplicidade de temas abundantes na figura do insólito ficcional, não se prende a

essa mesma hesitação como elemento-chave do enredo. Disso pode-se afirmar que o autor foi um dos primeiros a trazer para a Modernidade os parâmetros do Fantástico em Portugal.

Em quarto lugar, verifica-se que a loucura, o medo e o grotesco também compõem parte de suas narrativas de forma singular. A forma escolhida pelo autor para a loucura transparece nas narrativas como uma abertura para o metaempírico, como um canal de observação que permite, senão compreender plenamente, ao menos ter a noção de que a realidade empírica não seria totalmente definida como a ciência positivista propôs. Com esse pressuposto, Sá-Carneiro fez da loucura um meio de acesso para a sua Literatura representar os questionamentos abundantes sobre o que seria o conceito de realidade.

Já ao medo e o grotesco, procurados como ferramenta de tensão no enredo – vide, como exemplo, o clímax de “Loucura...” e as investigações em “A estranha morte do professor Antena” – também representaram os medos inerentes à busca por essas possibilidades novas que o metaempírico apresentava nos enredos sá-carneirianos. Procurando entender o que seria real ou não, os experimentos instauram um sentimento incômodo, que tenta reter um ou outro personagem dos enredos, como se antevíssem consequências nefastas oriundas dessas possíveis descobertas. Mas, ironicamente, há um aparente vislumbre de sucesso à personagem que deve escolher seguir ou não pelo desconhecido apresentado, como decorre ao desfecho de “A grande sombra”, por exemplo.

Consoante as observações de Fernando Cabral Martins, citadas no decorrer da pesquisa, pode-se supor que Sá-Carneiro utilizou boa parte de sua prática literária – referindo-se aos contos e novelas – para elencar seus desdobramentos pessoais de cunho filosófico e mesmo confessional, fatores que não conseguia desenvolver no seu cotidiano, como a misantropia aguda, o sentimento de desajuste aos valores morais da época e a incapacidade de lidar com suas reflexões.

Por fim, a prosa de Sá-Carneiro permitiu que novas tendências literárias se tornassem possíveis na lusofonia, pois, ao atuar com o resgate do século XIX e incorporar, ao mesmo tempo, as tendências modernas de inícios do século XXI, sagrou-se um autor de intermédio para o Fantástico clássico e o Fantástico modal de vanguarda contemporânea.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Bernardo Nascimento de. *A minguá e o excesso: Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro*. 2010. 270 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

ARAÚJO, Fiora Ornellas de. *Do duplo à abjeção: uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*. 2009. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes I*. 1. ed. Paris: Gallimard, 1975.

BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Org.). *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Lecturas, 2001. p. 83-103.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BÓIA, Isabel Maria Ferreira. *O fantástico na prosa de Mário de Sá-Carneiro*. 2006. 162 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) - Universidade do Minho, Minho, 2006.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COLFER, Eoin. *Artemis Foul: o menino prodígio do crime*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2001.

DIAS, Marina Tavares. *Mário de Sá-Carneiro: fotobiografia*. Lisboa: Quimera, 1988.

ECO, Umberto. Leitura do texto literário. In: \_\_\_\_\_. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Editorial Proença, 1985.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

\_\_\_\_\_. s.v. "Fantástico (Modo)", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 out. 2012.

\_\_\_\_\_. s.v. "Fantástico (Gênero)", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 out. 2012.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. Pulsões e os destinos da pulsão. In: \_\_\_\_\_. *1859-1939: escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

HERCULANO, Alexandre. A dama pé de cabra. Rimance de um jogral (século XI). In: \_\_\_\_\_. *Lendas e narrativas*. Lisboa: Bertrand Editora, 1992. t. 2, p. 33-76.

HOFFMANN, E.T.A. *Contes fantastiques*. Paris: Flammarion, 1964.

JÚDICE, Nuno. *A Era do "Orpheu"*. Lisboa: Teorema, 1986.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia: volume único*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

LIMA, Maria Antonia. A morte do artista em 'A estranha morte do professor Antena' de Mário de Sá-Carneiro e outros casos estranhos de Edgard Allan Poe. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4., 2001, Évora. *Anais*. Évora: Universidade de Évora, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 3. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1988.

LOVECRAFT, Howard Philips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Mário de Sá-Carneiro I. *Presença*, Coimbra, n. 21, 1929.

\_\_\_\_\_. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

O DICIONÁRIO Eletrônico Michaelis da Língua Portuguesa, edição de Walter Weiszflog– Dicionário Michaelis da língua portuguesa, Rio de Janeiro, versão 1-0. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 08 jan. 2013.

PERRAULT, Charles. *Cinderela ou o sapatinho de vidro*. Zahar, 2010. Disponível em: <<http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos//t1379.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Prefácio, posfácio e notas de João Gaspar Simões. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

POE, Edgar Allan. The tell-tale heart. In: \_\_\_\_\_. *Selected writings of Edgar Allan Poe: poems, tales, essays and reviews*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

\_\_\_\_\_. O coração delator. In: \_\_\_\_\_. *O escaravelho de ouro & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

\_\_\_\_\_. A queda da casa de Usher. In: \_\_\_\_\_. *Os assassinatos da rua morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

\_\_\_\_\_. Os assassinatos da rua morgue. In: \_\_\_\_\_. *Os assassinatos da rua morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica*: Camões, Florbela, Sá-Carneiro. 2. ed. Porto: Brasília, 1980.

\_\_\_\_\_. Mário ou Eu próprio – o outro. In: \_\_\_\_\_. *Três Peças em Um Acto*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1957.

RIORDAN, Rick. *Percy Jackson e os olímpianos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *Historia da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1973. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1979. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Obra poética completa*. Organização, introdução, notas, apêndice, documental e bibliografia de Antônio Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1991.

SIMÕES, João Gaspar. *O mistério da poesia: ensaios de interpretação da gênese poética*. 2. ed. Porto: Inova, 1971.

SIMÕES, Maria João. *A estranha morte do professor Antena*. Posfácio e fixação do texto: Maria João Simões. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SEYMOUR-SMITH, Martin. *Guide to modern world literature*. 3. ed. Londres: Macmillan Papermac, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. A narrativa fantástica. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOLKEN, J.R.R. *O senhor dos anéis: volume único*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

WALPOLE, Horace. Prefácios. In: \_\_\_\_\_. *O Castelo de Otranto*. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 13-27.

ZANDONÁ, Jair. *De Orpheu ao hades: itinerário bio/gráfico em Mário de Sá-Carneiro*. 2008. 126f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.