

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Oscar Andrade Lourenção Nestarez

**Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro:
os fantasmas e a criação literária do fantástico**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2016

OSCAR ANDRADE LOURENÇÃO NESTAREZ

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.(a), Dr.(a) Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2016

Banca Examinadora

Para Priscila

E seus olhos de intermédio

Luz da rua dos mistérios

Cujo sentido é a vida.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente – e com afeto especial – à professora Maria Rosa Duarte de Oliveira. Os motivos são inúmeros: a paciência, a disponibilidade, a generosidade, os *alumbramentos* poéticos e, sobretudo, a parceria. Embora, em dado momento, a tarefa desta pesquisa tenha se afigurado muito maior do que a imaginada, jamais considereiro retroceder, pois estava em companhia segura. E ainda que por vezes o horizonte se enevoasse, um Norte sempre acabou por aparecer.

Agradeço também à Priscila Hamaue pelo amor, traduzido em apoio, conselhos, sugestões e sobretudo na paciente revisão – imprescindível para a conclusão deste trabalho. E à minha família, pelo amor e pelo incentivo expresso em gestos que aqui não caberiam, de tantos que são.

Agradeço às professoras da banca examinadora, Dra. Karin Volobuef e Dra. Vera Bastazin: à primeira, pela disponibilidade e gentileza com que aceitou nosso convite; à segunda, pelos mesmos motivos, e também pela atenção dedicada a este trabalho ao longo da disciplina de projeto de pesquisa. E a ambas, pela paciência e pelo zelo com que avaliaram o trabalho, contribuindo com sugestões que o enriqueceram e aprimoraram.

Agradecimentos são indispensáveis também às professoras, aos professores e aos colegas do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela troca de ideias e pelo estímulo entusiasmado que sempre recebi para seguir adiante. E à querida Ana Albertina, pela simpatia com que invariavelmente acolheu demandas, por mais urgentes (e desesperadas) que fossem.

E, enfim, à CAPES, pelo apoio à pesquisa.

Resumo

A dissertação desenvolve uma reflexão sobre o modo do fantástico na literatura à luz de uma operação basilar do processo cognitivo-imaginativo, advinda do pensamento clássico de Aristóteles: os fantasmas produzidos pela imaginação. A investigação se dá por meio da leitura comparativa entre duas narrativas – “Ligéia”(1838), de Edgar Allan Poe e “A Grande Sombra” (1915), de Mário de Sá-Carneiro -, tendo por suportes teóricos os estudos de Remo Ceserani (**O fantástico**, 1996), Irène Bessière, (**Le récit fantastique – la poétique de l’incertain**,1974) e Giorgio Agamben (**Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**, 1977), além das reflexões críticas de Edgar Allan Poe sobre os vínculos entre os fantasmas imaginários e a criação poética em “A filosofia da composição” (1845), “The poetic principle” (1850) e “Marginália” (1849). Indaga-se como, a partir das diferenças entre ambas as narrativas – seja pela distância temporal, seja pelas marcas do fantástico, mais visíveis em uma (“Ligéia”) do que em outra (“A Grande Sombra”) –, a raiz do “modo” literário do fantástico poderia se inscrever nos fantasmas imaginativos produzidos em nível de enredo e, mais especificamente, no de enunciação. A hipótese é a de que tanto “Ligéia” quanto “A Grande Sombra” apontam para a criação de fantasmas pela faculdade imaginativa como a responsável pelos efeitos estéticos do fantástico. Isso se dá por meio da singularidade de um processo enunciativo fundamental: “aparições” espectrais, tanto em nível de enredo quanto no das múltiplas visões do narrador e no do discurso poético-fantasmático, marcado pela crise da representação de referentes em ausência. A análise comparativa revela que a relação fantasma-fantástico se manifesta em ambos os textos, porém com “pesos” distintos: em “Ligéia”, dominam os operadores do modo fantástico – espectros, duplos, projeções entre luz e sombra, ambientação e terror propiciados pelo gótico – e, sob esse plano, subjaz o do discurso fantasmático do narrador-autor na sua “corrente subjacente de sentido”. Em “A Grande Sombra”, é o discurso sensacionista-fantasmático do diário de um narrador-autor que sobressai, deixando em segundo plano o enredo e sua ambientação fantasmagórica.

Palavras-chave: fantástico; fantasma; imaginação; Edgar Allan Poe; Mário de Sá-Carneiro.

Abstract

*This dissertation proposes a reflection about the fantastic mode in literature in the light of a fundamental operation of the cognitive process: the phantasms produced by the imagination. The investigation occurs through a comparative reading between two narratives – Edgar Allan Poe’s “Ligeia” (1838) and Mário de Sá-Carneiro’s “The Great Shadow” (1915) –, having by theoretical support the studies from Remo Ceserani (**The Fantastic**, 1996), Irène Bessière (**Le récit fantastique – la poétique de l’incertain**, 1974) and Giorgio Agamben (**Stanzas: word and phantasm in western culture**, 1977), as well as Poe’s critical reflections found in “The philosophy of composition” (1845), “The poetic principle” (1850) and “Marginalia” (1849) about the links between imaginary phantasms and poetical creation. Taking into consideration the significative differences between the two texts – either by the temporal distance or by the fantastic characteristics (more notable in “Ligeia”) –, this project asks how the root of the fantastic mode in literature can relate with the imaginative phantasms produced in terms of plot and, more specifically, enunciation. The hypothesis is that both “Ligeia” and “The Great Shadow” point to the creation of phantasms by the imaginative faculty as the responsible for the effects of the fantastic. This happens through the singularity of a central enunciative process: the spectral “apparitions” in both plot and in the multiple visions of the narrator in the poetic-phantasmatic discourse, marked by the crisis in representation. The comparative analysis reveals that the phantasm-fantastic relation manifests itself in both texts, although in different terms: in “Ligeia”, the procedures of the fantastic mode are everywhere – spectres, doubles, projections between light and shadow and terror caused by gothic ambience; and, underneath this plan, lies the narrator-author’s phantasmatic discourse. In “The Great Shadow”, on the other hand, excels the sensationist-phantasmatic narration on the form of a diary, leaving the plot and its phantasmagoric ambience in second plan.*

Key-words: *fantastic; phantasm; imagination, Edgar Allan Poe; Mário de Sá-Carneiro.*

Sumário

Introdução.....	1
1 - Modo fantástico e fantasmas: definições.....	6
1.1 - Após Todorov: o painel de Remo Ceserani e o pensamento de Irène Bessière.....	7
1.2 - Os fantasmas produzidos pela imaginação: Giorgio Agamben e a presença de ausências.....	21
1.3 – A construção do imaginário: aproximações entre a teoria estética de Poe e concepções do fantástico e do fantasmático.....	26
2 – <i>Phantasmata</i> : possíveis dinamos do modo fantástico.....	33
2.1 - “Ligéia”, de Edgar Allan Poe: vontade que produz fantasmas, fantasmas que produzem fantástico.....	35
2.2 – O imaginário salvador: outras relações possíveis entre fantasmas e fantástico em “A Grande Sombra”, de Mário de Sá-Carneiro.....	51
Considerações finais.....	66
Referências.....	69

Introdução

O estudo do fantástico é permeado por impasses. A começar pela própria designação: trata-se de um *gênero* – como sempre quiseram a crítica e o mercado editorial – ou um *modo* operatório do literário, com seus efeitos estéticos correspondentes, que não se reduzem a generalidades? Esta é apenas uma entre incontáveis questões relacionadas ao tema – questões que se podem considerar relativamente recentes.

Elas surgiram a partir do momento em que as narrativas fantásticas passaram a ocupar uma posição de maior destaque – tanto nas listas de *best-sellers* quanto naquelas elaboradas por críticos e instituições de ensino. Hoje, um número bastante significativo de obras contém elementos considerados fantásticos, atraindo inúmeros leitores e, por conseguinte, despertando crescente interesse de pesquisadores pelo entendimento desse fenômeno.

É precisamente em meio a tal cenário que se situa esta pesquisa, desenvolvida para responder a indagações essencialmente teóricas: é possível apontar relações entre o fantástico e uma operação basilar de cognição – concebida há centenas e centenas de anos por Aristóteles –, a produção de fantasmas pela imaginação? Como se manifestam estas relações na linguagem dos textos literários?

Tais indagações têm por *corpus* de análise duas narrativas propositalmente distantes no tempo, mas que poderiam problematizar as relações entre fantasmas imaginários e fantástico: “Ligéia”, publicada em 1838 no periódico *The American Museum of Science, Literature and the Arts*, por Edgar Allan Poe (1809-1849), e “A Grande Sombra”, publicada por Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) quase 80 anos depois, em 1915, na coletânea **Céu em fogo**.

Além da distância temporal, outro fator instigou a investigação: enquanto a narrativa de Poe se enquadra na classificação de fantástica, o mesmo não ocorre com a de Sá-Carneiro. E, por esse motivo, o questionamento se desloca: seria a produção de fantasmas pela faculdade cognitivo-imaginativa o

ponto de união entre ambas as obras? E, se assim fosse, poderíamos pensar que a raiz do fantástico estaria na constituição dos fantasmas imaginativos – elementos fulcrais da criação literária e dos efeitos estéticos que determina?

É interessante observar, ainda, como certos vestígios apontam para uma possível aproximação biográfica entre os dois autores. Cada um à sua maneira, ambos são figuras de limiar, alinhadas com a modernidade, entre dois séculos – o XIX e o XX.

Poe, como se sabe, é considerado o criador dos contos policiais. A ele também é atribuída a concepção das narrativas breves nas quais o horror se mistura ao fantástico, por meio de procedimentos que até hoje são seguidos de muito perto. Tal fato é devido, em grande parte, à combinação entre tradição e modernidade encontrada em suas obras. Submetendo o gótico e o romantismo tardio a um rigoroso pensamento crítico, em que há pouco lugar para a embriaguez do coração, Poe desenvolve um projeto estético que, à época, só encontrou paralelos em figuras de proa das vanguardas francesas – sobretudo em Baudelaire.

Já o poeta português Mario de Sá-Carneiro é uma figura errática no período entre o simbolismo e o modernismo. Revelando-se como um dos expoentes da vanguarda em Portugal, respondeu, ao lado do amigo Fernando Pessoa, pela criação da revista *Orpheu*, principal veículo dos projetos estéticos renovadores de então, como o sensacionismo.

Para efeitos da análise comparativa, conforme objetivamos nesta investigação, “Ligéia” constituirá o fio condutor do *corpus* por concentrar em si, de forma exemplar, ambos os aspectos: o fantástico e o fantasmático-imaginário. Trata-se de um texto de teor e inspiração góticos, que tem seus princípios constitutivos na ambientação soturna, na acentuação do drama e na utilização do suspense a fim de causar o efeito de horror.

“A Grande Sombra”, por sua vez, constituirá o parâmetro com o qual serão estabelecidas comparações quanto à articulação fantástico/fantasmas. Nela, o foco estará nos fantasmas criados pela imaginação exacerbada do narrador, que beira o questionamento sobre os limites da razoabilidade, bem

como sobre a tênue fronteira entre visível e invisível – temáticas tão comuns ao fantástico.

Tais questões levaram à projeção da hipótese nuclear desta pesquisa, já que tanto “Ligéia” quanto “A Grande Sombra” fornecem inúmeras evidências de que a produção de fantasmas pela imaginação é a raiz para que se manifestem os efeitos estéticos do fantástico. Tal fantástico, aqui, é entendido como *modo literário* por se desvincular da classificação limitadora de “gênero”, visto que esta construção fantasmática pode aparecer na poesia, no romance, no conto, ou mesmo na dramaturgia.

Restaria, assim, refletir sobre quais seriam os constituintes configuradores desta singularidade do fantástico sob a égide do fantasmal – que é, em princípio, a força catalisadora de quaisquer criações artísticas e literárias, cujo motor estaria na faculdade imaginativo-fantasmática.

Para fundamentar essa hipótese, duas foram as linhas conceituais selecionadas: a do fantástico e a do fantasma.

Quanto ao fantástico, a pesquisa bibliográfica levou à constatação de que as principais definições foram e vêm sendo amplamente debatidas. Publicadas em momentos distintos ao longo dos últimos quarenta anos, as obras a que se recorreu para se chegar a essa conclusão são fulcrais: **Introdução à literatura fantástica**, de Tzvetan Todorov (1970), **Le récit fantastique – la poétique de l’incertain**, de Irène Bessière (1974) e **O fantástico**, de Remo Ceserani (1996). Deste conjunto, selecionamos duas publicações como faróis orientadores: **O fantástico**, livro publicado por Remo Ceserani em 1996, e **Le récit fantastique**, de Irene Bessière, um estudo clássico de 1974.

Na primeira, Ceserani se propõe a conduzir o leitor por pensamentos de diferentes culturas e épocas, tendo por parâmetro suas próprias concepções de fantástico. Dentre elas, o italiano destaca a de Tzvetan Todorov – provavelmente a mais difundida e contestada – para estabelecer com ela um inspirador diálogo. A fim de questioná-la e enriquecer o debate, Ceserani recorre a inúmeros teóricos, como Jaime Alazraki, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Italo Calvino e Lucio Mugnani.

Já na segunda obra, *Le récit fantastique – la poétique de l’incertain*, Irène Bessièrre aborda a questão a partir das operações cognitivo-imaginárias que as narrativas consideradas fantásticas estabelecem com o mundo. Trata-se de uma publicação de suma importância para esta pesquisa, já que, no texto, a autora francesa aponta para o fantástico como medida da *desrazão*. Ou seja, revela a natureza profundamente *imaginativa* do fantástico literário, concluindo que é esta capacidade o verdadeiro agente de acontecimentos implausíveis, inexplicáveis, assustadores – enfim, de acontecimentos fantásticos.

Mediando ambas as teorias, estarão as reflexões de Poe sobre esta relação imaginativo-fantasmática. Trata-se de material precioso para a pesquisa, uma vez que, nele, podem ser encontradas considerações capazes de fortalecer as hipóteses, sobretudo no campo da construção linguística do imaginário. Desse modo, fazem-se referências a artigos como “A filosofia da composição” (1845) e a diversos excertos e notas da “Marginália” (1849), que fornecem achados significativos.

A outra linhagem conceitual, por sua vez, focaliza a definição de “fantasma” como produto da imaginação criadora, tendo por referência uma obra também capital para a pesquisa: **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**, publicada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, originalmente em 1977. Amparado pelos estudos de Averrois – pensador do século XII e um dos responsáveis pela redescoberta, no ocidente, do pensamento clássico de Aristóteles –, Agamben estabelece novos fundamentos teóricos para expor aquilo que se convencionou chamar de “teoria medieval dos fantasmas”.

Trata-se de uma reflexão clássica, encontrada no tratado *De Anima* (livros I, II e III), do filósofo grego, sobre a cognição por meio de fantasmas – como são chamadas por ele as “impressões” do mundo deixadas na “cera da alma” pelos sentidos. Como se procurará demonstrar, estas figuras, que configuram *presenças de ausências*, contribuem para a natureza intervalar constitutiva do modo fantástico, e mais: de todo objeto literário situado entre a não-existência e a existência, o invisível e o visível, em estado de potência e contingência de poder/não poder ser.

Necessárias se fazem, então, algumas palavras acerca do percurso por meio do qual esta pesquisa irá se desenvolver. O estudo das definições de fantástico, de fantasmas e de suas possíveis aproximações ocupará o primeiro capítulo, que será dividido em três subitens. O inicial conterá uma reflexão acerca da terminologia “modo” e “gênero”, utilizando-se como referência as obras de Ceserani e de Bessièrre, para então se destacarem os procedimentos constitutivos que vinculam o fantástico à cognição e à imaginação.

O segundo subitem vai apresentar as reflexões contidas em **Estâncias**, de Agamben, para que se conceitue o processo de produção, pela imaginação, de fantasmas. E finalmente, no terceiro subitem, recorrer-se-á ao pensamento crítico e estético de Edgar Allan Poe. O objetivo, então, será o de estabelecer paralelos entre os processos cognitivos e a construção do fantástico na narrativa.

Os segundo e terceiro capítulos tratarão da análise dos textos ficcionais de Poe e de Sá-Carneiro, a fim de se ratificar a veracidade das hipóteses da pesquisa. Isto é, em que medida se pode reconhecer, nos textos, a operação fantasmática e imaginativa em cruzamento com os princípios constitutivos do modo do fantástico – entre cognição e imaginação – e de que forma essas relações aproximam as obras.

Procedendo às considerações finais, refletir-se-á sobre as leituras das narrativas, sempre se considerando o modo como se articulam os fantasmas imaginários com o que se poderia chamar de modo fantástico.

Espera-se, com esta dissertação, contribuir para a abertura de uma outra perspectiva de estudo sobre o fantástico: aquela que o aproxima dos fantasmas criados pela imaginação. Essa aproximação pode ser determinante para a operação desenvolvida pelo modo em questão e para os efeitos estéticos que o singularizam no espaço literário.

Capítulo 1 - O modo fantástico e os fantasmas: definições

“O homem não pode entender nada sem fantasmas.”

(Escolástica medieval)

Não parece exagero afirmar que, no campo literário, o fantástico jamais tenha sido tão submetido ao escrutínio acadêmico como nos tempos que correm. Pode-se até identificar o acontecimento que deu origem a tal movimento: a publicação, em 1970, de **Introdução à literatura fantástica**, pelo filósofo e linguista franco-búlgaro Tzvetan Todorov. A obra é considerada responsável pela promoção de um vasto conjunto de procedimentos aos quais, antes, apenas um número restrito de estudiosos dera atenção. E ainda que esses estudos forneçam achados preciosos para as reflexões que vieram a seguir, é por meio dos postulados de Todorov – expressos por um discurso límpido, de teor tanto crítico quanto historiográfico – que o fantástico desponta definitivamente, passando a resplandecer na constelação conceitual da pós-modernidade.

Nas palavras do crítico italiano Remo Ceserani, tal retomada corresponde a “uma operação de resgate similar àquela realizada por Mikhail Bakhtin, com seu resgate, de grande importância para a tradição literária, do modo carnavalesco, ou de Northrop Frye, com a legitimação do modo romanesco” (CESERANI, 2006, p. 07). A afirmação se encontra logo na introdução de **O fantástico**, livro no qual Ceserani conjuga as principais teorias que antecederam e sucederam a conceituação de Todorov.

Como foi afirmado, o texto, ao lado do estudo de Bessière, **Le récit fantastique**, e da releitura de reflexões teóricas do próprio Edgar Allan Poe, orientará o percurso deste trabalho acerca do tema.

1.1 – Após Todorov: o painel de Remo Ceserani e o pensamento de Irène Bessière

Pode-se asseverar que a obra de Ceserani é, ela própria, um desdobramento do livro de Todorov. Publicado pela primeira vez em 1996, **O fantástico** mantém sua atualidade, precisamente, graças ao diálogo que estabelece com as formulações do estudioso franco-búlgaro, mais as problematizando do que corroborando com elas. E, ao construir um discurso crítico capaz de cruzar correntes contemporâneas de pensamentos sobre o fantástico, expande as definições acerca do gênero – ou do modo –, propondo novas perspectivas conceituais sobre ele.

A primeira questão polêmica refere-se justamente a esta contraposição entre “modo” e “gênero”. Parece-nos relevante dedicar algumas linhas a tal impasse, uma vez que ele diz respeito à dimensão do fenômeno fantástico na literatura. De acordo com Ceserani, há duas tendências contrapostas, tanto na crítica quanto nas comunidades de leitores:

Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX (...).A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros (2006, p. 08)

A tendência adotada por Ceserani fica evidente logo na abertura de seu texto, onde se lê a expressão “literatura de *modalidade fantástica*” (2006, p. 07). É sabido que Todorov, por sua vez, inclina-se em direção ao *gênero*, ainda que jamais utilize esse termo. De acordo com o teórico, Edgar Allan Poe, por exemplo, não poderia ser considerado um autor de narrativas fantásticas, uma vez que, na maior parte de seus relatos, os elementos sobrenaturais costumam se resolver pela ciência, enquadrando-se assim no gênero *estranho*.

Para observarmos os pormenores deste conflito entre modo e gênero, é necessário resgatar, ainda que de forma abreviada, a clássica definição de Todorov:

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. [...]

O fantástico ocorre nesta *incerteza*; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num *gênero* vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a *hesitação* experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2012, p. 30-31)

A partir disso, pode-se depreender que o fantástico implica hesitação, o que não ocorre com o *maravilhoso* e o *estranho*. De acordo com Todorov, estes estão relacionados às leis que regem a realidade e às decisões do leitor: caso, no fim da história, ele conclua “que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos” (2012, p. 48), tem-se o *estranho*. Mas se, ao contrário, o leitor decidir “que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado” (2012, p. 48), entra-se no gênero do *maravilhoso*.

Mais à frente, o teórico franco-búlgaro afirma que esse maravilhoso “corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em contrapartida, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado” (2012, p. 49). Entre esses dois gêneros – o da explicação racional e o da justificativa sobrenatural – , situa-se a hesitação do fantástico que consiste, dentro do pensamento *todoroviano*, em um gênero regido por um sistema de regras e códigos relativos à imanência do texto.

Com efeito, embora Ceserani teça elogios à clareza da articulação de Todorov, sua crítica se dirige à sistematização rígida com a qual o estudioso isola e observa o fenômeno do fantástico a partir deste esquema triádico: estranho/fantástico/maravilhoso.

A crítica de Ceserani se torna mais contundente à medida em que constata, nesta conjugação de três elementos, a redução do espaço do fantástico “a um momento quase virtual” (2006, p. 55), a um exíguo desfiladeiro

entre dois territórios, a um breve instante de incerteza que, logo após, resolve-se pelo “estranho” ou pelo “maravilhoso”.

É curioso constatar, também, como esse questionamento antecede até mesmo os postulados de Todorov. Citemos como exemplo o caso do argentino Adolfo Bioy Casares (também autor e pesquisador da literatura fantástica, em meados da década de 1940) que, referindo-se ao próprio processo criativo no prólogo escrito para a **Antologia da literatura fantástica** – organizado ao lado de Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges –, afirma o seguinte:

Pedimos regras para o conto fantástico: logo veremos, porém, que não há só um, mas muitos tipos de contos fantásticos. É preciso averiguar as regras gerais para cada tipo de conto e as regras especiais para cada conto. Portanto, o escritor deverá considerar seu trabalho como um problema que pode ser resolvido, em parte, por regras gerais e preestabelecidas, e, em parte, por regras especiais que ele deve descobrir e acatar. (2014, p. 10)

É possível identificar, nesse trecho, a conduta relativizante do autor diante da criação do fantástico. Depreende-se dele que o objeto é entendido como um processo criativo que, embora submetido a regras gerais, deve, também, levar em consideração singularidades, mutações e hibridizações.

Entretanto, não se propõe aqui investigar a fundo as questões relativas à conceituação de Todorov sobre o fantástico para que se articule, inclusive, a crítica que Ceserani lhe faz. A intenção é a de partir desse princípio de conceituação para, nele, buscarem-se indícios que apresentem o fantástico como *modo* ou operação cognitiva-imaginativa – o que implica uma série de procedimentos estéticos que podem ocorrer no interior dos gêneros mais diversos.

Nesse sentido, **O fantástico** traz significativos achados. O primeiro vem de outro estudioso italiano, Lucio Lugnani que, após estabelecer uma série de objeções às definições de Todorov, considera a narrativa fantástica como a que faz referência não à realidade, mas ao *paradigma de realidade*:

O homem domina (ou, para dizer melhor, percebe e interpreta, ou seja, conhece) a realidade por meio da ciência, das leis que a regulam e da causalidade que a determina, e também através [SIC] de uma grade axiológica de valores distribuída de modo a abraçar o real e a ordenar e justificar os comportamentos humanos em relação à realidade. (...) O seu conjunto determinado no tempo e no espaço constitui aquilo que se pode chamar de paradigma de realidade, e, na prática, o homem não tem outra realidade fora de seu paradigma de

realidade. É uma realidade descartada em relação a esse paradigma que as histórias estranhas, fantásticas e maravilhosas narram. (LUGNANI, 1983, p. 54 apud CESERANI, 2006, p. 147)

Como se vê, a conceituação toma por base elementos culturais e convencionais específicos – a cognição que um sujeito desenvolve de seu próprio tempo, de seu próprio espaço. Ainda que alinhada à de Todorov (por também assumir a tríade), a percepção de Lugnani contribui com esse significativo aspecto, de caráter sociológico, para as reflexões acerca do fantástico.

Já para a teórica estadunidense Rosemary Jackson, o fantástico é composto tanto por uma forma de linguagem do inconsciente, quanto – e aqui o pensamento se aproxima daquele de Lugnani – por uma oposição social subversiva. Segundo Jackson, a narração fantástica “se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (*apud* CESERANI, 2006, p. 62). Não estabelecendo raízes no sobrenatural, uma vez que nossa cultura é sobretudo secular, o relato fantástico dá origem, assim, a mundos alternativos, destrutivos e niilistas.

Após conjugar esses pensamentos basilares, Ceserani apresenta uma série de procedimentos formais e de esquemas temáticos que considera distintivos do objeto. Embora o crítico italiano não apresente sua definição particular para o fantástico, esse conjunto pode ser interpretado como tal pela própria forma com que ele os articula. Logo, são operadores estéticos fundamentais para este trabalho, uma vez que é por meio de alguns deles que, mais à frente, será possível relacionar o fantástico aos fantasmas criados pela imaginação.

A lista de operadores do fantástico é precedida por uma importante reflexão de Ceserani sobre a natureza do modo literário em questão:

Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica [...] Cada procedimento formal, ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias. O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação,

e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (CESERANI, 2006, p. 67)

Ceserani conclui afirmando que são “estratégias não apenas representativas, mas cognitivas” (p. 68), frequentes no universo literário do fantástico e diversamente combinadas nos textos dessa modalidade, como as que seguem:

___ **Destaque dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração:**

de acordo com Ceserani, os primeiros textos do fantástico tinham em sua gênese “a multiforme experiência narrativa do século XVIII” (p. 68), época que pode ser considerada a das grandes descobertas e experimentações da narratividade. Nesse sentido, há, nas narrações fantásticas, “o destaque, a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, o gosto por colocar em relevo e explicitar todos os mecanismos da ficção” (p. 69). É um exercício ambíguo esse de utilizar os artifícios disponíveis para lançar o leitor dentro de uma história e, ao mesmo tempo, lembrá-lo a todo momento de que o que é relatado não passa disto: uma história.

A teórica francesa Irène Bessièrre corrobora essa operação de denúncia da ficção e de apelo imaginativo. No segundo capítulo de *Le récit fantastique – la poétique de l’incertain*, afirma que:

Por utilizar essencialmente a *espetacularidade* e a ilusão, o texto fantástico configura um discurso privilegiado por sua aptidão a se dirigir ao *homem imaginário* e pelo perfeito exemplo que fornece do jogo da representação e da falsidade que existe em qualquer relato literário. Nele, o problema da relação do leitor com o livro e do livro com o real se apresenta expandido, amplificado. Ele (o texto fantástico) revela o núcleo de toda mecânica narrativa e restitui a verdadeira função do imaginário: aquela de induzir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de assumir como uma atividade normal. (1974, p. 29; destaques da autora)¹

Importante aqui é destacar que o termo “falsidade” poderia induzir a um pensamento dicotômico, que Bessièrre critica ao vincular ficção, mentira e realidade à verdade. O objetivo, com efeito, é outro: o de detectar que a

¹ “Parce qu’il use essentiellement de la spectacularité et de l’illusion, le texte fantastique semble un discours privilégié tout à la fois par son aptitude à toucher l’homme imaginaire et par le parfait exemple qu’il donne du jeu de la représentation et de la fausseté à l’oeuvre dans tout récit littéraire. En lui, le problème du rapport du lecteur au livre et du livre au réel se lit comme agrandi et comme imaginifié. Il révèle le fond de toute mécanique narrative et restitue la véritable fonction de l’imaginaire: celle d’induire la pratique et le goût de l’étrangeté, de rétablir la production de l’insolite et de la tenir pour une activité normale”. (tradução do autor)

narrativa fantástica se denuncia como ficcional, apelando para o imaginário como uma outra dimensão de realidade possível.

— **Interesse agudo pela capacidade projetiva e criativa da linguagem:**

Ceserani afirma que “o modo fantástico se coloca, diante da linguagem, frente a uma concepção que é oposta àquela, bastante comum em todo o século XVIII, de sua ‘transparência’ e ‘transitividade’” (2006, p. 70). Postula ele que:

Entre a concepção tradicional da “transitividade” da linguagem (as palavras são instrumentos neutros que devem nos enviar o mais fielmente à realidade) e aquela, que será difundida por algumas correntes extremas do simbolismo, da “intransitividade” da linguagem (as palavras não devem nos enviar a nada mais do que a elas próprias), o modo fantástico escolhe um terceiro caminho, aquele das *potencialidades criativas* da linguagem (as palavras podem criar uma nova e diversa “realidade”) (2006, p. 70; destaque nosso)

Nem transitiva, nem intransitiva: para o crítico, a narração fantástica atribui à linguagem o papel de constituir uma nova realidade imaginativa. O exemplo utilizado para ilustrar essa operação é o da metáfora, que, de acordo com Ceserani, quando “transformada em procedimento narrativo, pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (2006, p. 71).

As reflexões de Bessière mostram o mesmo: o apontamento de uma terceira via. Nela, porém, avultam o paradoxo e aquilo que constitui o cerne de sua reflexão sobre o modo do fantástico, ou seja, o fato de se constituir por uma investigação sobre os limites da razão. Portanto, nem imaginação pura, nem racionalidade como antípodas, mas lugar de passagem entre razão e desrazão e desmesura (ou loucura); realidade e irrealidade.

O fantástico não resulta de uma simples divisão psíquica entre razão e imaginação, liberação de uma e restrição da outra, mas da polivalência de signos intelectuais e culturais que se incumbem precisamente de figurar [...] o fantástico dramatiza a distância contínua entre o sujeito e o real, isto porque está sempre vinculado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma determinada época.[...]. O fantástico marca a medida do real por meio da desmedida. O ceticismo que traça a intimidade entre a razão e a desrazão é o ingrediente obrigatório do inimaginável. (1974, p. 60)²

² “*Le fantastique ne résulte pas d’un partage simple de la psyché entre raison et imagination, libération de l’une et contrainte de l’autre, mais de lapolyvalence des signes intellectuels et culturels, qui s’attache précisément à figurer (...) le fantastique dramatis la constante distance du sujet au réel, c’est pourquoi, il est toujours lié aux théories sur la connaissance, et aux croyances d’une époque (...) Le fantastique marque la mesure du réel à travers la démesure. Le scepticisme qui seul trace*

Porém, essa terceira via diz respeito à “falsidade” em relação ao imaginário, uma vez que, para a teórica francesa,

o relato fantástico não pode ser classificado somente por seu conteúdo semântico. [...] ele repousa sobre aquilo que é, para o autor, a hipótese voluntária que funda o argumento: a admissão de possibilidades extranaturais, que não são justificáveis nem pela referência à religião, nem pela referência ao real. Ele (o fantástico) se define pela *irrealidade intelectual de suas premissas*, pela designação de um fato ou de uma série de fatos inconciliáveis com as leis da natureza e aquelas da sobrenatureza, tais quais elas existem ou são recebidas em uma área cultural específica. O fantástico faz da falsidade o seu próprio objeto, seu próprio *móbile*. (1974, p. 31; destaques nossos)³

Dessa forma, para Bessièrre, o fantástico é, por natureza, paradoxal: “a posição de irrealidade se encobre de uma motivação realista” (1974, p. 32)⁴. De acordo com a estudiosa, é isso que distingue o fantástico do maravilhoso, já que o “era uma vez” posiciona os acontecimentos narrados fora de toda atualidade e previne de qualquer assimilação realista. É, ainda, dessa narrativa ambivalente e paradoxal que se nutre o modo do fantástico como uma investigação cognitiva sobre o limiar entre razão e desrazão. O trecho abaixo expressa tal pensamento:

A narrativa fantástica se apresenta como a transcrição da experiência imaginária sobre os limites da razão. Ela alia a falsidade intelectual de suas premissas a uma hipótese extranatural ou sobrenatural, de tal modo que a motivação realista seja indissociável de um princípio de irrealidade [...]

Por ser uma narrativa de contrários, o fantástico é aquele relato sobre o limite, particularmente apto para evocar os traços extremos do real. Como havia sugerido Sade, ele corrige a impotência da literatura para apreender o cotidiano. (1974, p. 62)⁵

l'intimité de la raison et de la déraison est l'ingrédient obligé de l'inimaginable”.
(tradução do autor)

³ “*Le récit fantastique ne peut être qualifié par son seul contenu sémantique (...) il repose sur ce qui est, pour l'auteur, l'hypothèse volontaire qui fonde l'argument: l'admission de possibilités extra-naturelles, qui ne sont justifiables ni par la référence au religieux, ni par la référence au réel. Il se définit par l'irréalité intellectuelle de ses premisses, par la désignation d'un fait ou d'une série de faits inconciliables avec les lois de la nature et celle de la surnature, telles qu'elles existent ou sont reçues dans une aire culturelle donnée. Il fait de la fausseté son propre objet, son propre mobile*”.

⁴ “*La position d'irrealité se voile d'une motivation realiste*”.

⁵ “*Le récit fantastique se présente comme la transcription de l'expérience imaginaire des limites de la raison. Il allie la fausseté intellectuelle de ses premisses à une hypothèse extra-naturelle ou surnaturelle, de telle manière que la motivation realiste soit indissociable d'un principe d'irréalité.[...]*”

— **Envolvimento por meio da surpresa e do terror:** de acordo com Ceserani, este envolvimento corresponde a um cerco, de fato. Diz respeito a um esforço de rodear o leitor, capturar sua atenção, para então surpreendê-lo:

O conto fantástico envolve o leitor, leva-o para dentro de um mundo para ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo [...] esse também é um sinal do forte empenho cognitivo (e não apenas superficial e mecanicamente excitante e estimulador) do fantástico. (2006, p. 71)

O ponto mais relevante da afirmação acima é esse “forte empenho cognitivo” que o crítico aponta nos textos fantásticos. Por meio da irrupção do inusitado e do choque com a expectativa habitual, ele provoca o surgimento de um espaço outro, desconhecido, sem orientação estabelecida previamente. Implica, também, apostar na experiência de transitar entre estados fronteira, investindo na ultrapassagem de limites. É por meio deste esforço de estabelecer uma nova percepção e interpretação da realidade que o fantástico surpreende o leitor, imantando-o e, sobretudo, desorientando-o.

Irène Bessièrre também tece significativas afirmações a respeito do medo como efeito da narrativa fantástica. Mais especificamente do medo do desconhecido – ou seja, do limite, do ponto extremo da razão, e do que há além: a desmedida e a loucura. Falando sobre a obra do autor estadunidense de histórias de horror H. P. Lovecraft, diz ela que

A recusa à explicação e a inscrição do sobrenatural são os melhores meios de se circunscrever este sentimento [o medo], de o apresentar e de denunciar sua inutilidade. A obra de Lovecraft pode se compreender em sua completude como uma revogação da superstição na medida em que ela reconstrói elementos desta mesma superstição e libera suas condições. (BESSIÈRE, 1974, p. 53)⁶

Essa vacuidade no texto de Lovecraft, essa anulação da superstição proposta por meio de uma explicação que jamais ocorre é determinante para

Parce qu'il est le récit des contraires, le fantastique est celui de la limite, particulièrement apte à évoquer les traits extrêmes du réel. Comme l'avait suggéré Sade, il corrige l'impuissance de la littérature à saisir le quotidien. (traduções do autor)

⁶ *“Le refus de l'explication et l'inscription du surnaturel sont des meilleurs moyens de circonscrire ce sentiment, de le présenter et d'en dire l'inutilité. L'oeuvre de Lovecraft peut se comprendre en son entier comme une révocation de la superstition dans la mesure même où elle en reconstruit les éléments et en dégage les conditions.”* (tradução do autor)

que o medo esteja vinculado ao acontecimento fantástico, no sentido em que configura o índice perfeito do limite da razão. Como se poderá constatar a seguir, isso também é verificável nos textos de Poe e, em menor grau, no de Sá-Carneiro.

— **As elipses:** são, de acordo com Ceserani, operadores tão significativos quanto recorrentes do modo fantástico, pois o papel das elipses consiste em abrir – em momentos culminantes da narração – “um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (2006, p. 74).

Bessièr também pondera sobre esse aspecto do modo fantástico ao afirmar que nele há uma opção pela descontinuidade. Por meio de procedimentos elípticos, a narrativa fantástica se revela como a “mais artificial, mais deliberada, mas que provoca paradoxalmente as reações mais inocentes no leitor”⁷ (1974, p. 34). Dando como exemplo a obra **Manuscrito encontrado em Saragoça**, novela do polonês Jan Potocki publicada em meados de 1815, a estudiosa francesa indica que o texto coloca o leitor no centro de um jogo. Para ela, Potocki parece propor que o leitor se torne “na verdade, um agente, e o convida a completar um relato descontínuo e fragmentado”⁸ (1974, p. 34), relegando-o à incerteza.

Outro exemplo dado por Bessièr é o de **A volta do parafuso**, novela de Henry James, publicada em 1898. Nela, as dúvidas são marcantes: a governanta está mesmo neurótica, ou os fantasmas de Peter Quint e Miss Jessel possuíram Flora e Miles? Afirma a estudiosa que

Para seduzir, a obra fantástica deve iludir. Ela parece instalar uma forma de suplemento no cotidiano, mas que se constrói sobre a afirmação do vazio. Carregada de novidade e de possíveis explicações, ela apresenta tudo como insuficiente. Ela faz da riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos *uma figura de ausência*. Multiplica as perguntas com o objetivo de unir seus contrários. Fazendo uso da tentação do novo e da recusa do anormal, ao mesmo tempo rico e muito pobre, deixa o leitor literalmente faminto. Ela sugere abundantemente com a intenção de criar embaraço. A incerteza nasce desta combinação entre o muito e o nada. Em “A volta do parafuso”, de Henry James, a governanta é louca, neurótica,

⁷ “[...] *le plus artificiel e le plus délibéré, mais qui provoque paradoxalement les réactions les plus naïves de l’apart du lecteur*”.

⁸ “[...] *en fait um acteur et l’invite toujours a compléter un récit discontinu et fragmentaire*”. (traduções do autor)

ou as crianças, Flora e Miles, estão verdadeiramente possuídas pelos seus velhos amigos, Peter Quint e miss Jessel? Tudo procede por elipses; o silêncio da narração nutre a proliferação de perguntas: o que aconteceu entre as duas crianças e os adultos? Que crédito se pode dar à aparição dos fantasmas? *A morte de Miles fecha o conto em cima da negação perfeita, generaliza o vazio.* (1974, p. 35; destaques nossos)⁹

Essa “afirmação do vazio” é também a riqueza de um espetáculo transformado em figura de ausência, que nos permitirá cogitar a aproximação entre o fantástico e os fantasmas, conforme os entende Agamben e como se notará mais à frente.

— **Figuratividade e teatralidade:** trata-se de outro elemento característico apontado por Ceserani que é bastante relevante para esta pesquisa. Afinal, a figuratividade se relaciona com “experimentações comuns ao final do século XVIII de espetáculos com efeitos óticos, como a fantasmagoria” (2006, p. 76). São procedimentos originados sobretudo no teatro, como recursos de cenografia e jogos de luzes que induzem a ilusões visuais e que, de acordo com o autor, forneceram à narração fantástica modos de “representar passagens inquietantes de limite” (2006, p. 76). Como se verá, esses artifícios se manifestam com certa abundância em “Ligéia”, de Poe e, em menor grau, em “A Grande Sombra”, de Sá-Carneiro.

Em suma, esses são alguns dos operadores estéticos considerados por Ceserani como significativos para que se constitua o modo fantástico. São confirmados também por Bessièrre, que acrescenta a esses alguns outros.

Um deles se refere ao **duplo estatuto de contingência dos relatos fantásticos**, tendo em vista a condição do narrador-protagonista:

O parentesco entre o herói e o narrador parece ao mesmo tempo necessário e paradoxal. Necessário para que a irrealidade

⁹ “*Pour séduire, l’oeuvre fantastique se doit de décevoir. Elle paraît installer une manière de supplément dans le quotidien, mais se construit sur l’affirmation du vide. Chargée de nouveauté et de possibles explications, elle présente tout comme insuffisant. Elle multiplie les questions afin d’unir ces contraires. Usant la tentation du nouveau et du refus de l’anormal, à la fois trop riche et trop pauvre, elle laisse le lecteur littéralement sur as faim. Elle sugere abondamment afin d’embarrasser. L’incertitude naît de ce mélange de trop et de rien. Dans ‘le Tour d’écrou’ de Henry James, l’institutrice est folle, nevrosée, ou les enfants, Flora et Miles, sont véritablement possédés par leurs anciens amis, Peter Quint et miss Jessel. Tout procede par elipse; le silence de la narration nourrit l’excroissance de son questionnement: que s’est-il passé entre les deux enfants et les adultes? Quel crédit apporter aux apparitions de fantômes? La mort de Miles clôt le récit sur la parfaite négation, généralise le vide premier.*” (tradução do autor)

constitutiva se torne verossímil e porque a diferenciação personagem-narrador criaria uma distância crítica: a história é dada como verdadeira por um homem de boa-fé que retira sua certeza de sua experiência. Mas, paradoxalmente, o herói como narrador se torna o fiador daquilo que suscita a dúvida e a incredulidade (BESSIÈRE, 1974, p. 169)¹⁰

Trata-se de uma reflexão importante, porque se encontra o procedimento a que ela se refere tanto em “Ligéia” quanto em “A Grande Sombra”. Nos dois relatos, a questão desse duplo estatuto é constatável, uma vez que os narradores são os heróis, os atores de suas histórias; assumem, ao mesmo tempo, a função de conferir verossimilhança àquilo que é narrado, bem como a de representar peripécias – ou seja, evidências de que tais relatos possam ser implausíveis.

Outro procedimento que Bessière destaca diz respeito às **relações entre o narrador e o leitor**. Aqui, encontra-se um ponto cardeal do pensamento da teórica francesa: a definição de que o fantástico, por não passar de um relato, “escapa a qualquer questionamento e sua verdade não é recusada” (BESSIÈRE, 1974, p. 165)¹¹; para ela, o improvável é aceito porque corresponde a uma verdade que não pertence nem ao presente do narrador, nem ao do leitor.

Mencionando sempre **A volta do parafuso**, de James, Bessière indica que esta ambiguidade deliberada da narrativa não tem significação própria ou intenção definida. Não se trata nem de uma história macabra de fantasmas, como quiseram alguns teóricos, nem da exposição de um caso de patologia psiquiátrica, como pretenderam outros. De acordo com a teórica francesa, o caráter indefinido das aparições impede que a narrativa deslize para uma *ghost story* tradicional, ou mesmo para um relato médico. Tal ambiguidade do fantástico marca, também, a relação entre destinatário e remetente:

O narrador comanda uma certa leitura [...], mas o leitor, ao longo de sua leitura, reconstitui, contra a ordem do narrador, a ordem de sua

¹⁰ “*L'apparement du héros et du narrateur semble à la fois nécessaire et paradoxal. Nécessaire pour que l'irréalité constitutive soit rendue vraisemblable et parce que la différenciation acteur-narrateur créerait une distance critique: l'histoire est donnée pour vraie par un homme de bonne foi qui tire sa certitude de son expérience. Mais, paradoxalement, le héros comme narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute et l'incredulité*”.

¹¹ “[...] *il échappe à tout questionnement et sa vérité n'est pas récusée*”. (traduções do autor)

própria verossimilhança. A ordem do livro e a ordem do real são distintas (a ficção inicial da história relatada o enfatiza); o tema fantástico não é aqui nada além da marca da investida do primeiro no segundo. (BESSIÈRE, 1974, p. 166-167)¹²

Esse jogo resulta na abertura do relato fantástico às conjecturas de natureza cognitivo-imaginativa da leitura. E a estudiosa francesa pondera que “nossa interpretação do real é múltipla: como a do livro” (p. 167)¹³.

Significativos também para esta investigação são alguns dos **temas** que, segundo Remo Ceserani, são importantes operadores do modo fantástico, tais como:

__ **A noite, a escuridão:** sabe-se que a ambientação favorita de autores de narrativas fantásticas é, historicamente, aquela que remete ao universo da noite. De acordo com Ceserani, “a contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico” (2006, p. 78). Este é o caso das narrativas de Poe e de Sá-Carneiro, nas quais assume papel fundamental a “linguagem da noite” – conceito elaborado pela escritora americana Ursula K. Le Guin e que, segundo ela, trata da “linguagem do inconsciente, enquanto que a linguagem do dia é a linguagem da racionalidade” (2006, p. 77 e 78).

A propósito do tema noturno e de espectros imaginários, parecem valiosas para esta pesquisa outras considerações também recuperadas por Ceserani: as do filósofo alemão Ernst Bloch, que estabelece uma curiosa relação entre o gosto pelo fantástico e a difusão da luz elétrica no mundo moderno:

Épocas anteriores se sentiam incrivelmente habitadas por espectros. Um a cada três habitantes da zona rural tinha o seu gnomo em casa; em cada canto se temia o outro mundo. À noite, os diabos se escondiam e faziam seus barulhos nas paredes do quarto: ora aparecia um olho, ora uma língua, só as orações conseguiam impedir que o demônio surgisse inteiramente. [...] Sem nenhum exagero, pode-se dizer: a pequena lâmpada incandescente no quarto, que o

¹² “Le narrateur commande une certaine lecture [...] mais le lecteur, au long de sa lecture, reconstitue, contre l’ordre du narrateur, l’ordre de son vraisemblable. L’ordre du livre et l’ordre du réel sont distincts (la fiction initiale de l’histoire rapportée le souligne); le thème fantastique n’est ici rien d’autre que la marque de l’investissement du premier par le second”.

¹³ “[...] Notre interprétation du réel est multiple: comme celle du livre”. (traduções do autor)

tornou menos rico de sombras, afastou – mais a fundo no exemplo de Voltaire – os assaltos do horror noturno, porque mandou embora o terror escondido nos cantos, eliminando o pavor exterior e interior. A respeito dos “espectros”, uma simples mudança da técnica de iluminação gerou bem mais luz do que mil escritos iluministas... lidos à luz da vela, à meia noite, em uma casa deserta, entre sombras vagantes e esconderijos ruidosos (BLOCH, 1965, p. 358-365, apud CESERANI, 2006, p. 78)

__ **O ressurgimento dos mortos:** não se trata de um tema novo para a literatura. O próprio Ceserani o assume, mencionando exemplos como as visitas ao além empreendidas por Virgílio e Dante, as bruxas e os espíritos dos dramas de Shakespeare, as evocações dos romances cavalheirescos etc. Porém, segundo o crítico, no fantástico esse tema se constrói por meio de novas formas: “Interioriza-se. Liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas”, em uma operação cujo resultado é “uma temática do imaginário que é feita de projeções fantasmáticas, sublimações extremas, sublimações do *eros*” (2006, p. 80).

__ **O duplo:** mais um tema desenvolvido em narrativas ao longo dos tempos. Entretanto, Ceserani assevera que, no fantástico, a questão do desdobramento e da duplicidade de personagens é levada a regiões antes inexploradas. Diz ele que

O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra (2006, p. 83)

Essa duplicidade implicaria também, segundo Bessièrre, uma fragmentação do sujeito:

O relato fantástico constitui o discurso descentrado do sujeito; todo esclarecimento de seus elementos levaria à abolição deste desvio, e assim a assimilá-lo a uma outra forma de fabular. À indecisão sobre os eventos narrados corresponde a recusa antecedente de se decidir pela primazia do imaginário ou do real, quanto às suas propriedades respectivas de narrar o indivíduo e o mundo. (1974, p. 103)

Assim, aquele que relata o fantástico é um sujeito cindido, necessariamente dividido entre a imaginação e o real, de modo que a indecisão e a incerteza prevalecem, trazendo à lembrança, aliás, a hesitação *todoroviana*.

— **A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível:** o surgimento de um estrangeiro em um espaço doméstico, familiar, é mais uma temática recorrente dos textos literários. Mesmo as narrativas fantásticas a exploram há tempos: Ceserani dá o exemplo da novela **O estranho hóspede** (1820), de E. T. A. Hoffmann.

Porém, no caso do fantástico, aponta-se a ocorrência de uma “inversão da situação narrativa típica do romance picaresco ou dos romances de aventura: o evento se move ‘de fora para dentro’” (2006, p. 84). É, novamente, um movimento de interiorização deflagrado pelos textos de cunho fantástico, em que o “eu profundo é agredido por uma súbita irrupção” (2006, p. 84), de modo que a concepção de estranho se amplifica e se torna mais complexa. Entre estes “estrangeiros”, Ceserani cita o diabo que propõe um pacto, o fantasma (de origem gótica) que vem perturbar a paz doméstica, o monstro que coloca a razão em crise, o lobisomem e o vampiro.

“Refrações”, “sublimação”, “espectros”, “vazio”, “insuficiente”, “ausente”, “incerto”: são emblemáticos os termos com os quais Ceserani e Bessièrre, nos procedimentos apresentados acima, referem-se à produção do fantástico. Tal terminologia vai delimitando o espaço desta pesquisa, de forma que a pergunta que a ela deu início se torna cada vez mais sonante: é possível identificar os fantasmas produzidos pela imaginação como agentes dessas operações? Pode-se afirmar que esses fantasmas contribuem para que a narrativa fantástica vá da “dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador”, como quer Ceserani? Para verificar as respostas, é necessário conceituar tal operação fantasmática. Isso será feito a seguir.

1.2 – Os fantasmas produzidos pela imaginação: Giorgio Agamben e a presença de ausências

É importante apontar, antes de prosseguirmos, para o fato de que o fantasma aqui abordado nada tem da assombração, do espectro translúcido e esvoaçante surgido em narrativas góticas e, desde então, difundido pelas mais diversas histórias. A natureza deste fantasma é mais remota, primordial. Corresponde ao pensamento da tradição clássica sobre um tipo de conhecimento proporcionado pela imaginação e por outras operações psíquicas.

Para dele se acercar, deve-se retroceder mais de vinte séculos, até a Grécia de Platão, já que o pensamento do filósofo a respeito dos fantasmas é recuperado por Giorgio Agamben em sua obra **Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental** (2007). Sua conceituação é manifesta por uma passagem de “Filebo”, em que Platão articula um diálogo entre Sócrates e Protarco:

SÓCRATES: A memória, unida às sensações, e as paixões que dela dependem, parecem-me quase estar escrevendo palavras nas nossas almas; e quando esta paixão escreve verazmente, se produzem dentro de nós opiniões e discursos verdadeiros; mas quando o escriba interior escreve o falso, o resultado é contrário ao verdadeiro.

PROTARCO: Sou inteiramente da tua opinião, e aceito o que acabas de dizer.

SÓCRATES: Então aceita também a presença, ao mesmo tempo, em nossa alma, de um outro artista.

PROTARCO: Quem?

SÓCRATES: *Um pintor que, depois do escriba, desenha na alma as imagens das coisas ditas.*

PROTARCO: Mas, como e quando?

SÓCRATES: *Quando um homem, após ter recebido da visão ou de qualquer outro sentido os objetos da opinião e dos discursos, vê de algum modo dentro de si as imagens destes objetos. Não é assim que acontece? (PLATÃO, 39a, apud AGAMBEN, 2007, p. 131; destaque nosso)*

De acordo com Agamben, “o artista que desenha na alma as imagens das coisas é (...) a fantasia, e tais ‘ícones’ são definidos depois como ‘fantasmas’” (2007, p. 133). Ora, a fantasia equivale, neste caso, à “pintura na alma”, gerada pela memória da sensação e das paixões; daí, para Agamben, é

importante perceber que “o fantasma situa-se sob o signo do desejo [...]” (2007, p.133).

Logo a seguir, o filósofo italiano apresenta outra metáfora de Platão, que considera “tão fecunda a ponto de ser lícito escutar seu eco na teoria freudiana da impressão mnemônica”:

Suponha que há na nossa alma uma cera impressionável, em alguns mais abundante, em outros menos, mais pura em alguns, mais impura noutros; e em alguns mais dura, e noutros mais mole, e noutras ainda de um jeito intermediário... É um dom, digamos, da mãe das musas, Mnemósine: tudo o que desejamos conservar na memória daquilo que vimos ou ouvimos ou concebemos imprime-se nessa cera que apresentamos às sensações ou às concepções. E do que se imprime em nós, conservamos memória e ciência enquanto durar sua imagem. O que fica cancelado ou não conseguimos imprimir o esquecemos, e disso não teremos conhecimento. (PLATÃO, 191d-e, apud AGAMBEN, 2007, p. 134)

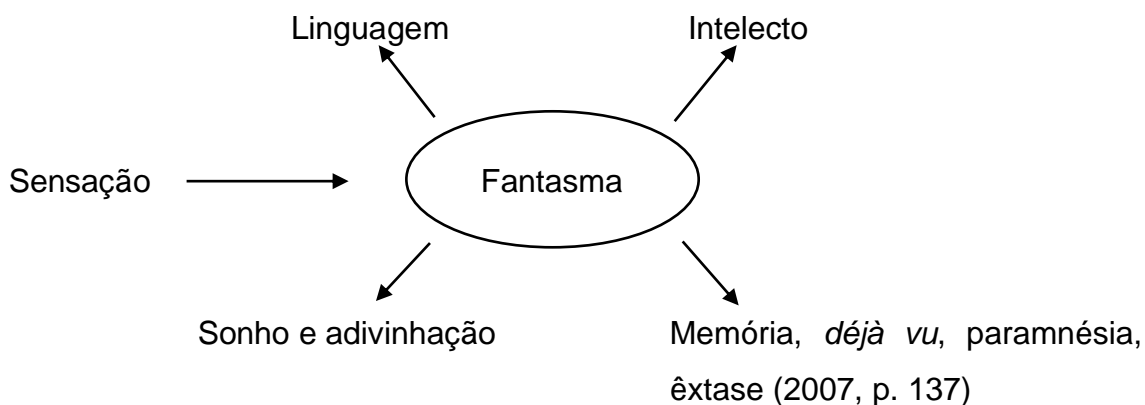
Essas metáforas da “pintura na alma” e da “cera” na qual a memória imprime as imagens vistas e ouvidas (fantasia, fantasmas) reaparecem no *De Anima* de Aristóteles, onde se lê que

[...] no geral e em relação a toda percepção sensível, é preciso compreender que o sentido é o receptivo das formas sensíveis sem a matéria, assim como a cera recebe o sinal do sinete sem o ferro ou o ouro (2006, 424a16)

Assim sendo, a produção de fantasmas pela imaginação se distingue da sensação, uma vez que os primeiros continuam presentes mesmo na ausência da segunda e se manifestam pela impressão na “cera” da alma, por meio da memória e do sonho. O fantasma se inscreve no significado impresso na palavra, mas não é visível a olho nu. Para Aristóteles, a função do fantasma é, portanto, determinante no processo cognoscitivo, estando presente em todas as operações do intelecto – desde a memória, o sonho, e a própria linguagem, na qual o fantasma cumpre a função de imprimir significado a sons que, sem ele, não teriam sentido algum. Afinal,

não é todo som de animal que é voz, como dissemos (pois também existe o som emitido com a língua e como no tossir). Mas é preciso que aquele que provoca o golpe seja dotado de alma e, mesmo, que tenha alguma imaginação (pois a voz é um certo som significativo, e não som do ar inspirado, como a tosse) (2006, 420b27)

Dessa forma, no pensamento de Aristóteles, a fantasia, com seus fantasmas criados pela imaginação, está no centro de um processo psíquico-cognoscitivo que Agamben traduz no diagrama reproduzido abaixo:



Com efeito, a teoria platônico-aristotélica do fantasma exprime o processo que se deflagra no momento em que um objeto *se imprime* em nossa alma por meio da relação sensorial que estabelecemos com o mundo – neste caso, da visão, o sentido por excelência. Os fantasmas, como impressões que são, permanecem como sombras carregadas pelos nossos sentidos, ausências que se mantêm presentes como tais.

Sonhos, intelecto, memória, linguagem: nota-se o fantasma como o verdadeiro epicentro de uma “constelação psíquica” (AGAMBEN, 2006, p. 137), ocupando posição nuclear, também, no firmamento espiritual da Idade Média. A complexa teoria do fantasma, produzida na época, é minuciosamente explorada por Agamben a partir de dois filósofos árabes considerados responsáveis pela recuperação do pensamento clássico: Avicena (980-1037) e Averróis (1126-1198).

Para ambos, o conceito de fantasma se fundamenta em explicações médico-psíquicas, o que é comum em muitos dos tratados filosóficos da época. É recorrente também na poesia medieval, em que são frequentes as referências anatômico-fisiológicas traduzidas em metáfora e alegorias – como, por exemplo, o coração como o centro do sentimento amoroso.¹⁴

¹⁴ A esse respeito, diz Averróis: “Não deve ser esquecido que, embora os recintos do cérebro sejam o lugar onde se efetuam as operações destas virtudes, contudo suas raízes se encontram no coração... Isso se explica considerando que tais virtudes não agem a não ser com o calor interno, e o calor interno não chega a elas a não ser com o calor medido, e já que a virtude dativa e mensurativa está necessariamente no coração, a raiz de tais virtudes está, por conseguinte, no coração. Da mesma forma, dado que a operação da fantasia acontece através do signo que dos objetos sensíveis fica no senso comum, conforme se explica no livro

Para Avicena, os fantasmas são produzidos em cinco diferentes regiões do cérebro: a *fantasia*, ou senso comum, situada na primeira cavidade, que recebe as impressões do mundo circundante por meio dos sentidos; a *imaginação*, localizada na cavidade anterior do cérebro – uma faculdade ativa que não apenas recebe as impressões do exterior, mas as retém e atua sobre elas; e, enfim, são produzidos por três forças: *imaginativa-cogitativa*, *estimativa* e *memorial-reminiscível*. Trata-se, dessa forma, de um processo fantasmático-cognoscitivo que segue um progressivo desnudamento do fantasma desde os seus acidentes materiais até atingir, no ato de intelecção, a “forma nua, abstraída de todo acidente” (AGAMBEN, 2007, p. 140-141).

Agamben aborda, ainda, outro aspecto interessante com relação ao olho, que é associado a um espelho, por nele se refletirem os fantasmas vindos do mundo exterior. Daí todo o processo de conhecimento se desenvolver como “um refletir-se de fantasmas de espelho em espelho”, unindo a anatomia e a sua tradução na poesia medieval, na qual o poeta vê na amada a imagem projetada pela própria imaginação. É o amor pelo fantasma o condutor da lírica medieval:

[...] quando o objeto sensível se ausenta do senso comum, imediatamente fica ausente também a sua forma e fica a imaginação no ato de a imaginar, isso se explica pelo fato de que o senso comum vê a forma mediante o olho, o olho mediante o ar, e a vê no humor aquoso que está no olho (AVERROIS, Venetiis, 1552, V.VI, apud AGAMBEN, 2007, p. 144).

Esta concepção do processo fantasmático do amor é o legado mais precioso que as teorias da fantasmologia medieval deixaram para os estudos literários. Especialmente para a percepção das sutis sugestões implícitas nas imagens e metáforas da poesia lírica do século XIII.

De acordo com Agamben, o surgimento da idolatria pela imagem na poesia amorosa, e a tentativa (ou o desejo), por parte dos poetas, de se apropriar desta imagem como algo real, constituem “a grande novidade da psicologia na Idade Média tardia, e talvez sejam a contribuição mais original

sobre a alma, no qual se lê também que o lugar e a raiz do senso comum estão no coração, consequência disso é o lugar da virtude imaginativa estar necessariamente no coração”. (AVERROIS, Venetiis, 1552, I.II, apud AGAMBEN, 2007, p. 154)

que ela, quase sem que se note, traz à fantasmologia aristotélica” (AGAMBEN, 2007, p. 150).

Ao se deter na poesia trovadoresca da Idade Média, o filósofo italiano percebe o fazer poético como o “‘lugar mediador’ que era próprio do espírito” (AGAMBEN, 2007, p. 209), precisamente do *pneuma*. Ou seja, por meio da linguagem, os poetas provençais procuram, assim, sobrepor-se à fratura metafísica entre visível e invisível, ligar a matéria à alma e, em último caso, realizar o amor, pois é o desejo por um objeto *inapreensível* que anima o amor pela imagem deste objeto (ou por seu fantasma), ao qual o poeta se remete nas inesgotáveis e sempre vãs tentativas de retê-lo. Diz Agamben:

A palavra poética viria assim a estabelecer-se como *o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto* – que a psicologia medieval, com profunda intuição, havia expresso identificando Eros com o jovem que “tanto amou sua sombra, que morreu” – encontra sua conciliação, enquanto a mortal doença “heroica”, na qual o amor assumia a máscara saturnina do delírio melancólico, celebra seu resgate e o seu enobrecimento. (2007, p. 212; destaque nosso)

E é precisamente nas regiões da palavra, pois, que se estudarão as manifestações desses fantasmas. No entanto, abrangeremos seu eixo temático, incluindo nele não apenas o *inapreensível*, mas também o *implausível*, o *inexplicável*. Observaremos, a seguir, de que forma a irrupção dessas “impressões na cera” da alma contribuem para a constituição de uma “realidade outra”, como queria Irène Bessièrre; ou, ainda, de como apontam para a fragilidade dos processos cognitivo-imaginativos por meio dos quais apreendemos a realidade, em um movimento que se torna ameaçador. Constatar-se-á, enfim, qual o papel dos fantasmas em uma operação que Borges, em **O livro de areia**, expressou com a seguinte máxima: “Não pode ser, mas é” (1983, p. 171).

1.3 – A construção do imaginário: aproximações entre a teoria estética de Poe e concepções do fantástico e do fantasmático

É bastante conhecida a produção crítica de Edgar Allan Poe. Ao longo de uma vida relativamente breve e bastante tumultuada, ele jamais se esquivou de expressar não apenas as ideias que cultivava a respeito do que acreditava ser uma obra de arte – ou “de gênio”, conforme tantas vezes encontramos em seus textos –, como também o repúdio por aquilo que fugisse dessas concepções.

Na forma de ensaios, resenhas, crônicas, comentários e reflexões, tais expressões constituem material valioso para esta pesquisa. Por meio delas, pode-se conhecer a teoria estética do autor, que à época fez vários de seus pares torcerem o nariz. Afinal, figura da primeira metade do século XIX, Poe foi um “corpo estranho” entre seus contemporâneos – predominantemente autores românticos; foi destinado, por muitos, à incompreensão e ao desprezo. E isso por conta, sobretudo, de sua veemente rejeição à “embriaguez do coração”, à inspiração pura (tão cara aos artistas de então) como fio condutor de uma obra.

O próprio Poe tinha consciência dessa condição beligerante. Em carta endereçada à Sra. Whitman, sua noiva de um casamento que jamais se realizou, confessa:

Tive a audácia de permanecer pobre para conservar minha independência; fui um crítico honesto para além de todos os escrúpulos e, sem dúvida, em certos casos, amargo; ataquei indistintamente aqueles que estavam mais altamente colocados, tanto em poder como em influência; em literatura e na sociedade, raramente me absteve de exprimir o violento desprezo que me inspiram as pretensões da ignorância, da arrogância, da imbecilidade. (1986, p. 964)

No entanto, uma leitura mais atenta de suas reflexões revela que, para ele, o canto da Musa não deve ser de todo descartado. Poe afirma que o artista deve, sim, ouvi-lo; mas imbuído de raciocínio e espírito crítico. O poeta deve submeter sua inspiração – ou mesmo sua imaginação – a um minucioso trabalho de *construção racional* para atingir o *efeito desejado*.

Nesse sentido, a questão do “efeito” surge como central. Ao lado de considerações sobre a extensão das obras e do combate à arte didática, a

busca por um efeito ou uma impressão específica permeia os ensaios mais conhecidos de Poe, como “A filosofia da composição” (1846) e “*The poetic principle*” (1850). Logo no início do primeiro texto – uma aprofundada reflexão sobre a criação de “O Corvo” –, aliás, já se observa a intenção do autor de afastar sua obra de qualquer aleatoriedade:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um *problema matemático* (POE, 1986, p. 912; destaque nosso)

Já a questão do “efeito” é abordada pouco depois, da seguinte forma:

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" (1993, p. 01; destaques nossos).

A partir destas indagações, Poe procede à análise da elaboração do poema. Desenrola, à frente do leitor, o minucioso plano de construção de sua obra mais conhecida, remontando peça por peça, da eleição do tema ao celebrado refrão “*Nevermore*”. A propósito deste procedimento, a estudiosa Renata Philipov afirma que, nos contos e poemas do autor, nota-se a presença

[...] de uma racionalidade, de uma objetividade, de um distanciamento crítico do narrador ou eu-poético (mais veementes do que nos outros românticos) que procura conscientemente esboçar o inconsciente, assim unindo real a irreal, lógico a ilógico, concreto a imaginário, vivido a sonhado. (1999, p. 106)

Pondera ainda que a “imaginação parece sempre vir acompanhada pelo raciocínio [...] Portanto, a imaginação para Poe deveria ser trabalhada conscientemente” (1999, p. 109). Encontram-se aí duas palavras-chave a serem relacionadas às teorias do fantástico: imaginação e raciocínio. É precisamente o plano de construção lógico-matemático de Poe que nos interessa, já que ele oferece diversos pontos de contato com essas reflexões teóricas.

Se, para Irène Bessière, a “narrativa fantástica se apresenta como a transcrição da experiência imaginária sobre os limites da razão” e como um apelo ao “homem imaginário”, é a esta experiência imaginária que Poe parece

aludir em seus postulados. A teórica francesa afirma também que a narrativa fantástica é a “mais *artificial*, mais deliberada, mas que provoca paradoxalmente as reações mais inocentes” (1974, p. 34); ora, é justamente esta natureza do *artifício* que Poe considera o principal componente da criação poética: uma narrativa que se mostra como ficção, construção deliberada, e não mera transposição mimética da realidade.

A teórica francesa também se refere à “irrealidade intelectual” das premissas do fantástico; a como “o fantástico faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móbile” (1974, p. 31), propondo hipóteses extranaturais que não se justificam nem pela referência à religião, nem pela referência à realidade. Mais uma vez acredita-se ser possível relacionar esse pensamento à ideia de processo de elaboração do imaginário, uma vez que tal *móBILE* corresponde a um artefato, a um produto de trabalho e meditação. Em “A filosofia da composição”, Poe assim se refere a tal labor:

Duas coisas são requeridas: primeiro, certa soma de complexidade ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de subjetividade, certa subcorrente, embora indefinida, de sentido. Esta última, afinal, é que dá a uma obra de arte tanto daquela *riqueza* (para tirar da conversação cotidiana um termo eficaz) que gostamos demais de confundir com o *ideal*. (1986, p. 920; destaques do autor)

Ainda que no ensaio sobre a origem de “O Corvo” haja somente uma breve referência ao fantástico, Poe destaca alguns componentes aos quais Ceserani dará grande importância na constituição desse modo operatório. A temática da morte, por exemplo, – “a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais poético tema do mundo” (1986, p. 915); o tom poético – “a melancolia é o mais legítimo de todos os tons poéticos” (1986, p. 914); e a ambientação – “Determinei, então, colocar o amante em seu quarto – num quarto para ele sagrado pela recordação daquela que o frequentara” (1986, p. 915).

É possível observar, também, conexões entre a estranheza que Irène Bessièrre destaca como efeito do imaginário fantasmático – a “verdadeira função do imaginário: aquela de induzir a prática e o gosto pela estranheza” (1974, p. 29) – e a concepção de beleza para Poe em “*The poetic principle*”, artigo publicado postumamente em que o autor apresenta alguns poemas que

“melhor se encaixam em meu gosto, ou que deixaram em minha imaginação a mais definitiva impressão”¹⁵ (1977, p. 165).

Após tecer considerações a respeito da duração de um poema, que jamais pode ser muito extenso segundo ele, Poe procede ao cerne dessa reflexão estética – a cognição. A partir da divisão da mente em suas “três mais imediatamente óbvias distinções, [...] o puro intelecto, o gosto e o senso moral [...] Assim como o intelecto se ocupa da verdade, o gosto nos informa a respeito do belo, enquanto o senso moral diz respeito ao dever”¹⁶ (POE, 1977, p. 171), Poe chega à reflexão sobre o instinto imortal, existente no fundo do espírito do homem, que é o *senso do belo* – a apreciação não da beleza ao redor, mas o esforço para se alcançar a beleza inatingível; a urgência pelo impossível, o “desejo da mariposa pela estrela”¹⁷ (p. 172).

Entretanto, esse esforço não é apenas de elevação, mas aponta para

uma duplicidade de movimentos na obra de Poe. Por vezes, temos indícios de uma busca de infinito por meio da elevação da alma, do etéreo, do bem; por vezes, temos a presença do maligno, da queda, da perversidade (PHILIPPOV, 1999).

Baudelaire também aponta para essa ambivalência ao afirmar que “o artista só é artista por sua condição de ser duplo, e por não ignorar nenhum fenômeno de sua natureza dupla”¹⁸ (1973, p. 76).

Ora, sabe-se que a decadência perpassa grande parte dos contos de Poe, geralmente na forma da morte e de sua suplantação, como é o caso de “Ligéia”. Há a busca pelo impossível, que não é realizada sem que suscite estranheza por meio da construção do imaginário, como quer Bessièrre. Assim, seja por meio da queda ou da elevação, é ao deslocamento e à desmedida que Poe visa, com o intuito de provocar o efeito da contemplação da beleza suprema, porém eivada pela estranheza do disforme e irregular.

¹⁵ “[...] *which best suit my own taste, or which upon my own fancy have left the most definite impression*”.

¹⁶ “[...] *three most immediately obvious distinctions, we have the pure intellect, taste and the moral sense [...] Just as the intellect concerns itself with truth, so taste informs us of the beautiful, while the moral sense is regardful of duty*”.

¹⁷ “[...] *the desire of the moth for the star*”.

¹⁸ “*l’artiste n’est artiste qu’à la condition d’être double, et de n’ignorer aucun phénomène de sa double nature*”. (Traduções do autor)

Reiterando assim a posição de racionalizar o irracional, Poe passou a vida expressando desprezo por toda obra que não correspondesse a esta concepção de uma nova forma de Belo. E manteve-se fiel à ideia de que a contemplação de tal beleza se relaciona à aplicação, na literatura, dos métodos da filosofia – concepção que também é compartilhada por Baudelaire, para quem Poe

[...] analisa o que há de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o impele para a ruína (1986, p. 50)

“Fugitivo”, “imponderável”, “imaginário que flutua em torno do homem nervoso”; não nos parece exagero associar também este léxico aos fantasmas produzidos pela imaginação que permeiam a construção dos relatos de Poe de forma a acentuar os efeitos fantasmáticos, como bem observa Baudelaire:

Poe parece querer arrancar a palavra aos profetas e atribuir-se o monopólio da explicação racional. Assim, as paisagens que servem por vezes de fundo a suas ficções febris são pálidas como fantasmas. Poe, que não partilhava das paixões dos outros homens, desenha árvores e nuvens que se assemelham a sonhos de nuvens e de árvores, ou antes, que se assemelham a seus estranhos personagens, agitadas, como eles, por um calafrio sobrenatural e galvânico. (1986, p. 52)

Os sonhos de árvores e nuvens podem muito bem corresponder às “impressões na cera” da alma, ali deixadas pelos sentidos, e inseridas na narração com precisão matemática. E essa agitação por um “calafrio sobrenatural e galvânico” também pode ser lida como o agudo *efeito* do ressurgimento destas impressões, que voltam distorcidas e representam a insurgência do “perturbador” e do “inexplicável” de que falou Remo Ceserani.

Algumas das asseverações mais significativas sobre esses procedimentos são encontradas em “Marginália” – conjunto de anotações, aforismos, escritos breves e comentários que Poe foi compilando ao longo da vida. Numa delas, ele expressa a essência de sua concepção sobre a arte, que nos é valiosa:

Se eu tivesse de definir, com toda a brevidade, a palavra “arte”, chamá-la-ia a reprodução do que os sentidos percebem na natureza através do véu da alma. A imitação pura e simples da natureza, por exata que seja, não autoriza ninguém a tomar o título sagrado de artista. Em minha opinião, Deuner não era um artista. As uvas pintadas por Zeuxis nada tinham de artísticas, senão *à vol d’oiseau*.

Da mesma forma, devemos confessar que a cortina de Parrhasius quase não podia esconder o que faltava de gênio a esse pintor.

Acabo de falar do “véu da alma”. Algo de semelhante nos parece indispensável na arte. Podemos sempre duplicar a beleza de uma paisagem contemplando-a com os olhos semicerrados. Os sentidos, algumas vezes, percebem de menos; mas não poderíamos ajuntar que, em multidão de casos, eles percebem sempre demais? (POE, 1986, p. 997)

Embora aborde a questão artística em sentido mais amplo, é possível afirmar que esse trecho permite uma leitura bastante favorável às hipóteses deste trabalho. Afinal, como não associar essa “reprodução do que os sentidos percebem na natureza”, esse “véu da alma”, ao conceito de fantasma, concebido por Aristóteles e recuperado por Giorgio Agamben? Como não aproximar a duplicação da beleza de uma paisagem com os olhos semicerrados à presença de uma ausência? Enfim, à manifestação de algo que foi apreendido pelos sentidos e permanece nas impressões de cera de nossa memória?

Há, ainda, outra afirmação na “Marginália” que constitui um significativo achado para esta pesquisa. Traz as elucubrações de Poe sobre o processo da escrita, daquilo que pode e não pode ser apreendido pela linguagem; diz ele o seguinte:

Não acredito que um pensamento propriamente dito possa estar fora do alcance da linguagem [...] Há, todavia, uma classe de fantasias, duma delicadeza rara, que *não são* pensamentos, e as quais, *até aqui*, achei absolutamente impossível adaptar à linguagem. Sirvo-me da palavra *fantasias* ao acaso, e unicamente porque necessito empregar uma palavra *qualquer*, mas a ideia que se liga comumente a este termo não é aplicável, nem mesmo de longe, às sombras de sombras em questão. Elas me parecem mais psíquicas que intelectuais. Não se elevam da alma (ai, tão raramente!) senão no momento de suas fases mais intensamente sossegadas – quando a saúde corporal e moral é perfeita – e somente naqueles instantes de tempo em que os confins do mundo que desperta se fundem nos do mundo dos sonhos. Só me torno cômico dessas “fantasias” quando me encontro à “beira” do sono e com a consciência do meu estado. Contentei-me em saber que esta condição só existe durante um tempo inapreciável e, no entanto, se incorpora ela a essas “sombras de sombras”; [...] é um relance de vista sobre o mundo externo dos espíritos. (1986, p. 1.002-1.003)

“Sombras de sombras” de natureza psíquica, fugidias, que se manifestam nos momentos em que a consciência, embora no limiar das águas profundas do sono, ainda prevalece: Poe parece fornecer, nesse trecho, sua própria definição para a questão do fantasma – sobretudo por se referir ao

caráter inapreensível dele. No entanto, dotado de incansável espírito investigativo e disciplinado o bastante para se exercitar no sentido de “capturar” essas sombras de sombras, logo a seguir afirma que:

[...] tenho tanta confiança no *poder da palavra* que, por momentos, acreditei ser possível dar corpo, na sua própria imaterialidade, às fantasias que tentei descrever. Em experiências, tendo este objetivo em vista, fui bastante longe a ponto de controlar, à primeira vista (quando a saúde do corpo e da alma é satisfatória), a existência desta condição; quero dizer que agora sou capaz (salvo em caso de doença) de prever a vinda desta condição, se o desejar, no momento já descrito; [...]

Eu posso saltar desse ponto à vigília, e assim transportar o próprio ponto ao reino da Memória; enfim, conduzir essas impressões, ou mais propriamente a lembrança delas, a um estado que (embora por um período bastante curto) eu possa examiná-las analiticamente. Por estas razões – isto é, pelo fato de me ter tornado capaz de dar esse grande passo – não desespero completamente de encarnar em palavras número bastante grande das fantasias em questão, para dar a certas classes de inteligências uma vaga ideia de seu caráter. (POE, 1986, p. 1.003)

Trata-se da sujeição da irracionalidade a um agudo esforço de racionalização. Plenamente consciente de seus estados fantasmático-imaginativos, Poe se empenha em apreciá-los e analisá-los, para enfim incorporá-los por meio da palavra. Logo, também se pode estabelecer um paralelo com aquilo que Ceserani chamou do “forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem” (2006, p. 70), como um operador característico do fantástico.

Ao realizar esse rigoroso exame do imaginário, Poe parece se encaminhar pela terceira via de que fala Ceserani ao tomar o caminho das

palavras que podem criar uma nova e diversa realidade [...] O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma nova realidade (2006, p. 70).

Dessa forma, saltando *conscientemente* da vigília ao reino da memória” e examinando essas *fantasias* e *impressões* com muito cuidado, Poe pretende encarná-las na linguagem, cumprindo a operação a que se refere Ceserani. E é precisamente nesse núcleo que interferem os fantasmas – este “povo de mestiços”, como Freud os chamou – que se concretizam no discurso e cujo retorno desorienta o leitor, acentuando os efeitos do fantástico.

2 – *Phantasmata*: possíveis dinamos do fantástico na literatura

Formados os entendimentos acerca do fantástico e dos fantasmas imaginativos, dar-se-á o primeiro passo no sentido de relacionar esses dois universos. De início, vejamos o que diz a estudiosa Josalba Fabiana dos Santos em seu artigo “O fantasma e o duplo”:

[...] o fantasma é afeito ao ambíguo e ao paradoxal. Seu lugar é o entre-lugar. O espaço que ele habita é o da indecisão e o da fronteira: nem cá nem lá, nem vivo nem morto. E o seu tempo igualmente é duplo: ele advém do passado para o presente [...] Daí sua mobilidade: ele é um ser em trânsito. Dito de outra forma: o ser do fantasma se faz *em trânsito*. (SANTOS, 2013, p. 144)

É importante salientar que o texto de Santos é dedicado ao fantasma consagrado pelas narrativas góticas, como assombração da cultura ocidental ao longo dos séculos. Entretanto, parece-nos que essa definição é bastante oportuna para aquilo que aqui se busca investigar, isto é, justamente o *entre-lugar* de trânsito da irrealidade para a realidade que a operação fantasmático-poética do modo do fantástico assegura. A insurgência dos *phantasmata*¹⁹ é capaz de denunciar o limite da razão por meio de um outro tipo de lógica – a imaginativa²⁰ –, que faz da incerteza, da indeterminação e do desaparecimento daquilo que está entre o visível e o invisível a sua via de acesso ao incognoscível.

¹⁹ O termo foi utilizado por Paracelso, médico, alquimista e ocultista do século XVI, para se referir ao que considerava “alucinações do pensamento” (HARTMANN, 1998, p. 231)

²⁰ A respeito do pensar por analogia e da lógica imaginativa, Paul Valéry tece importantes reflexões no ensaio “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”, publicado em 1895: “[...] Pois a analogia é precisamente apenas a faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas. E isso torna indescritível o espírito que é seu lugar. As palavras perdem a sua virtude. Lá elas se formam, brilham diante de seus olhos: é ele que nos descreve as palavras.

O homem leva, assim, *visões*, cuja força faz a dele. Relaciona sua história a elas. São seu lugar geométrico. De lá caem essas decisões que surpreendem, essas perspectivas, essas adivinhações fulminantes, [...] O segredo, tanto de Leonardo como de Bonaparte, quanto o que a inteligência mais elevada possui uma vez, está e só pode estar nas relações que eles encontraram – que foram forçados a encontrar – *entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa*”. (VALÉRY, 1991, p.141; destaques do autor).

É significativa, a este propósito, a afirmação de Agamben segundo a qual a “função do fantasma no processo cognoscitivo é tão fundamental que se pode afirmar que ele é inclusive, em certo sentido, a condição necessária da inteligência” (AGAMBEN, 2006, p. 136). E é justamente tal processo que constitui a essência das definições acerca do fantástico aqui dispostas. É também um processo indispensável à construção do imaginário, tão importante para a criação literária de Poe; é, enfim, por meio de tal processo que a manifestação dessas *miragens* produz e acentua os efeitos do fantástico em uma narrativa.

Portanto, é a essa zona de limiar, a esse território indefinido da experiência literária, exploradas por Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro e onde nossas frágeis certezas sofrem as investidas dos fantasmas, que nos dirigirão os capítulos seguintes.

2. 1. “Ligéia”, de Edgar Allan Poe: vontade que produz fantasmas, fantasmas que produzem o fantástico

“[...] nestas fantasias – permita-me que as chame agora de impressões psíquicas – não há realmente nada que se aproxime do caráter das impressões geralmente experimentadas”.

Edgar Allan Poe – Marginália

De acordo com o autor e biógrafo Hervey Allen (1986, p. 32), há indícios de que Poe tenha escrito “Ligéia” em meados de 1837. À época vivendo em Nova Iorque, o autor e sua esposa, Virginia Clemm, passavam por um período de extrema penúria e acabaram se mudando, pouco depois, para a Filadélfia, o grande centro editorial dos Estados Unidos na época.

Lá, Poe realizava trabalhos ocasionais para um periódico e conseguiu dispor de raro conforto. Entregou-se, então, a dois projetos literários: a edição de um compêndio sobre conchas e moluscos, por pura necessidade financeira, e “a de há muito adiada publicação de seus contos escolhidos” (ALLEN, 1986, p. 32).

Data de setembro de 1838 a primeira veiculação de “Ligéia” no periódico literário ***American Museum of Science, Literature and the Arts***, de Baltimore. O conto foi reeditado em 1840, no primeiro volume da coleção ***Tales of the grotesque and the arabesque (Histórias extraordinárias)***, que reunia quatorze narrativas curtas selecionadas pelo próprio autor.

O conforto, porém, foi breve; na ocasião da publicação do conto, Poe já retornara às perigosas condições que marcaram quase toda a sua existência: absoluta inconstância profissional, saúde combalida (provavelmente devido ao uso de álcool e estupefacientes), irascibilidade de gênio. A fama que conquistara ainda era pouca; só se tornaria mais conhecido a partir da publicação de “O Corvo”, em 1845.

O desempenho profissional tampouco animava. Devido às oscilações de temperamento e à natureza polemista, Poe não era capaz de se manter por

mais do que alguns meses na mesma posição – usualmente como editor, crítico ou redator de *magazines* (com a exceção do ***Southern Literary Messenger***, no estado da Virginia, em que permaneceu como editor por cerca de dois anos). E, diante do momento econômico pouco favorável – “era um período de pânico financeiro” (ALLEN, 1986, p. 32) –, ainda viu fracassarem as tentativas de estabelecer seu próprio jornal literário.

Entretanto, por calamitosas que fossem as circunstâncias em que se encontrava, jamais deixou de escrever. Baudelaire (1986, p. 49), na introdução para a tradução que realizou das **Histórias Extraordinárias**, assegura que, tanto em textos críticos como ficcionais, Poe sempre “fez guerra infatigável aos falsos raciocínios, às imitações bobas, aos barbarismos e a todos os delitos literários” que se cometiam diariamente em jornais e livros. Fosse qual fosse a forma de expressão literária, nunca se esquivou de narrar

[...] as exceções da vida humana e da natureza; os ardores de curiosidade da convalescença; o morrer das estações sobrecarregadas de esplendores enervantes, os climas quentes, úmidos e brumosos, em que o vento do sul amolece e distende os nervos, como as cordas de um instrumento, em que os olhos se enchem de lágrimas, que não vêm do coração; a alucinação deixando, a princípio, lugar à dúvida, para em breve se tornar convencida e razoadora como um livro; o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa; a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso. (BAUDELAIRE, 1986, p. 50)

Na época em que escreveu “Ligéia”, não era diferente. Correspondendo-se com várias figuras literárias – a mais proeminente delas sendo a do escritor e historiador Washington Irving –, Poe continuou produzindo e manifestando, com a firmeza de um espírito convicto e lúcido, o repúdio àquilo que não dissesse respeito ao seu próprio projeto poético.

Foi assim com “Ligéia”, uma obra que, tanto quanto “O Corvo”, representa-o à perfeição. Nesse sentido, muitos dos apontamentos de “A filosofia da composição” se endereçam a ela – como o matiz melancólico, por exemplo, que é “o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, 1986, p. 920). Nesse caso, tem-se também a melancolia causada pela morte de uma bela mulher, o que configura, “inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo” (POE, 1986, p. 920).

Outro comentário importante de “A filosofia da composição” a ser relacionado com “Ligéia” diz respeito à “certa subcorrente” (POE, 1986, p. 920) de sentido – que se expressa logo na epígrafe, composta por um excerto atribuído ao filósofo moralista inglês do século XVII Joseph Glanvill:

E ali dentro está a vontade que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, bem como seu vigor? Porque Deus é apenas uma grande vontade, penetrando todas as coisas pela qualidade de sua aplicação. O homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade. (POE, 1986, p. 230)

As tensões entre “vontade” e “morte” parecem, de fato, os condutores subterrâneos de sentido a catalisar o movimento dessa narrativa em primeira pessoa por um narrador-personagem despojado de seu objeto de amor. Neste lugar de ausência, projeta-se, então, o desejo fantasmático, tal qual Agamben aponta na poesia lírica provençal como “origem e objeto de amor” (2007, p. 146), correspondendo à imagem idolatrada e jamais alcançada da mulher amada. No entanto, em “Ligéia”, ainda que este caráter se relacione ao amor – é a imagem fantasmal da amada morta que o narrador tenta reter por meio das palavras.

Aqui se faz necessário um comentário sobre a figura do narrador recorrente em Poe. Em “Ligéia”, assim como em grande parte dos textos do autor, este narrador é também o herói, em uma condição dupla que corresponde ao que Bessièrre qualifica como “parentesco”, que “parece ao mesmo tempo necessário e paradoxal” (BESSIÈRE, 1974, p. 169) ao relato fantástico. Segundo a teórica francesa, a irrealidade constitutiva se torna verossímil por meio de um narrador que oferece confiabilidade ao leitor, na medida em que viveu e testemunhou os fatos narrados. No entanto, é uma situação paradoxal, porque esse mesmo narrador também toma parte nas peripécias, tornando-se o fiador daquilo que causa dúvida e incredulidade.

Além dessa duplicidade, há ainda uma outra: aquela que cria fissuras entre o narrador e a função autoral. Ele é também, conforme indícios encontrados em vários momentos da narrativa, aquele que escreve, estabelecendo assim um espaço de limiar que coloca em dúvida a cisão entre o ficcional e o próprio autor real.

Tendo por enigma o sentido subentendido entre vontade e morte, adentramos a narrativa de “Ligéia”, que pode ser dividida em três movimentos: o primeiro apresenta este narrador-personagem relembando sua relação com Lady Ligéia, após a morte desta; no segundo, mais breve, conhecemos o isolamento autoinfligido do amante enlutado, seguido por seu novo casamento com Lady Rowena; e, no terceiro movimento, temos a súbita doença e o falecimento desta, em uma sequência de acontecimentos surpreendentes e aterradores.

Como narrar esses acontecimentos extraordinários, cuja dimensão as palavras não são capazes de traduzir? Esta é a questão do narrador que, aqui, se posiciona como o autor de um texto fantástico. Ou, melhor ainda, como aquele que deseja atingir um objeto ausente e fantasmal, entre a existência e a não existência – que constitui, aliás, a angústia de todo escritor.

Poe, em excertos da “Marginália”, revela sua intenção de explorar ao máximo a potência da palavra, na qual tem absoluta confiança. Sobretudo em relação às metáforas, por meio das quais busca, ao aproximar termos inicialmente distintos, aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite, “que são características fundamentais da narrativa fantástica” (CESERANI, 2006, p. 71). Encontramos um exemplo deste procedimento no início do relato, quando o narrador conjura a assombrosa figura de Ligéia:

[...] na *imaginação* evoco, diante de meus olhos, a *imagem daquela que não mais existe*. [...] *Tentaria em vão retratar a majestade, o tranquilo desembaraço de seu porte, ou a incompreensível ligeireza e elasticidade de seu passo. Ela entrava e saía como uma sombra. Jamais me apercebia de sua entrada no meu gabinete de trabalho, exceto quando ouvia a música de sua doce e profunda voz, quando punha sua mão de mármore sobre o meu ombro. Em beleza de rosto, nenhuma mulher jamais a igualou. Era o esplendor de um sonho de ópio, uma visão aérea e encantadora, mais estranhamente divina que as fantasias que flutuam nas almas dormentes das filhas de Delos.* (POE, 1986, p. 231; destaques nossos).

São diversos os indícios da insuficiência da escrita – “tentaria em vão; incompreensível; sombra; visão aérea, estranhamente divina; fantasias” – neste lugar em que a única presença é a ausência fantasmal preenchida por quase-palavras. Aqui se opõem a possibilidade e a impossibilidade de significar em um terreno inóspito, mas desafiador para a imaginação criativa, no qual a

única certeza é a do fracasso da representação. E é na descrição dos olhos de Ligéia que este procedimento ocorre com intensidade ainda maior:

Para os olhos, não encontramos modelos na remota antiguidade. [...] Eram, devo crer, bem maiores que os olhos habituais de nossa raça. Eram mesmo mais rasgados do que os mais belos olhos das gazelas das tribos do vale de Nourjahad. No entanto, era somente a intervalos, *em momentos de intensa excitação*, que essa peculiaridade se tornava mais vivamente perceptível em Ligéia. E, em tais momentos, era a sua beleza – pelo menos assim surgia diante de minha *fantasia exaltada* – a beleza de criaturas que se acham acima ou fora da terra, a beleza da fabulosa huri dos turcos. [...] Todavia, a “*estranheza*” que eu descobria nos olhos era de natureza distinta da forma, da cor ou do brilho deles e devia ser, decididamente, atribuída à sua *expressão*. *Ah! palavra sem significação, simples som, por trás de cuja vasta latitude entrincheiramos nossa ignorância de tanta coisa espiritual*. A expressão dos olhos de Ligéia... Quantas e quantas horas refleti sobre ela! Quanto tempo *esforcei-me por sondá-la*, durante uma noite inteira de verão! *Que era então aquilo – aquela alguma coisa mais profunda que o poço de Demócrito – que jazia bem no fundo das pupilas de minha bem-amada?* (POE, 1986, p. 232; destaques nossos)

A pergunta ecoa, sem resposta. O narrador, agora desdobrado também em autor ao refletir sobre a impotência da palavra para relatar o acontecimento extraordinário, não retrocede: assume o limite posto pela impossibilidade de encontrar a palavra justa para designar, nesse caso, a expressão dos olhos de Ligéia.

Tal operação é relevante, e ocorre em diversos outros momentos da narrativa. São trechos em que se revela essa consciência de *autor* do narrador. Temos então, por meio dessa operação, o vínculo com os fantasmas, manifesto na própria escritura – na palavra fugidia, que escorre à busca dos termos capazes de apreender um sentido inapreensível. Trata-se do fantasmático no discurso, conforme postula Agamben, que atinge o signo e o revela no lugar da potência de não dizer/dizer.

Há também algo de fantasmático nas metáforas utilizadas – aproximações invulgares que exploram as potencialidades de criação da linguagem e revestem o discurso com um matiz poético e melancólico. Dessa maneira, já no início do conto, é revelado que Ligéia “não mais existe”; sua imagem ressurgiu cercada pela névoa da tristeza e é submetida a outros efeitos insólitos, como a distorção e amplificação da dor da perda infligida ao narrador.

Porém, esse procedimento de recuperação de reminiscências, apenas, não é suficiente para que o relato seja categorizado como fantástico. De acordo

com as teorias acima dispostas, necessário é se encontrarem outros operadores que contribuam para os efeitos estéticos propiciados por esse modo.

Um deles, bastante presente no texto, é a intenção de atrair por meio da surpresa, do terror. Trata-se de um território comum a diversos teóricos, em que, conforme Ceserani, o fantástico “envolve o leitor, leva-o para dentro de um mundo para ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (2006, p. 71). Afinal, é notável o esforço de construção cognitiva do relato fantástico para estabelecer uma nova percepção que resulte em experiências de passagem entre a possibilidade e a impossibilidade de existência.

Em “Ligéia”, essa operação é recorrente. A narrativa apresenta um conjunto de indícios que conduzem o leitor, gradativamente, a um mundo que se situa entre o familiar e o não familiar/incognoscível, por causa do teor sempre agourento e sombrio dos espaços criados. É uma ameaça velada de ruptura que, em dado momento, acabará por se cumprir. Constata-se esse procedimento em diversos trechos – como este, ainda sobre os olhos de Ligéia: “E só podia eu formar uma estimativa daquela paixão pela miraculosa dilatação daqueles olhos que, ao mesmo tempo, me encantavam e atemorizavam”; ou “Vi que ela ia morrer e, desesperadamente, travei combate em espírito com o horrendo Azrael” (p. 235); ou ainda nos versos finais do poema que a própria Ligéia compusera e que pede para o narrador recitar-lhe, à cabeceira:

Mas os anjos, que espantos consomem,
já sem véus, a chorar, vêm depor
que esse drama tão tético, é “O Homem”
e que o herói da tragédia de horror
é o Verme Vencedor. (p. 237)

Outro aspecto a ser observado nesse primeiro movimento do relato é a já referida incapacidade de dizer. A memória é fugidia, e cada traço de Ligéia – que tem nos olhos a expressão máxima de intensidade – é envolto por uma estranheza que o narrador-autor não consegue traduzir. O objeto das evocações está em desaparecimento iminente, na antecâmara da obliteração; ocupa, assim, o limiar entre dizível-indizível, visível-invisível. Neste lugar de passagem, o fantasmático se une ao tom melancólico da presença de uma

ausência por meio de uma palavra, também ela, fraturada, permeada por ausência, esquecimento e imprecisão.

Entretanto, mesmo que saiba que o objeto é inexprimível, o narrador-autor jamais o deixa de tentar: é o espírito investigativo de Poe em operação, que submete as mais difusas classes de fantasia ao escrutínio da construção narrativa.

Talvez impelido pela “vontade que não morre” a que se refere a epígrafe, o narrador-autor busca apreender a expressão dos olhos de sua amada. Busca se aproximar desse mistério e encontra, finalmente, um sentido possível: a subcorrente composta pela força da volição. Também expressa uma intensidade de pensamento, ação e discurso que, mais uma vez, retomam a epígrafe – cujas palavras, não por acaso, são as mesmas proferidas por Ligéia ao morrer.

Essa força selvagem, assim, parece contaminar o narrador que, também autor, busca não apenas representar, mas *presentar*, de modo a fazer do relato um corpo pulsante de vida, com a mesma avidez da poderosa vontade de Ligéia:

[...] eu afinal reconheci o princípio de sua saudade, com um desejo tão avidamente selvagem, da vida que agora lhe fugia com tanta rapidez. *E essa violenta aspiração, essa ávida veemência do desejo da vida, apenas da vida, que não tenho poder para retratar, nem palavras capazes de exprimir.* (1986, p. 236; destaque nosso)

Temos, então, aquele que escreve no limiar do desejo de comunicar o incomunicável, de apreender o inapreensível. Este embate com a expressão revela a consciência autoral sobre a *crise de representação*, tão recorrente na obra de Poe. Dessa maneira, o modo do fantástico adquire, na narrativa, um evidente caráter *metatextual* – reforçado pela reflexão inscrita na epígrafe, que perpassa o discurso narrativo e se condensa no saber profundo e metafísico de Ligéia. A mesma força vital com que ela enfrenta a morte é a do narrador e de seu duplo autoral, realizada pela escrita.

Ao se retomarem as ocorrências da narrativa, encontra-se o narrador-autor em um dos aposentos da abadia para onde se muda. Lá, “num momento de alienação mental” (POE, 1986, p. 238), casa-se com a loura Lady Rowena Trevanion, de Tremaine. O local é uma câmara maldita, cujo detalhamento

intensifica o suspense, a sensação de que em breve algo terrível e inexplicável sucederá:

O aposento achava-se numa alta torre da abadia acastelada, tinha a forma pentagonal e era bastante espaçoso [...]. As paredes elevadas a gigantesca altura – acima mesmo de qualquer proporção – estavam cobertas, de alto a baixo, de vastos panejamentos duma pesada e maciça tapeçaria, que tinha seu similar no material empregado no tapete do soalho, [...] todo salpicado de figuras arabescas com cerca de trinta centímetros de diâmetro. (POE, 1986, p. p. 238-239)

Esse panejamento ocupa posição de relevo na narrativa. É por meio das figuras presentes no tecido que se dão as primeiras ocorrências de fato sobrenaturais, inverossímeis, ainda que atribuídas a efeitos de ilusão de óptica:

Graças a um processo hoje comum, e na verdade rastreável até a mais remota antiguidade, [os arabescos] eram feitos de modo a *mudar de aspecto*. Para quem entrasse no quarto, tinham a *aparência* de simples *monstruosidades*, mas *à medida que se avançava desaparecia gradualmente esse aspecto e, passo a passo, à proporção que o visitante mudasse de posição no quarto, via-se cercado por uma infundável sucessão de formas espectrais* pertencentes às superstições dos normandos ou que surgem nos sonhos pecaminosos dos monges. O *efeito fantasmagórico* era vastamente realçado pela introdução *artificial* duma forte corrente contínua de vento por trás das cortinas, dando horrenda e inquietante animação ao todo. (POE, 1986, p. 239; destaques nossos)

Percebe-se, no trecho acima, como o discurso materializa os mesmos arabescos esfumaçantes que parecem envolver o leitor – este também pode se colocar no lugar de quem se vê “cercado por uma infundável sucessão de formas espectrais”. Nota-se nesse momento uma outra configuração dos fantasmas e do objeto – situado entre o que se diz e o que não se diz –, perdido em um espaço incerto, lúgubre, povoado por sombras e meios tons. Um espaço típico do gótico, cujas características são marcantes em todo o relato.

Destaca-se ainda, no trecho, o uso do termo “artificial”: ele designa o espaço inventado e ficcional construído pela narração, e não a mera reprodução de uma realidade exterior ao relato. Nisso consiste, também, outro elemento considerado por Ceserani como característico do fantástico: a *figuratividade*. Como se viu, ela se relaciona a “experimentações comuns ao final do século XVIII de espetáculos com efeitos ópticos, como a fantasmagoria” (2006, p. 76). É a teatralidade operando no texto fantástico, por meio de recursos de cenografia e jogos de luzes que induzem a ilusões visuais

– nesse caso, figuras decorativas que se transformam de acordo com o movimento de quem as vê. São novos recursos que fornecem à narração fantástica modos de “representar passagens inquietantes de limite” (CESERANI, 2006, p. 76).

Não parece fortuita, também, a descrição da tétrica casa para onde o narrador se muda, logo após a morte de Ligéia, bem como a analogia que se estabelece entre o edifício e seu próprio estado interior:

[...] a grandeza melancólica e sombria do edifício, o aspecto quase selvagem da propriedade, as muitas recordações tristonhas e vetustas que a ambos se ligavam tinham muito de união com os sentimentos de extremo abandono que me haviam levado àquela remota e deserta região do interior. (POE, 1986, p. 237-238)

Narrador-autor e abadia configuram-se, assim, como duplos um do outro – ou, ainda, como a projeção das sombras um do outro, de seus espectros.

No discurso que segue, a materialização da arquitetura é repleta de fantasmas (góticos) e sensações, sobretudo quando a narração se detém à descrição do já mencionado aposento, em que ocorre o desenlace da narrativa:

Ocupando toda a face sul do pentágono havia uma única janela, imensa folha de vidro inteiriço de Veneza, dum só pedaço e duma cor plúmbea, de modo que os raios do sol, ou da lua, passando através dele, lançavam sobre os objetos do interior uma luz sinistra. [...] Do recanto mais central dessa melancólica abóbada pendia, duma única cadeia de ouro de compridos elos, um imenso turíbulo do mesmo metal, de modelo sarraceno, e com numerosas perfurações, tão tramadas que dentro e fora delas se estorcia, como se dotada de vitalidade serpentina, uma contínua sucessão de luzes multicores. (POE, 1986, p. 238)

Algumas poucas otomanas e candelabros de ouro, de forma oriental, ocupavam em redor vários lugares; e havia também o leito – o leito nupcial – de modelo indiano, baixo e esculpido em ébano maciço, encimado por um dossel semelhante a um pano mortuário.

[...] Em cada um dos ângulos do quarto se erguia um gigantesco sarcófago de granito negro tirado dos túmulos dos reis em face de Lucsor, com suas vetustas tampas cheias de esculturas imemoriais” (1986, p. 239).

Nota-se, nesses trechos e ao longo de todo o relato, a marca do gótico, cuja obra inaugural é **O Castelo de Otranto**, escrita em 1764 pelo nobre britânico Horace Walpole. Na apresentação da edição do texto em português, o estudioso Ariovaldo José Vidal aponta para aquilo que considera o grande palco desta nova forma romanesca:

[...] o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis [...] Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade. (VIDAL, 1996, p. 07)

Trata-se de uma descrição bastante adequada ao papel da abadia e do aposento em “Ligéia”, bem como reflete as peripécias que, segundo Vidal, marcam o gótico:

[...] suspense, medo, terror, castigos cruéis, mortes pavorosas etc [...] os ornamentos, os imprevistos e o desequilíbrio das formas do castelo passam para o desenrolar da narrativa, que conduz o leitor de mistério em mistério (VIDAL, 1996, p. 07-08)

Constituindo-se como uma espécie de inventário da narrativa gótica, **O Castelo de Otranto** influenciou profundamente as gerações seguintes de autores. “Ligéia”, escrito cerca de setenta anos após a publicação de Walpole, encontra-se sob essa influência. Tem-se o tom assimétrico e povoado por distorções de formas e ambientações que migram para a narrativa; em meio a elas, vaga o leitor, desorientado, entre um mistério e outro.

Tem-se, também – e aqui se retoma uma interpretação de Ceserani e de outros teóricos –, a ambientação favorita de autores de narrativas góticas, que remete ao universo noturno. São inúmeros os exemplos desse sistema temático em “Ligéia”.

É noite, por exemplo, quando Lady Ligéia morre, pouco depois de chamar seu amado para repetir aqueles versos que ela mesma escrevera. É noite quando o amante afirma passar as “horas não sagradas do primeiro mês” de seu casamento com Lady Rowena, e quando confessa se render às memórias da falecida, entregando-se a “orgias de recordações de sua pureza, de sua sabedoria, de sua nobre, sua etérea natureza” (POE, 1986, p. 239). São noites, sempre noites desoladas que o narrador atravessa a velar sua segunda esposa, subitamente adoecida, ora sonhando, ora em devaneios do ópio; e é durante uma “noite terrível” (p. 243) que se dá o desfecho da narrativa.

Outro tema presente em Ligéia, e indicado por Ceserani como próprio ao universo fantástico do gótico, é o “ressurgimento dos mortos”. E aqui encontramos a ocorrência que reúne, em sua natureza, não apenas as evidências que fazem dele um relato fantástico, mas também de que os

fantasmas (sejam os espectros de mortos-vivos ou aqueles produzidos pela imaginação) participam intensamente desta “fantasticidade”.

A propósito, como denuncia a própria epígrafe, o tema central do texto se concentra nas tensões entre “morte” e “vontade”. Assim, parece ser esta força de vontade do narrador que, operando novamente com a subcorrente de sentido, insere no discurso a singularidade de operadores estéticos que vivificam a imagem fantasmal de Ligéia em seu duplo: a moribunda Lady Rowena.

Tais ocorrências ocupam o terceiro movimento da narrativa. Nele, acompanhamos o melancólico homem à cabeceira de sua segunda esposa – embora esteja, na verdade, longe dali. Na maior parte do tempo, apresenta-se indiferente ao mal que devora Lady Rowena, a quem “detestava com um ódio que tinha mais de diabólico do que de humano” (POE, 1986, p. 239). E se faz acompanhar pelas reminiscências de Ligéia – pelos fantasmas apreendidos por sua percepção, que preenchem todos os seus pensamentos.

Minha memória retornava (oh, com que intensa saudade!) a Ligéia, a *bem-amada, a augusta, a bela, a morta* (...) Na *excitação de meus sonhos de ópio*, gritava seu nome em voz alta, durante o silêncio da noite, ou de dia, entre os recantos protetores dos vales, como se, pela *ânsia selvagem*, pela paixão solene, pelo *ardor devorante de meu desejo pela morta*, eu pudesse ressuscitá-la. (POE, 1986, p. 239; destaques nossos)

Esse trecho fornece indícios não apenas de que a vontade, na construção fictícia do relato, pode sobrepujar a morte – deflagrando assim uma ameaça à razão ao apontar seus limites; mas também demonstra que isso pode ocorrer por meio do retorno do duplo fantasmático. Afinal, é com devoção tal que o narrador evoca as impressões de Ligéia, que parece ser a energia liberada por esses movimentos que coloca em marcha os acontecimentos fantásticos, manifestos assim que Lady Rowena é atacada pela súbita doença:

A febre que a consumia tornava suas noites penosas e no seu agitado estado de semi-sonolência referia-se ela a sons e movimentos dentro e em redor do quarto da torre, e que eu não podia deixar de atribuir senão ao desarranjo de sua imaginação ou talvez às *fantasmáticas influências do próprio quarto*. (POE, 1986, p. 239-240; destaque nosso)

Tem início a série de ocorrências que levam ao desfecho profundamente sobrenatural do relato. A partir desse momento, é como se Lady Rowena, em

estado febril, pressentisse o inexplicável retorno; de forma que passa a se referir, com frequência cada vez maior, “aos mais leves sons e insólitos movimentos das tapeçarias” (p. 240). Até então, ainda que causem a incerteza *todoroviana*, esses primeiros acontecimentos podem ser explicados por meio de efeitos ópticos e da própria excitação dos excessos imaginativos – provocados, inclusive, pelo ópio.

À medida que a doença se intensifica, parecem se intensificar também as investidas daquilo que Ceserani definiu como “súbita irrupção” (2006, p. 84), provocada pelos processos cognitivo-imaginativos que colocam a razão em crise. Uma evidência disso pode ser apontada no que ocorre no momento em que o narrador, ao se deparar com o desfalecimento de Lady Rowena, sai em busca de um frasco de vinho para reanimá-la:

[...] ao passar por sob a luz do turíbulo, duas circunstâncias de natureza impressionante me atraíram a atenção. Senti que *alguma coisa palpável, embora invisível*, passara de leve junto de mim, e vi que jazia ali, sobre o tapete dourado, bem no meio do forte clarão lançado pelo turíbulo, uma *sombra, uma sombra fraca, indecisa, de aspecto angélico, tal como o que se poderia imaginar ser a sombra de uma sombra*. (POE, 1986, p. 240; destaque nosso.)

Ainda que atribua indecisamente essa ocorrência à “excitação de uma dose imoderada de ópio”, um outro evento, logo a seguir, é mais contundente:

Sucedeu então que percebi distintamente um leve rumor de passos sobre o tapete e perto do leito, e um segundo depois, quando Rowena estava a erguer o vinho aos lábios, *vi, ou posso ter sonhado que vi*, caírem dentro da taça, como vindos de *fonte invisível* na atmosfera do quarto, três ou quatro grandes gotas de um líquido brilhante, cor de rubi. (POE, 1986, p. 240-241; destaques do autor)

Há o “posso ter sonhado que vi”, é fato; mas a construção clara praticamente interdita a possibilidade de sonho. Por meio desses acontecimentos, a narrativa enfim entra na seara do fantástico, conforme aqui foi estabelecido – tendo o fantasma de Ligéia, produzido pela imaginação do narrador, como legítimo agente.

Afinal, trata-se não apenas de um lento regresso – testemunhado inicialmente pelos sentidos adoecidos de Lady Rowena –, mas da subsequente transformação desta naquela que já não mais vivia. É não apenas o regresso da morta, mas de tudo aquilo que a figura da morta havia *inscrito* na alma de

seu amante – e que ali permaneceu até se reerguer por meio da vontade que, ao longo de todo o relato, soa como um clamor contra o absolutismo do fim.

Lady Rowena, porém, ainda agoniza. Sobretudo depois de ingerir o vinho com as gotas misteriosas, quando “uma rápida mudança para pior se verificou” (POE, 1986, p. 241) na sua enfermidade. Até que, na quarta noite após a ingestão do líquido, o narrador-autor se senta só, “em frente ao corpo amortalhado, naquele quarto fantástico que a recebera como minha esposa” (p. 241).

Porém, ele parece não se dar conta do ocorrido. Velando a morta sem dar grande importância à ocasião, continua tomado de assalto por milhares de recordações de Ligéia – até que esses “fantasmas”, enfim, decidem responder. Primeiro, por meio de “um soluço baixo, suave, mas bem distinto”; depois, por meio de uma “coloração fraca, muito fraca e mal perceptível, (que) corava as faces e se estendia nas pequenas veias deprimidas das pálpebras” (p. 241).

Aterrorizados, esses “eus” oscilantes entre personagem, narrador e autor no espaço narrativo concluem que Rowena ainda vive. Por alguns momentos, há luta para “chamar de volta o espírito, que ainda pairava sobre o corpo”; mas uma recaída se verifica quando a coloração desaparece e dá lugar a uma “palidez ainda maior do que a do mármore” (p. 242). O narrador-autor então retrocede, despencando trêmulo sobre a poltrona otomana de onde acompanha o espetáculo.

Logo, porém, entrega-se novamente às apaixonadas memórias de Ligéia. A imersão é o bastante para deflagrar um novo e mais vívido retorno da morta-viva, desta vez expresso por “um certo som indeciso” que saía da região do leito. O viúvo se inclina, aguçando os sentidos:

Repetiu-se o som: era um suspiro. Correndo para o cadáver, vi, vi distintamente, um tremor em seus lábios. Um minuto depois, eles se abriram, exibindo uma fileira brilhante de dentes de pérola. A estupefação agora lutava em meu corpo, com o profundo horror que até então dominara sozinho. Senti que minha vista se ensombriava, que minha razão divagava [...]. Havia um brilho parcial na fronte, na face e na garganta; um calor perceptível invadia todo o corpo; havia mesmo um leve bater do coração. A mulher *vivia*, e com redobrado ardor entreguei-me ao trabalho de reanimá-la. (POE, 1986, p. 242, destaque do autor)

Pode-se afirmar, então, que esse trecho ilustra com precisão a experiência imaginária dos limites da razão, conforme apontou Irène Bessièrre. Nesses excertos de Poe, encontramos a “irrupção no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado” ²¹ (BESSIÈRE, 1974, p. 32) de um evento inadmissível, indizível; uma operação que corresponde àquilo que a teórica francesa definiu como a mecânica do fantástico, qual seja,

[...] as contradições dos modos de apreensão do real: nós fazemos e desfazemos a objetividade; as fraturas do cotidiano são aquelas da racionalidade que não retornam a um além, a um outro mundo (...), mas que encontram sua expressão estética em uma narração da descontinuidade e da antítese. O fantástico parece então a figura de uma patologia da racionalidade (BESSIÈRE, 1974, p. 50)²²

Após novos esforços para ressuscitar Lady Rowena, o narrador fracassa. Prostrado, acompanha o desaparecimento da coloração, o cessar da pulsação, os lábios que reassumem a expressão cadavérica; enfim, testemunha o corpo readquirir todas as “particularidades repulsivas de quem tinha sido, durante muitos dias, um habitante do sepulcro” (POE, 1986, p. 242).

Procede-se, então, ao terrificante ato final. Pouco depois de desabar, mais uma vez, na otomana, e de se prostrar, rendido, em meio ao turbilhão de imagens-fantasmas de Ligéia, o pobre homem ouve nova resposta na forma de um tênue soluço:

[...] aquela que morrera, de novo, outra vez, se movera, e agora mais vigorosamente do que até então, embora erguendo-se de um aniquilamento mais apavorante, em seu extremo desamparo, do que qualquer outro (POE, 1986, p. 243).

É interessante notar que, desta vez, o narrador-autor deixa de lutar e permanece sentado, consumido ainda pelo turbilhão de emoções e reminiscências. Não parece desatino afirmar que este fato – a desistência de reanimar o corpo – está intimamente relacionado à sequência dos acontecimentos; pois, ao permanecer como presa das lembranças e se limitar

²¹ “[...] *irruption dans l’univers familier, structuré, ordonné, hiérarchisé*”.

²² “*les contradictions des modes de l’appréhension du réel: nous faisons et nous défaisons l’objectivité; les fractures du quotidien sont celles de la rationalité qui ne renvoient pas à un au-delà, à un autre-monde (...), mais qui trouvent leurs expressions esthétiques dans une narration de la discontinuité et de l’antithèse. Le fantastique semble alors la figure d’une pathologie de la rationalité*” (tradução do autor).

à contemplação, o pavoroso espetáculo se desenvolve. É como se sua vontade, sem dispersões triunfasse, enfim:

[...] erguendo-se do leito, vacilando, com passos trôpegos, com os olhos fechados com as maneiras de alguém perdido num sonho, a coisa amortalhada avançou, ousada e perceptivelmente, para o meio do aposento. (POE, 1986, p. 243)

Novamente o narrador-personagem não se move ou sequer treme diante da ocorrência; porém, isso se deve a uma dúvida nascida da multidão de fantasias que o visitam, agora de outra natureza. As incertezas a respeito do aspecto, da estatura e da maneira do vulto acabam por enregelá-lo. Ele passa a se perguntar, silenciosamente, sobre a identidade real daquela criatura que, reclamada da noite eterna, marcha lentamente pelo quarto:

Podia, de fato, ser *verdadeiramente* Rowena, a loura, a dos olhos azuis, Lady Rowena Trevanion de Tremaine? Por quê, *por que* duvidava disso? A faixa rodeava apertadamente a boca; mas então não podia ser a boca respirante de Lady de Tremaine? E as faces, onde havia rosas, como no esplendor de sua vida, sim, bem podiam ser elas as belas faces da viva Lady de Tremaine. E o queixo, com suas covinhas, como antes da doença, não podia ser o dela? *Mas, então, ela crescera desde a doença?* (POE, 1986, p. 243, destaques do autor)

O estado de dúvida, marca do fantástico para Todorov, ressurgiu aqui unido ao fantasma que a imaginação do narrador criou para vivificar a ausência da mulher amada em sua duplicidade Rowena-Ligéia. No entanto, sob esta dúvida aparente, a “corrente subjacente de sentido” fluiu, revelando o princípio constitutivo deste simulacro feito por luz e sombras, desdobráveis em novas sombras, em uma projeção de efeitos fantasmáticos que alimentam a imaginação do leitor. E, na camada mais profunda desta arquitetura fantástico-fantasmática, ganha corpo a epígrafe, agora presentificada pela “vontade” da própria criação poética da narrativa, capaz de sobrepujar a morte.

A dúvida se converte, então, em macabra certeza:

Estremecendo ao meu contato, deixou cair da cabeça, desprendidos, os fúnebres enfaixamentos que a circundavam, e dali se espalharam, na atmosfera agitada pelo vento do quarto, compactas massas de longos e revoltosos cabelos. *E eram mais negros do que as asas de corvo da meia-noite!* E então se abriram vagarosamente os olhos do vulto que estava à minha frente.

– Aqui estão, afinal – clamei em voz alta –, nunca poderei... nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos grandes, negros e selvagens de meu perdido amor... de Lady... de Lady Ligéia! (POE, 1986, p. 243; grifos do autor)

E se encerra nesse ponto o relato, com um desfecho em que a figuratividade também se mostra acentuada. A descrição dramática das faixas da mortalha que volitam, dos cabelos ao vento, dos enormes olhos que enfim se abrem; há muito de teatralidade nesse retorno triunfal de Lady Ligéia.

Os olhos que se abrem não são outros senão aqueles que o narrador descreveu no início do relato – “bem maiores que os habituais de nossa raça”; os cabelos escuros, “mais negros que as asas de corvo da meia noite”, “as madeixas de um negro “hiacintino”. O porte longilíneo da figura que caminha recupera a postura majestosa de sua amada – ou melhor, do fantasma de Ligéia produzido pela imaginação daquele que a perdeu; uma figura cujo ressurgimento acentua os efeitos estéticos do fantástico sobre o leitor, também ele preso aos “panejamentos multicoloridos” de um texto espectral.

Impossível, também, não se observar uma sutil sintonia entre a morte da amada e o longo poema narrativo “O Corvo”. Ambos os textos inscrevem, no fantasmal da imagem, o paradoxo do desejo por uma ausência irremediável e que migra do “*Nevermore*”, crocitado pela ave, à metáfora dos olhos de Ligéia.

Trata-se, assim, da irrealidade como uma nova possibilidade de real, que se inscreve a partir da “narrativa como acontecimento”, como define Blanchot²³. E se trata, por fim, do estremecimento provocado pela operação cognitivo-imaginária a denunciar a relação inquietante entre os fantasmas e a criação literária, na singular experiência do fantástico proporcionada pela narrativa “Ligéia”.

²³ A reflexão de Maurice Blanchot é encontrada no segundo capítulo de **O livro porvir**: [...] “Entretanto, o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se” (2005, p. 08)

2.2 – O imaginário salvador: outras relações possíveis entre fantasmas e fantástico em “A Grande Sombra”, de Mário de Sá-Carneiro

“Morrem jovens os que os Deuses amam [...] E é na juventude, quando neles desabrocha a flor fatal e única, que começam a sua morte vivida”

Fernando Pessoa, “In Memoriam”

Embora “Ligéia” permita uma análise que responda às indagações desta pesquisa, faz-se necessário verificar outras formas de aproximação entre o fantástico e o fantasmático, a fim de ampliar o campo de análise para a validação das hipóteses levantadas. Para tanto, recorre-se à narrativa “A Grande Sombra”, de Mário Sá-Carneiro, que servirá como parâmetro de comparação das relações entre fantástico e fantasma – entendido o primeiro como modo literário de construção de efeitos estéticos fantasmáticos por meio da imaginação criadora.

Uma constatação inicial a se fazer é a de que o texto em questão é, em inúmeros aspectos, distinto daquele de Poe. Na verdade, não apenas da obra do autor estadunidense – desde que publicada quase sessenta anos depois e em meio a um contexto sociocultural diverso daquele dos Estados Unidos do século XIX – mas também por ocupar um território à parte nas letras portuguesas, dentro da chamada “Geração d’Orpheu”, hoje considerada responsável pela introdução do modernismo nas artes de Portugal.

São vários os motivos que levam à tal diferenciação. Pode-se mencionar a inventividade de seus achados poéticos, sobretudo os oxímoros e os paradoxos; pode-se citar o sensacionismo *sui generis* de seu projeto estético, de caráter intuicionista, que muitas vezes toca “o absurdo para melhor revelar a singularidade dos seus olhar e vivência” (QUADROS, 1986, p. 20). Porém, crê-se que no epicentro desses motivos está uma curta e conturbada biografia.

Sá-Carneiro nasceu em Lisboa em 19 de maio de 1890 e, assim como Poe, foi tocado precocemente pela tragédia. A mãe, Águeda Maria de Souza Murinelo, faleceu quando o garoto completara dois anos. Sendo o pai de

natureza boêmia e desregrada, deixou o filho aos cuidados dos avós, em uma casa de campo ao norte da capital portuguesa, e partiu a gastar a pequena fortuna dos Sá-Carneiro (muitos dos quais eram destacados militares) em Roma, Paris e outros centros. Sendo assim, a criança foi cercada por mimos excessivos dos avós paternos. Tal fato, de acordo com o filósofo e escritor português António Quadros, fez com que o futuro poeta perdesse “desde cedo o sentido das realidades” (QUADROS, 1986, p. 13).

Consta que não era uma criança feliz: sem amigos, nutria repúdio pelo campo e sentia falta do pai. Dono de uma sensibilidade já aguçada, perambulava sozinho pela quinta da família, acompanhado apenas pela própria imaginação, que logo se mostrou poderosa. Graças a ela, empreendia escapadas para as regiões fantasiosas de *Mistério* e *Sombra*, conceitos capitais em sua obra posterior. Também já se nota, nessa época, um incipiente interesse pela leitura, cada vez mais estimulado pelo contato com a vasta biblioteca do avô.

Tal obsessão pelo imaginário acompanhou Sá-Carneiro ao longo de toda a sua breve existência. Assim era em meados de 1904, estudando no Liceu do Carmo, em Lisboa. Embora tivesse encontrado ali com colegas também interessados pela literatura e pela arte, a experiência inédita em uma grande cidade apenas acentuou a dependência das “evasões”. A consciência do físico desajeitado (“Rei Lua” e “Esfinge Gorda”, como chamava a si próprio) e o despreparo para as relações sociais constrangiam-no enormemente; e foi nesse contexto de inadaptação que começou a escrever com mais frequência. Datam dessa época algumas peças de teatro e primeiros poemas, de caráter diletante.

No entanto, o corpo principal de sua obra só começava a surgir a partir de 1912. Na época, Sá-Carneiro passou a desenvolver de fato uma “vida literária”: convivia com outros artistas, lia compulsivamente e frequentava teatros, exposições e concertos. Estimulado pelos colegas, começou a escrever “a sério”.

Data de 1912 também a publicação de **Princípio**, compilação de contos cujos títulos (“Loucura”, “Sexto sentido”, “Incesto”, “Felicidade perdida”,

“Páginas de um suicida”) já parecem expressar aquilo que ficou conhecido como o *pathos* do futuro novelista – a saber,

[...] o tédio diante do cotidiano banal (e por isso insuportável), a fuga para mundos fantásticos ou quiméricos, a obsessão da morte e do suicídio como únicas soluções para uma *quest*a sem outras saídas possíveis. (QUADROS, 1986, p. 18)

Esses foram os primeiros trabalhos em prosa de Sá-Carneiro, e é a essa seara de sua obra a que este trabalho se aterá. Ainda de acordo com António Quadros, a ficção sá-carneiriana em prosa

[...] Revela não só a dramática dissociação entre a realidade e a idealidade [...], como também a permanente compulsão do autor para a ultrapassagem de si próprio enquanto mera pessoa social e existencial, visando ao excepcional, ao raro, ao singular, ao maravilhoso, ao mesmo tempo que a invenção de um mundo quimérico e fantástico, pelo poeta vislumbrado através de uma imaginação essencialmente sensorial e estética (1986, p. 19-20)

Nesse caso, o fantástico, afirma Quadros, não remete à sobrenaturalidade ou ao mito; consiste, antes, naquele fantástico que se dá “pela magnificação das sensações, das percepções ou até dos sentimentos” (1986, p. 20). Ainda que se refira a um carácter essencialmente sensacionista dos textos de Sá-Carneiro – pois o poeta, como se sabe, tinha íntimas relações de amizade e afinidades estéticas com Fernando Pessoa –, a afirmação é preciosa para esta pesquisa, uma vez que aponta para aspectos relacionados a processos cognitivos-imaginativos nas narrativas fantásticas do autor.

É o caso daquela que é considerada sua novela mais famosa, **A confissão de Lúcio** (1914). Nela, o protagonista, cumprindo um destino absurdo, deixa-se prender e condenar por um crime que não cometeu – e que sequer existiu. Considerada por Quadros “um paradigma particularmente significativo” (1986, p. 21) por causa da coerência narrativa e dos efeitos de surpresa e suspense atingidos, a obra consolida três obsessões dominantes em Sá-Carneiro: a do suicídio, a do amor perdido e a da anormalidade que avança até a loucura.

Outros aspectos característicos do poeta a serem observáveis no texto são o narcisismo e uma concepção pervertida do amor – onanista, idealizado e violento, cuja realização leva à ruína, irremediavelmente.

As novelas reunidas na compilação **Céu em fogo** (“A Grande Sombra” entre elas) levam esses procedimentos e obsessões ao paroxismo. A antologia foi publicada pela primeira vez em 1915 – cerca de um ano antes de Sá-Carneiro se suicidar após ingerir cinco frascos de arseniato de estricnina –, e reúne oito textos em prosa, de curta e média duração. Todos podem ser qualificados como fantásticos justamente por aquilo que acima foi mencionado: a corporificação das projeções de fantasmas imaginados por meio do sonho, do delírio e de acontecimentos insólitos desencadeados pela percepção.

Os títulos “Eu-próprio o Outro”, “A estranha morte do professor Antena”, “O homem dos sonhos”, “Mistério”, “O fixador de instantes”, “Ressurreição”, além de “A Grande Sombra” também já sugerem a intenção estética de Sá-Carneiro nessa coletânea. Com efeito, todas elas parecem servir ao propósito de instaurar incertezas, indefinições e mistérios, apresentando o “eu” que escreve sempre como “qualquer coisa de intermédio: pilar da ponte de tédio” (SÁ-CARNEIRO, 2013).

Nesse sentido, “A Grande Sombra” é a narrativa mais representativa. É um texto cuja própria essência se apresenta intervalar e incerta: diário? Conto? Poesia? Tarefa desafiadora é ainda a de definir se o relato deve ser abordado como prosa poética ou poesia prosaica.

A propósito, constata-se aí uma primeira e significativa diferença com relação a “Ligéia”. Enquanto, para Poe, a obra literária é fruto de intenso trabalho e rigoroso método, no qual todos os elementos têm lugar definido, o texto de Sá-Carneiro parece governado por outro princípio construtivo, rebelde às normas mínimas de discursividade e movido pelo caos de sensações instantâneas. A partir disso, uma primeira leitura revelaria certa *anarquia* da imaginação que, fortuita, contrapõe-se à estrita organização do imaginário observada em Poe. No entanto, essa seria uma conclusão precipitada.

A obra de Sá-Carneiro, como se sabe, ocupa lugar significativo nas vanguardas modernistas em Portugal, tendo por um dos princípios construtivos o *Sensacionismo*. A este respeito, de acordo com Fernando Pessoa,

Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar sentimentos coloridos. A sua imaginação — uma das mais puras na moderna

literatura, pois ele excedeu Poe no conto dedutivo em *A Estranha Morte do Professor Antena* — corre desenfreada por entre os elementos que os sentidos lhe facultaram, e o seu sentido da cor é dos mais intensos entre os homens de letras. (PESSOA, 1966, p. 148)

O heterônimo Álvaro de Campos, “engenheiro sensacionista” criado pelo poeta português para encarnar essa nova corrente de pensamento estético, diz, em “*Ultimatum*”, que:

A sensibilidade — tomada aqui no mais amplo dos seus sentidos possíveis — é a fonte de toda a criação civilizada. Mas essa criação só pode dar-se completamente quando essa sensibilidade esteja adaptada ao meio em que funciona; na proporção da adaptação da sensibilidade ao meio está a grandeza e a força da obra resultante. (CAMPOS, 1981, p. 30)

São dele, também, os versos que (in)definem poeticamente o sentido desse sensacionismo inscrito no seu projeto poético:

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo. (CAMPOS, 1993, 26B)

Tal como o Futurismo (outro movimento de vanguarda adotado pela geração d’Orpheu), o *Sensacionismo* se dirige ao presente e ao futuro. Pretende inovar ao propor a substituição da arte que busca a beleza por aquela sob a égide da sensação caótica, absurda e impactante.

Quanto a Sá-Carneiro, ainda que seja costumeiramente associado a um simbolismo tardio, sua obra apresenta o “sentir” em excesso característico do Sensacionismo. Como veremos, “A Grande Sombra” parece se estender por todo esse momento difuso, completo e longínquo, em que os sentidos — sobretudo a visão (fato que também contribui para a constatação de elementos fantasmáticos no texto) — e as sensações imperam.

Uma primeira observação a se fazer a respeito da obra analisada se refere à estrutura geral da narrativa. No todo, pode-se afirmar que o texto se

apresenta como um *diário de sensações*, do que dá prova a marcação temporal logo no início: “dezembro de 1905” (SÁ-CARNEIRO, 1986, p. 63)²⁴.

No entanto, esta precisão vai se rarefazendo ao longo dos 18 capítulos, ou *estâncias*, que compõem “A Grande Sombra”. Seguindo irregularmente por meio de saltos entre meses e dias ao longo dos anos de 1906, 1907, 1908, 1909, 1911 e 1913, o texto se encerra na anotação XVIII, sem nenhuma marcação temporal além daquela que surge ao final: “Lisboa e Paris, Abril-setembro, 1914” (AGS, p. 104). Verifica-se que o período coincide exatamente com aquele em que Sá-Carneiro escreveu esse diário de sensações, em viagens entre Lisboa e Paris. Desta coincidência, resulta uma mistura entre o plano ficcional e o biográfico.

Assim, assumindo o estatuto de diário, “A Grande Sombra” implica um tipo de escrita do “eu” no qual o sujeito registra livremente sensações mais íntimas, sem censura, sem prever outro leitor que não ele próprio. Nesse texto, o “eu” que escreve se ficcionaliza – fato que, afinal, serve à proposta sensacionista do autor.

Desse modo, a narrativa se faz sob o signo da descontinuidade. Contribui para essa percepção a ausência de um centro propulsor do que poderia ser chamado de “enredo”. Em trânsito entre prosa e poema, este estranho “diário” avança em circunvoluções, ao sabor de associações presididas por uma imaginação incontrolável, que a palavra é incapaz de traduzir.

São inúmeros os trechos que exemplificam esse processo, como: “À minha volta tudo é bem certo, mais do que certo, real sem remédio... Só a minha imaginação vence ainda tremular mistérios – mistérios porém de fumo, quebrantos a vago, lendários...” (AGS, p. 64); ou “Oh!, que ânsia leonina de me abismar na Sombra – e vivê-la!, vivê-la!...” (AGS, p. 68); e “Se ao menos, por fim, a loucura me envolvesse... / Ainda seria abismar-me numa grande

²⁴ Todas as referências a este texto remetem à obra **Céu em Fogo**, na edição de 1986 da editora Publicações Europa-América, e que, doravante, será citada apenas pela sigla “AGS” de “A Grande Sombra”, seguida da página respectiva.

sombra... / Mas não... mas não... Tudo é real na vida – a própria morte é real...” (AGS,p. 76).

E tal como ocorre em “Ligéia”, em “A Grande Sombra” temos também um narrador desdobrado em personagem e autor da própria escrita. Alguns indícios dessa “revelação de autoria” estão destacados nas seguintes passagens: “De resto, todo este mundo da minha imaginação infantil me pululava dentro do sótão num conjunto misterioso – indistinto, difuso, entrecruzado, *impossível de destrinçar*” (AGS, p. 65); “Meus Deus, *é-me impossível dizer toda a beleza, toda a maravilha que vivi então*” (AGS, p. 66); “Foi este o meu triunfo. Quero *fixá-lo* poucas horas volvidas, para mais tarde o *percorrer* melhor” (AGS, p. 79); “Tanto tempo volvido... E retomo *as minhas notas* para frisar a minha glória” (AGS, p. 85); “Em todo caso, que pavor *sem nome!*...” (AGS, p. 100); “O mesmo lacaio, hirto, silencioso, me guiou por escadas intermináveis e fundos corredores ao grande aposento de abóbadas *onde escrevo estas páginas*” (AGS, p. 101).

Expressando-se por rompantes, o sujeito autoral confessa ao papel seus anseios por evanescer, diluir-se, obliterar-se. Vai contando ao leitor sobre sua rotina insuportavelmente monótona, sobre seus delírios de evasão. E num tom impregnado por tais anseios, às vezes exaltados, às vezes exauridos, expõe uma volúpia quase sexual pelas névoas do mistério – um mistério que invariavelmente implica se descentrar, tornar-se outro.

Nesse sentido, a epígrafe – assim como ocorre em “Ligéia” – fornece uma importante chave para a leitura do texto que segue. Enquanto Poe sublinha, pelo trecho supostamente atribuído a Joseph Glanvill, a “vontade que não morre”, o excerto escolhido por Sá-Carneiro, “Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie”²⁵ (AGS, p. 63), já fornece indícios de suas intenções.

Trata-se de um verso do poema “*El Desdichado*”²⁶, do poeta francês da primeira metade do século XIX Gérard de Nerval. O trecho exprime exatamente esta situação de abandono, este movimento rumo à obliteração

²⁵ “O Príncipe de Aquitânia na torre abolida” (tradução do autor)

²⁶ Ver em WILKER, Claudio. Gérard de Nerval aos 200 anos. In: **Revista Agulha** 63, Fortaleza, maio/junho de 2008. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag63nerval.htm>

que marca o texto a seguir: um governante de absolutamente nada, confinado em sua morada abandonada, intervalar.

O confinamento não é de solidão absoluta, no entanto. A todo momento, o narrador se faz acompanhar por espectros e reminiscências das figuras – e das coisas – anônimas com as quais cruzou em suas andanças solitárias, e que parecem representar o tão desejado mistério.

Tais espectros já podem ser interpretados como os fantasmas produzidos pela imaginação de quem narra. São as “sombras carregadas pelos sentidos” que, transmutadas, adquirem a carnadura da linguagem e se materializam na narrativa. Assim, arriscam configurar o implausível que, como pretendem Remo Ceserani e Irène Bessièrre, irrompe na realidade estabelecida pela fabulação, a fim de confrontar a cognição que se faz desta realidade e a desmontar.

Esses procedimentos, entretanto, diferem daqueles de Poe e possibilitam outras relações entre o fantasmático e o fantástico. Em “Ligéia”, os fantasmas se manifestam de acordo com um rigoroso processo de composição da narrativa, manifestando-se no enredo em alguns momentos e sempre se manifestando na linguagem – servindo àquela *subcorrente de sentido* para tocar o indizível.

Já em “A Grande Sombra”, eles surgem pelo sinuoso caminho da subjetividade. Na narrativa aparentemente desconjuntada, elaborada por meio da escritura do diário, são sempre as impressões distorcidas do mundo (tanto interior quanto exterior) e de experiências de limiar que vêm à tona. A primeira anotação, com data de dezembro de 1905, fornece exemplos disso:

No grande quarto onde eu dormia receava longas horas antes de adormecer, no ondular da luz indecisa da lamparina de azeite que deixavam sobre o toucador. Temia que as sombras de súbito transviassem, animando-se – e monstros, monstros de bruma, corresse sobre mim aos esgares, arrepanhando-me...

Horas longes, porém, de medo infantil – só vos posso recordar em saudade. É que então, se sofria, a minha febre era já a cores – voluptuosidade arraiada também. 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... (AGS, 1986, p. 63)

A exemplo de Proust, a passagem traz a narração-descrição poética de uma das poucas experiências liminares, de acordo com Walter Benjamin: o despertar, a passagem do espaço do sono e do sonho para a dimensão da realidade.

Nessa primeira anotação então, verificam-se também diversos trechos fantasmáticos. Por exemplo este, em que o narrador descreve as transformações pelas quais passa a memória noturna de uma paisagem na casa de campo:

Na noite, entre a escuridão, ao longe, os lugares bem conhecidos – os pomares, os vinhedos, os eirados, os jardins – surgiram apavorantes, noutros contornos... As ruas, ladeavam-nas os monstros de bruma verde em que o buxo se convertera – monstros aliás jocosos, bonacheirões, em esgares torcidos de polichinelo... e eram soldados hirtos, alvejando, os pilares das parreiras; soldados de barretina, alguns, fumando cachimbos onde fingiam brasas os pirilampos que esvoavam próximos...

.....

(AGS, 1986, p. 66)

Quanto a elementos de *fantasticidade* do texto, notam-se aí presentes diversos operadores, conforme estabelecidos por Remo Ceserani: o ambiente noturno, o desconhecido, a excitação das projeções imaginárias, os espectros e o terror condensado em passagens como “...Dava-me asas o próprio terror” (AGS, p. 66), ou “Em ruídos húmidos [SIC], longas asas negras, desconhecidas, roçaram-me o rosto... Então o meu pavor foi uma agonia...” (AGS, p. 66).

Nos trechos acima, também se observam características do discurso sensacionista: elipses, interrupções e suspensões que acarretam a ausência, o vazio do inapreensível e que, inclusive, materializam-se no espaço da página pela abundância das reticências e das linhas lacunares, preenchidas somente por pontos – recurso vastamente utilizado em toda a narrativa.

Ainda nesse primeiro capítulo, temos a descrição de um espaço que, assim como a abadia em “Ligéia”, parece se relacionar diretamente com o estado de espírito do narrador: um sótão que, durante os anos da infância, foi

para ele “o centro de todo um mundo misterioso” (1986, p. 64). O local é assim descrito:

Era, concludo hoje, apenas um desvão entre o telhado e o forro da casa [...] Pelas frestas o vento entrava redemoinhando; de espaço a espaço o vigamento rangia – e tudo isso se transtornava na minha imaginação em bater de asas negras, arrastar de correntes... crepitar de ossos, quem sabe... (1986, p. 64)

Ele surge como espaço fantasmagórico de confinamento, onde o narrador dá livre curso às associações mais bizarras e estranhas em um fluxo frenético de cores, sons, cheiros e tato:

Comecei então pensando, às noites, *antes de adormecer*, largas horas nesse *sótão que, mais do que nunca, se me vovera um mundo bizarro, desconhecido, alucinante. E criava nele, em verdade criava, toda uma vida... Fantasiava-lhe* – sim – os seus bosques, os seus rios e pontes, as suas montanhas, os seus oceanos, as suas povoações, os seus habitantes... As florestas via-as de algodão em rama, policromas, como lantejoulas, como os brinquedos de Árvore do Natal; seriam de água as montanhas; os rios de pedras preciosas, e, sobre eles, em arcos de luar, grandes pontes de estrelas. [...]

De resto, todo este mundo da minha *imaginação infantil me pululava dentro do sótão num conjunto misterioso – indistinto, difuso, entrecruzado, impossível de destrinçar*: era mar onde também era cidade; havia palácios reais ao mesmo tempo florestas. Coisa mais caprichosa: nesse mundo tudo existia variegado mas, simultaneamente, tudo era cinzento! Sim, eu via as árvores de algodão em rama, umas brancas, outras roxas ou azuis, escarlates ou cor de laranja – e os olhos violeta dos anões, os vassalos ratos dourados, el-rei a grande formiga multicolor – e rios arco-íris de jóias; montanhas cristalinas, aniladas. Entretanto, surgindo-me tudo assim, numa infinidade de tons, eu não podia deixar de o ver também uniformemente a gris!... (AGS, 1986, p. 64-65; destaques nossos)

As palavras buscam traduzir esse fluxo de sensações em mutação e trocas sinestésicas de sons e cores pelo ritmo alucinado das frases, que se comprimem em um único parágrafo. Aqui, intensifica-se o ritmo da respiração e a sensação simultânea de sufocamento e de explosão, determinando, assim, um poderoso efeito estético sobre o leitor.

É de se observar ainda, quase ao final dessa anotação do diário, uma reflexão sobre o ato escritural, em um desdobramento sutil de “eus” – o que vive e o que escreve freneticamente, buscando a expressão capaz de traduzir este “conjunto misterioso, indistinto, difuso, entrecruzado, impossível de destrinçar” de sensações, na sucessão de dias, meses e anos:

Embora toda a minha arte se fixe em Mistério, cingidamente – jamais me nimbo de Além. Terei deixado sombra – pode ser – sombra diademada, *nos meus livros*; sombra de artifício [...] (AGS, p.67, destaque nosso).

Os capítulos seguintes mantêm esta mesma lógica de diário sensacionista. Até que, no XI (AGS, p. 79), um frágil enredo se delineia, conduzindo a narrativa para além do espaço do “eu” e de lembranças e fantasmagorias. Trata-se de um acontecimento insólito: o encontro com uma mulher (sem nome e mascarada, entre a existência e a não existência: será real ou fantasma?) em um baile de carnaval na Côte d’Azur, e seu posterior assassinato por parte do narrador-autor.

Os operadores do fantástico novamente marcam forte presença. Há hesitação e dúvida: “Não sei bem o que se passou nos primeiros minutos – repito. O meu torpor ia pouco a pouco evaporando-se – mas a escoar-se arrepiadamente, toldando-me mais do que nunca os sentidos” (AGS, p. 80); há alusões a mistérios, enigmas, terrores:

Fortalecera-se o meu triunfo: o enigma continuava. E o meu pavor divergiu: “Seria com efeito tudo aquilo um enigma – ou nada mais do que uma aventura interessante, rara, inesperada; contudo, natural?...” Ah, se enfim eu estivesse na posse dum Segredo... (AGS, p. 81)

Há os efeitos de teatralidade no quarto, por meio dos quais se compõe uma ambientação próxima ao gótico de “Ligéia”:

Uma *atmosfera azul* se cendrava aí iluminada em estranhas divergências por *lâmpadas eléctricas foscas* – macia de perfumes, toda de seda.

Cortinados roçagantes – tapetes profundos, de luas roxas.

Móveis orientais indecisos – e, ao meio, um *leito* baixo de pelúcias, *insondável, secreto*.

Mas, em todo aquele *ambiente de morfina*, foi isto que mais me impressionou: *a luz não era imóvel* – *ondulava no ar*, bem distinta, em listas semiovais, desabrochando contínuas, a um ritmo iriado, de escoamentos ténues. (AGS, p. 82; destaques nossos)

Há, ainda, a aparição de uma mulher fantasmal, entre a realidade e a irrealidade, envolta em luz e sombra e vinda não se sabe de onde:

Quando o seu corpo surgiu liberto e esplêndido, *imóvel como uma estátua*, a meio do aposento – foi muito frisante – *a luz modificou-se*. Desabrocharam mais arqueadas as listas, em impulsos mais rápidos e esguios – influência por certo da *auréola de platina* que, baçamente, o seu corpo macerado nimbava em redor... (AGS, p. 82; destaque nosso)

E há, sobretudo, os “fantasmas” da imaginação de um narrador, autor desse diário, por meio de um discurso sensacionista, isto é, aquele que se detém a um passo da possibilidade de dizer o indizível: o tom, a qualidade, o matiz, o odor, o sabor de uma sensação, de um sentimento.

No difuso enredo que se delineou, a mulher indefinível jamais retira a máscara. Isso leva o narrador a um paroxismo de volúpia por ver intocado, assim, o “Enigma”. Até que, pouco depois de consumada a união, ocorre o verdadeiro clímax: “meus olhos pararam de novo sobre a arma... Como nunca o mundo inteiro se me centralizou no punhal... Pairava todo um sonho de ópio...” (AGS, p. 83).

Então, no momento em que se presume o desmascaramento, o que arruinaria o segredo para o narrador-autor, este declara: “Empunhei a arma rudemente... e cambaleando, num redemoinho, numa vertigem, enterrei-lha toda no coração...” (AGS, p. 84). Depois, para consumir o grandioso ato de “momento infinito”, fecha os olhos e lacera furiosamente o rosto da vítima “para ninguém mais a poder ver – *nem eu mesmo!*” (AGS, p. 83; destaque do autor).

Assim se tem, neste momento da notação do diário: um narrador redimido, imerso em bruma e sombra, detentor de um inigualável segredo. Após o crime, experimenta dias e dias de depuração, durante os quais parece ter ele mesmo se tornado um fantasma de sua própria imaginação, ao relatar que:

Não oiço meus passos; mal vejo meus gestos.

Irrealizei-me a crepúsculo – emudeci a toda luz.

Vou sempre como através de ruínas.

Durmo torres e fanatismos em levantes intermitentes.

Saibo-me a um descobridor de mundos que não existiram nunca.

Se falo alto, sozinho, a minha voz ressoa coada por damascos e pelúcias – outras vezes, mais longínquas, através de mármore arraiados, cor-de-rosa...

Dissolveram-se-me no sangue a Beleza e o Mistério. (AGS, p. 86)

No entanto, tudo muda após ele conhecer um misterioso inglês, o lorde Ronald Nevile. A figura o atormenta, sem que consiga identificar o motivo. Na estância XII, já sem ano definido, temos a seguinte descrição:

Seja como for, não me esqueço do Lorde.

Inquieta-me sobretudo este facto irrisório: *ao lembrar-me do seu rosto, ele surge-me sempre de uma palidez adormecida – e ravinado por estranhos sulcos verdes, inexplicáveis*. Pois bem: *esses sulcos não existem!* Isto é: em balde, defronte dele, procuro descobri-los nas suas faces. *Nunca os vi realmente. Mas não me é possível recordar o seu rosto sem esses sulcos verdes – fantásticos...* (AGS, p. 91; destaques nossos)

Inexplicáveis, estranhos, fantásticos: é fazendo uso desses e de outros termos correlatos que Sá-Carneiro qualifica a irrupção daquilo que se imprimiu na alma por meio dos sentidos. E conforme vai inscrevendo nessas impressões a sua passagem por um mundo a que julga não pertencer, vê-se ladeado por aparições. Elas se materializam no espaço íntimo desse diário, em que vibra o incerto e desconcertante inacabamento de uma “escrita do eu” estilhaçada, de um sujeito que percorre a cidade, no limiar dos séculos XIX e XX, imerso no *spleen* baudelairiano²⁷.

Em todo caso, o teor de tais passagens ainda não é suficiente para desencadear efeitos fantásticos no texto. Isso ocorre somente mais adiante, por meio de um acontecimento capital – seguido de outro, profundamente *fantasmático* –, que reorienta o destino do narrador e que parece, enfim, despertá-lo do torpor agônico. A descrição vem da passagem XVI, com a data de 20 de março e já sem ano definido:

Foi ontem à noite quando, de súbito, um jacto eléctrico lhe iluminou o rosto que, pela primeira vez, doido de pavor, não sabendo evitar um grito – observei que seu queixo se parece frisantemente, numa curva subtil, mansa, inconfundível, com o queixo da morta... *a única parte que eu vi do rosto da rapariga mascarada...* (AGS, p. 96, destaque do autor)

Nessa constatação eivada de horror, encontra-se proximidade com o duplo fantasmal Ligéia-Rowena. E, na mesma notação escrita alguns dias depois (16 de abril), temos a conclusão mortificante: “O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA” (AGS, p. 99).

Trata-se de uma afirmação eivada de absurdo, que faz uso do composto cognitivo-imaginativo para colocar a razoabilidade em cheque e, assim, produzir o fantástico; uma construção dirigida ao homem imaginário, que denuncia a “patologia da razão” de que fala Bessière. A operação fantasmática é, a nosso ver, determinante para que se dê tal procedimento por meio do

²⁷ Em francês, o termo *spleen* representa o estado de tristeza pensativa ou melancolia associado ao poeta Charles Baudelaire. O *spleen* baudelairiano é um profundo sentimento de desânimo, isolamento, angústia e tédio existencial, que Baudelaire exprime em vários dos seus poemas reunidos em “*Les Fleurs du mal*”. Embora o termo tenha sido muito difundido pelo poeta francês durante o decadentismo, já fora utilizado anteriormente, em particular na literatura do romantismo. (BENJAMIN, 1989, p. 103)

fantasma como impressão “na cera” da memória, materializada na escrita sensacionista desse diário.

Daí em diante, a narrativa se encaminha para o único desfecho possível, tão recorrente em Sá-Carneiro: o suicídio. O narrador parte, junto ao Lorde, em uma viagem absolutamente insólita rumo, enfim, ao encontro com a Grande (e indizível) Sombra:

Não atravessamos nenhum mar. A viagem foi toda de caminho de ferro. E não posso dizer quantos dias durou.

O expresso caminhava vertiginosamente, parando em raras estações -- estações porém que eu nunca descobri, olhando pelas vidraças.

Febril de quebrantos, disperso de agoiros, aturdia-me a impressão de que o comboio não marchava horizontalmente, mas verticalmente, desmoronando-se em nuvens que o peneiravam através de estreitos poros – bem como ao meu corpo.

De resto, já sem mundo-interior, deportado dele para sempre, só de muito longe (e a muito vago) sentia – e de mais longe posso aqui referir o que sentia. Apenas os *seus* olhos actuavam ainda a minha vida – os meus sentidos, as minhas recordações. (AGS, 1986, p. 100-101)

O “último ato heroico” se dá na XVIII notação do diário, já sem data precisa. Ocorre em meio às névoas do que parece ser um castelo ancestral, *longe*; aqui também, por meio da composição gótica, podemos relacionar esse texto ao de Poe:

Olho em volta. Perscruto a *penumbra*.

Bailam sombras em todo o aposento: sombras rasteiras, pesadas, sólidas, que esvoaçam sem asas – e que a chama triste do círio não logra afugentar.

O leito espera-me ao fundo – abafado, insondável – sob *cortinas de damasco púrpura*. Lençóis de Bretanha; colchas da Índia.

À *direita, um grande armário de espelho*. Mas *estremeço... ranjo de presságios... O espelho está partido... estalado de alto a baixo...*

Há *portas*, seguramente de *desvãos*, que *não ousa abrir, em arrepios* – bem como a janela do fundo que uma tranca exagerada cerra...

Lá fora, nas *galerias*, em todo o palácio – um *silêncio de catedral*. (AGS, p. 102; destaques nossos)

É o arroubo derradeiro de uma alma rendida e esvaziada; o estertor final, que a lança pela “janela aberta, ampla, insondável, sobre a noite – lagoa-pelúcia, orquídea velada” (AGS, p. 103): “O grande salto! ... ao Segredo... na Sombra... para sempre... e a Ouro! ... a Ouro! ... a Ouro! ...” (AGS, p. 104).

Ausentando-se após o ponto final e a narrativa que se encerra, a figura, no entanto, mantém-se perene. Impressa em nossa própria memória, vibra na iminência do desaparecimento, como um triste fantasma a retornar e a desorientar.

Ela é o tênue fio de história que se encontra em “A Grande Sombra”. A obra, assim, apresenta-se como uma narrativa que prima pela desconexão lógico-conceitual em favor das analogias de cor, tom, visão, cheiro, tato. Em suma, há todo um conjunto de sensações intercambiáveis, o que confere um caráter *sinestésico* ao discurso. Por meio desses recursos, a potência criativa da língua recebe a força criadora da imaginação, resultando em uma avalanche de imagens díspares subitamente associadas, cujo efeito é o de estranhamento e desconforto.

A esse propósito, são várias as combinações verbais reticentes, que resultam em passagens de deslocamento. Nelas se encontram, à maneira singular do poeta português, aquela terceira via da linguagem apontada por Ceserani, bem como o “discurso privilegiado por sua aptidão a se dirigir ao homem imaginário” (1974, p. 29), como postulou Bessière, restituindo “a verdadeira função do imaginário: aquela de induzir a prática e o gosto pela estranheza” (1974, p. 29).

Em tal quesito, “A Grande Sombra” e “Ligéia” se afastam. No texto de Poe, a “estranheza” se relaciona ao movimento de elevação – ou queda – resultante da contemplação da beleza; já na obra de Sá-Carneiro, tal efeito é causado pela atividade febril de *sentir* o mundo, de recebê-lo por meio das sensações e de misturar, a ele, as fantasias que compõem o tão ansiado mistério concentrado na metáfora da Grande Sombra, que se dissemina pelo texto.

Este discurso de ausências, vazios, elipses, interrupções, desconexões e *nonsense* constitui, aqui também, o que podemos chamar de fantasmático. A palavra-fantasma é aquela que se faz pela ausência, que busca a sombra, o outro da luz, o imponderável e o enigma daquilo que ficou por dizer.

Neste campo – o do fantasmal no discurso –, “Ligéia” e “A Grande Sombra” se aproximam. Em ambos, constata-se a busca angustiada pela

expressão capaz de apreender o inapreensível, seja por meio da “corrente subjacente de sentido”, como deseja Poe, seja pelo sensacionismo do diário de Sá-Carneiro. Após o fracasso desta *quête*, restam somente os signos de ausência e de vazio, resquícios de apreensões fugazes cujo sentido está, assim como o narrador de Sá-Carneiro, sempre em “movimento de fuga” da representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sabido que a correlação fantástico-fantasma não é comum nos estudos sobre o fantástico na literatura. Por esse motivo, este trabalho demandou um esforço de investigação e de reflexão bastante intenso e complexo.

Desse modo, ao término de sua leitura, pode-se afirmar que foi grande o desafio da questão motivadora da pesquisa: se a raiz do “modo” literário do fantástico poderia se inscrever nos fantasmas imaginativos produzidos em nível de enredo e, mais especificamente, no de enunciação, tendo por corpus duas narrativas tão díspares como “Ligéia” e “A Grande Sombra”. Isso se deu pelo fato de que as afastava tanto a distância temporal – a primeira, imersa no fantástico com resquícios do gótico do século XIX, e a segunda, no Sensacionismo do Modernismo Português, das primeiras décadas do século XX – quanto as marcas do fantástico, mais visíveis em “Ligéia” do que em “A Grande Sombra”.

Assim sendo, a hipótese inicial de que as narrativas apontavam para a criação de fantasmas pela faculdade imaginativa como matriz dos efeitos do fantástico foi confirmada. No entanto, teve de ser redimensionada pela análise comparativa entre ambas, cujas diferenças incidiam sobre a singularidade de dois processos enunciativos distintos, centrados em três frentes: a das “aparições” espectrais, em nível de enredo, a dos desdobramentos de “eus” entre personagem, narrador e autor, e a do discurso poético-fantasmático, marcado pela crise da representação de referentes em ausência.

A análise comparativa revelou que, embora a relação fantasma-fantástico se manifestasse em ambas as narrativas, ela se dava sob dominantes e combinações distintas. Em “Ligéia”, os operadores do modo do fantástico se sobrepunham ao plano do discurso fantasmático propriamente dito do narrador-autor, que se insinuava nos subterrâneos da “corrente subjacente de sentido” do texto. Em “A Grande Sombra”, por sua vez, era o discurso sensacionista-fantasmático do diário de um narrador-autor que se

sobressaía em relação a resquícios de aparições espectrais – seja de enredo ou de ambientação fantasmagórica.

No caso do conto de Poe, o fantástico é mais evidente na medida em que a narrativa reúne inúmeros operadores considerados característicos do modo literário em questão: a ambientação noturna, o retorno dos mortos (fantasma gótico), o duplo, a teatralidade e o horror. E, seguindo um rigoroso método compositivo, cada elemento tem um lugar cuidadosamente estabelecido nesta construção do imaginário, cujo principal objetivo, conforme nos diz o autor em “A filosofia da composição”, é o de causar um *efeito* determinado.

No entanto, os fantasmas produzidos pela imaginação emanam dessa construção. Circundam-na como uma aura, espalham-se e perpassam toda a narrativa. O caráter fantasmático do discurso se realiza por meio dos “panejamentos” e das dobras dos “eus” refratados em jogos de luz e sombra, bem como por meio da busca fracassada pela descrição exata da expressão dos olhos de uma Ligéia ausente e inacessível.

São profundamente fantasmáticas, ainda, as tensões entre “Vontade” e “Morte”, que estabelecem uma “corrente subjacente de sentido” cujo desdobramento incide no próprio caráter fantasmal do discurso poético do narrador-autor. Ele também parece empreender uma luta constante pela vontade de representar a ausência de um referente em desaparecimento, no limiar entre visível e invisível.

Essas constatações são reforçadas, ainda, pelas reflexões teóricas do próprio Poe. O autor dedica não poucas linhas, em seus ensaios, à condição limítrofe da linguagem poética na tarefa de representação daquilo que lhe escapa. Por outro lado, mantém firme a convicção de que, como escritor, pode ultrapassar tais limites.

No caso de “A Grande Sombra”, por sua vez, avultam as projeções de fantasmas imaginários, colhidos pelo discurso sensacionista do diário de um “eu” cindido entre narrador e autor. Identificam-se inúmeras estratégias discursivas que instauram lacunas e o vazio do inapreensível na escritura de

um “eu” autoexilado, que se faz acompanhar tão somente pelas figuras e pelos espectros de sua poderosa imaginação.

Nesse desvairado jogo de sensações contrapostas e sufocante acumulação de analogias e figuras extraordinariamente insólitas, o fantástico também se manifesta, ainda que em menor grau de intensidade do que em Poe. E isso se dá por meio dos operadores e temas cognitivo-imaginativos – muitos dos quais aproximam o texto de Sá-Carneiro ao do escritor estadunidense : a noite e a escuridão; a teatralidade causando dúvida; os ambientes góticos; o envolvimento pela surpresa e, acima de tudo, o duplo e o retorno dos mortos – com o assassinato da mulher mascarada e o ressurgimento dela na figura do lorde Inglês. Essas são as estratégias adotadas ao longo do frágil enredo que se desenha, conduzindo ao trágico desfecho do diário sensacionista.

Enfim, constata-se por meio da análise que, embora sejam muitas as diferenças entre as narrativas de Poe e Sá-Carneiro, o fantasmático não apenas está intrinsecamente ligado ao fantástico, como à criação literária dele. É no território do fantástico-fantasmático que as duas narrativas se correlacionam e também se diferenciam, fiéis às suas próprias singularidades.

E essa é, crê-se, a principal conclusão deste trabalho. No entanto, sabe-se provisória, sem a pretensão de esgotar uma especulação sobre os vínculos possíveis entre os fantasmas da criação poética e os efeitos estéticos do modo do fantástico sobre o leitor – especulação que aqui foi apenas iniciada.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BATALHA, Maria Cristina. *Literatura fantástica: algumas considerações teóricas*. LETRAS & LETRAS. São Paulo, n. 2, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondence*. Paris: Pléiade/Gallimard, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. SP: Brasiliense, 1989.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luís. *O livro de areia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. *Portugal Futurista*, nº 1. Ed. Lisboa: Contexto, 1981.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. *Passagem das Horas - Livro de Versos*. Org: Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (Orgs.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

HARTMANN, Franz. *The life and the doctrines of Philippus Theophrastus, Bombast of Hohenhem, known by the name of Paracelsus*. Washington: Health Research, 1998.

LOVECRAFT, Howard Philips. *Necronomicon – The best weird tales of H. P. Lovecraft*. London: Gollancz, 2008.

MACHADO, Luís Eduardo Wexell. *A álgebra mágica em Guimarães Rosa e o gênero fantástico no horizonte de expectativas dos séculos XVIII, XIX e XX*. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

PHILIPPOV, Renata. *Sonho e fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Lettres Françaises*. São Paulo, n. 3, 1999.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: *Edgar. A. Poe: Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. *Edgar A. Poe: Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. *The Poetic Principle*. In: *Collected poems and essays on poetry*. Pennsylvania: The Franklin Library, 1977.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Introdução e organização de João Alexandre Barbosa e tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.137-166

VIDAL, Ariovaldo José. *Apresentação*. In: WALPOLE, Horace. O Castelo de Otranto. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mario de. Poema "7". Disponível em:
<https://lusografias.wordpress.com/2013/10/04/mario-de-sa-carneiro-poema/>
Acesso em 09/04/2015.