

# O QUE FOI DEIXOU VESTÍGIOS: TEMPO E INSÓLITO EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Eloísa Porto Corrêa\*

## 1. O insólito como barreira intransponível à Ciência, à Justiça e ao Jornalismo

De acordo com Todorov (2004, p. 30), fantástico, uma das manifestações do insólito, é todo evento que não pode ser explicado pelas leis naturais, que desobedece à ordem do senso comum e do familiar, produzindo um efeito de hesitação, dúvida ou ambiguidade. Partindo desse pressuposto, Rosalba Campra (2008, p. 189) destaca, no evento fantástico, sua capacidade de transgressão ao nível semântico e a outros níveis do texto, desestabilizando certezas. É o que ocorre no conto de Sá-Carneiro, em que a transgressão se dá em várias categorias da narrativa, desestabilizando personagens, instituições, espaços e eventos. O Professor Antena e seu discípulo-narrador afrontam o senso comum e usam os mecanismos científicos para desafiar a ortodoxia e os limites da ciência, da natureza, do humano e da memória, buscando contato com o insólito: “Mistério Maior”: “além-Morte” e “aquém-Vida” (*AEMPA*, p. 179)<sup>1</sup>

Sobre os eventos espantosos ou inexplicáveis, tidos ora como fantásticos, ora como estranhos, ora como maravilhosos; o narrador, o professor e outras personagens do conto de Sá-Carneiro apresentam pontos de vista distintos. O povo, por exemplo, em muitas passagens da narrativa, encara os eventos extraordinários – ligados ao professor Antena – como milagres, seguindo pressupostos de religiosidades ou de culturas cristãs, o que é comum ao longo da História dos povos, segundo o historiador francês Jacques Le Goff (1990, p. 19). Dentro dessa perspectiva, muitos narradores tendem a naturalizar o evento sobrenatural, neste caso chamado de maravilhoso, interpenetrando sem hesitações ordinário e extraordinário, este aceito sem explicações racionais, como lembra Roas (2001, p. 21). Nessas manifestações do maravilhoso, o evento insólito pode surgir como parte de uma revelação ou como aparição mística (ROAS, 2001, p. 21). Tais elementos maravilhosos e misticismos religiosos são, no entanto, muitas vezes, dessacralizados, contestados ou ironizados pelo narrador de *AEMPA*, como na passagem em que chama de suposição ou hipótese a “fantástica concepção humana de

---

\* Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

<sup>1</sup> Todas as referências ao conto de Mário de Sá-Carneiro serão identificadas pela abreviatura *AEMPA*.

Inferno e de Céu” (*AEMPA*, p. 179) cristá. Aliás, para o narrador de *AEMPA*, maravilhosos são o homem e sua criação, a arte e a ciência: “o grande sábio cria – imagina tanto ou mais do que o Artista. A Ciência é talvez a maior das artes” (*AEMPA*, p. 171). O narrador eleva o homem e a arte, rebaixando tanto divindades e concepções religiosas, quanto concepções positivistas e científicas.

Comprovar que se trata de eventos estranhos, isto é: extraordinários mas explicáveis racionalmente, parece ser o propósito inicial do narrador (e do professor Antena) em relação ao já citado “Mistério Maior”: “além-Morte” e “aquém-Vida” (*AEMPA*, p. 179). É o que se nota desde o título: “estranha morte” e ainda não fantástica morte, muito menos maravilhosa morte. Entretanto, ironicamente, os estudos, métodos e teorias do professor sobre esse mistério acabam tornando-se incompreensíveis ou misteriosos e indecifráveis até ao seu discípulo: o narrador do conto. Enfim, como nenhum esforço para explicar racionalmente tais eventos se mostra suficiente ou eficiente, o narrador acaba admitindo-os como metaempíricos: “morte fantástica”: *AEMPA*, p. 188), ainda que ironicamente, ao fim do conto.

O professor, primeiro elemento extraordinário na narrativa, é um misto de cientista, artista e feiticeiro; é excêntrico e fora dos padrões até no modo de se vestir, inadequado: “olhos sempre ocultos por óculos azuis, quadrados, e o sobretudo negro, eterno de Verão e de Inverno, na incoerência do feltro enorme de artista; cabelos longos e a *lavallière* de seda, num laço exagerado” (*AEMPA*, p. 171).

Seu espaço de trabalho (criação, meditação, alquimia) é um misto de laboratório, atelier e “gruta dum feiticeiro”, com “aparelhos bem certos”, mas iluminado por uma “luz aterradora”, uma “*luz fantasma*” (*AEMPA*, p. 178), segundo o narrador. Nesse espaço, o mestre elabora “curas extraordinárias, laivadas de milagre” (*AEMPA*, p. 172) e o narrador ouve “um misterioso ruído – como que um zumbido de abelhas fantásticas” (*AEMPA*, p. 177). É nesse espaço que um estudioso das ciências naturais passa a buscar contato com o evento extraordinário, com a exceção à natureza, ao contrário do que os positivistas buscavam sistematizar; e inicia também seu discípulo na perscrutação desses mistérios.

Fora do senso comum, Antena é apresentado pelo narrador como o “sábio nada convencional, que imagina tanto ou mais do que o próprio artista”, buscando não a invenção tecnológica ou a descoberta material, mas uma “maravilha nova”, “nova bizarria”, “coisa enorme, alucinante” (*AEMPA*, p. 172), como o automóvel-fantasma que o matará. Tudo afasta da ortodoxia o mestre Antena, antenado mais com o metaempírico do que com o empírico na narrativa.

Sobre o insólito atropelamento seguido de morte, as versões da polícia, do jornal e do narrador são distintas. Aliás, cada coletivo institucional (policial, acadêmico, jornalístico, popular) cria hipóteses distintas para os acontecimentos na obra, seguindo seus mecanismos de construção de conhecimento e suas conveniências: o povo classifica o que não entende como milagre, como vimos; o cientista-vate tenta sínteses entre ciência e metafísica; os periódicos, “privados de assunto emocional”, criam versões sensacionalistas, “roçando o folhetim” (*AEMPA*, p. 171); a polícia arquiva o caso como

“atropelamento banal”, depois de descartar “hipótese sherlockholmesca” (*AEMPA*, p. 172). Nos fragmentos, notamos, ainda, termos selecionados pelo narrador para menosprezar, desacreditar ou mesmo, por vezes, ridicularizar a polícia, a justiça, o folhetim, as narrativas policiais e o público-alvo de tais narrativas, ávido por violência, intrigas, aventuras e suspense, muitas vezes para se distrair de um cotidiano mesquinho.

Já o narrador – a partir de memórias suas sobre “ruídos de ferragens, nuvens, pó” – crê que o “mestre venceu o Mistério, como em verdade essa morte fantástica nos parece indicar” (*AEMPA*, p. 188). Mas, como tal hipótese não soa menos inverossímil que as descartadas pela polícia ou que os milagres aventados pelo povo, o narrador permanece calado e passa a recolher indícios para re-construir a História e tentar comprovar cientificamente sua hipótese.

Se são só conclusões de “homens sem siso” (*AEMPA*, p. 178) ou se o mestre se aproximou do metafísico tempo além-Morte e aquém-Vida, permanece a dúvida, até por causa da perda de memória do narrador e dos “ferimentos *reais* no cadáver”: “crânio esmigalhado, pernas decepadas”; em contraponto à “outra ferida **quase inexplicável**: perfurante, cônica, a meio do ventre, que dir-se-ia feita por uma broca triangular, girando vertiginosamente a rasgar-lhe as entranhas com a sua ponta de diamante” (*AEMPA*, p. 172).

Até os livros, notas e publicações do cientista também envolvem o excepcional:

Estes **apontamentos** (...) mais tarde lhe serviam de base para os volumes elucidativos que **publicava** sobre cada uma das suas **descobertas** – ou mesmo das suas buscas: volumes que hoje formam uma preciosa **biblioteca** da mais **surpreendente leitura** – biblioteca a que, por nossa desgraça, falta um volume: o maior, o **mais Fantástico**. Se assim não fora, hoje a humanidade teria avançado de mil séculos – haveríamos, quem sabe, descoberto enfim o **Mistério**... (*AEMPA*, p. 173, grifos nossos)

Não é a descoberta positivista que apetece ao mestre, ou ao seu discípulo-narrador do conto; mas a possibilidade de vislumbrar o Fantástico, o Mistério, “o inexplicável” (*AEMPA*, p. 172). Entretanto, quando o homem, mesmo o vate, aproxima-se desses interditos, é ofuscado ou destruído por eles, o que resulta na morte de Antena e no branco de memória do narrador, ou súbita cegueira diante do Mistério:

Como é que eu (...), a única testemunha da tragédia, não *vira* coisa alguma, não conservara sequer na memória um detalhe que pudesse identificar o automóvel que o esmagara?... Demais, no local do desastre, a estrada fazia uma curva e o macadame era avariado. Logo o veículo não pudera, normalmente, resvalar em bólide... Eu protestava, é certo, com o **horror** do momento que me **cegara**. E essa razão teve que ser aceite. (*AEMPA*, p. 172, grifos nossos)

Se a memória não é capaz de registrar o evento extraordinário, vestígios materiais também não parecem capazes de traduzir o insólito na obra, quando muito de suspeitá-lo; assim como o olho humano não é capaz de acessar a *mirabilia*: “Donde *somos*, para onde viemos, para onde vamos?... Mistério. Nuvens. Sombra fantástica...” (*AEM-*

PA, p. 178). Apenas a mente do homem incomum pode sondá-la e a imaginação do vate sonhá-la.

Por isso, Antena apresenta o homem como uma “crisálida que se lembra” (*AEM-PA*, p. 181), sugerindo ser a vida humana uma espécie de “intervalo, intermédio entre duas metamorfoses” ou “ficção do interlúdio”, e suspeitando da “perfeição circular das suas almas” ou da circularidade do tempo, composto de vidas sucessivas, no dizer de Lopes (1990, p. 90). Nesse tempo cíclico de vidas sucessivas, Antena interpenetra fantasia, metafísica, sonho e reminiscência, valorizando inteligência e imaginação, mas com destaque especial para esta última: “dentro de nosso mistério total, o que será mais fantástico? A inteligência – **melhor**: a imaginação. Pois como é que o nosso cérebro, de forma alguma querendo admitir o inexplicável, ao mesmo tempo sabe acumular fantasia sobre fantasia” (*AEMPA*, p. 179, grifos nossos). Essas “faculdades criativas” são uma “soma de reminiscências” na obra; e “fantasia chama-se memória, se apenas nos lembramos sem nos recordarmos” (*AEMPA*, p. 180). Com isso, nota-se que o cientista-Antena, segundo o narrador, valoriza mais a imaginação humana, tida como reminiscência.

Enquanto, o tempo passado “aquém-Vida”, por vezes, é encarado na obra como reminiscência; o futuro é tido como eternidade “além-Morte”, duas configurações do tempo cíclico, na obra. É o que notamos nessa cena vislumbrada ou imaginada pelo narrador para o Vate, durante e depois da morte: “na outra vida entre uma Praça pejada de veículos, entre uma oficina titânica, no meio de maquinismos vertiginosos, alucinantes, que o tivessem esmagado” (*AEMPA*, p. 189).

Percebe-se que o narrador, misto de investigador, inventor, artista, filósofo e ocultista, herdeiro de Antena, aprecia o mestre justamente pelo que se afasta nele do positivismo: a capacidade de aproximar a ciência da magia, da imaginação, do sonho, até ao cabo da sua pesquisa sobre o Mistério.

Assim, Antena, homem das Ciências, e seu discípulo mostram-se mais interessados em investigar mistérios fantásticos, que em testar hipóteses empiristas sobre o universo físico na narrativa. Aliás, Antena tenta sintetizar física e metafísica, corpo e alma, usando uma metodologia científica adaptada para sondar o metaempírico, ou para “viajar outros sentidos, outras vidas”, como uma espécie de “astronauta no abismo do espaço interestelar do seu vertiginoso eu”, nas palavras de Teresa Rita Lopes (1990, p. 83, 86).

Nessa tentativa de síntese, Antena “vence mas é vencido” pelo tempo-mistério, “projetando-se noutra dimensão” e penetrando nesse “mundo da sua anterior metamorfose”, só que tendo seu “corpo intruso rechaçado” (LOPES, 1990, p. 86). Com isso, promove o encontro entre “corpo e alma”, segundo Lopes (1990, p. 86), físico e metafísico, sólito e insólito; entretanto, instantaneamente, um pólo repele o outro, sobrando apenas o corpo esmigalhado e desabitado, mas sem nenhuma prova decisiva sobre o pólo metaempírico que o esfacela, apenas hipóteses do mestre e do narrador.

A investigação do professor e do discípulo-narrador sobre a morte, “reduo último do mistério”, segundo Gomes (2014, p. 143), faz-se “diante do esgotamento dos

grandes projetos, dos grandes sonhos”. Isso porque, após os avanços científicos dos séculos XIX e XX, só resta ao “homem desbravador” (GOMES, 2014, p. 143) sondar essas poucas incógnitas zonas: tempo, sonho, loucura, morte, mente e metafísica.

Inclusive, a abordagem a esses temas com inflexões fantásticas na literatura do fim do século XIX ao início do século XX, segundo Todorov (2004, p. 167), muitas vezes, funciona como meio de “combate à censura institucionalizada de certos temas-tabus” ligados à metafísica, à *psique*, à violência e à transgressão moral.

Sobre as interpenetrações entre ciência e insólito na ficção, Furtado (1980, p. 137) mostra que muitos artistas do fim do século XIX e início do século XX vão contestar “ou mesmo minimizar o avanço da razão, da ciência” positivista e da técnica, que silenciam a respeito de tudo o que não é empírico e natural.

Assim, na narrativa moderna de Sá-Carneiro, o insólito aparece como via para desestabilizar certezas, ruir instituições, inquietar o homem, corroer e desmanchar os sólitos, que chegarão líquidos ao século XXI.

## **2. Da busca pela História à construção de uma história: sem ciência, mas com arte**

“O que foi deixou vestígios”, frase de Antena posta no título desse artigo, é a “verdade aceite como axioma” (*AEMPA*, p. 179), quixotesca perseguida pelo cientista de *AEMPA* e depois pelo narrador, em busca de provas objetivas que sustentem explicações científicas sobre os mistérios do tempo e da morte, em sentido *lato* e *stricto*.

Fracassado o mestre das ciências naturais em suas tentativas de explicar esses mistérios pelas leis da natureza; é a vez do seu discípulo, o narrador, tentar explicações ainda científicas, mas pela História, seguindo metodologias das ciências sociais.

Segundo Paul Ricoeur (1994, p. 125), em *Tempo e Narrativa*, “vestígios” são pistas do passado, “tornadas documentos para o historiador”, que é um cientista em busca de reconstituir e explicar fatos, através de uma narrativa referencial (ciência), inscrita na realidade empírica, ainda que só possa “ser atingida no presente do passado”. O historiador, no seu fazer científico, portanto, é governado por uma “intencionalidade histórica”, a qual lhe confere a marca do presente sobre o passado e “uma nota realista que nenhuma literatura jamais igualará, mesmo que tenha pretensão realista” (RICOEUR, 1994, p. 125). Isso porque a ciência é baseada em documentos e vestígios, que aproximam o discurso histórico-científico do fato, comprovam hipóteses, minimizam lacunas e traços de subjetividade na reconstituição do passado.

É essa intencionalidade histórica que notamos no narrador quando busca tornar escritos do mestre em documentos, provas materiais da História de Antena, a qual pretende sistematizar, usando também seu próprio testemunho: “Eu proponho-me fazer hoje a simples exposição verídica da morte do Mestre” (*AEMPA*, p. 173).

O testemunho é uma das fontes de que se vale o historiador, assim como o jornalista e o investigador de polícia, nessa busca de reconstrução objetiva do passado. Nesse sentido, o próprio conto e, dentro dele, as várias versões para o estranho caso: científicas, policiais e jornalísticas, pertencem à classe dos testemunhos voluntários, os quais carecem de análises críticas, provas materiais e outros indícios que lhes atestem a veracidade, segundo Ricoeur (1995, p. 195).

A primeira opção do narrador pela “referência por meio de vestígios”, buscando “retirar algo da referência metafórica” de sua escrita-testemunho (RICOEUR, 1995, p. 125), é mais uma atitude do narrador, a princípio, compatível com a do historiador: “sejamos lúcidos e breves”; “condensarei, tanto quanto possível, ordenada e claramente, todos os apontamentos dispersos encontrados entre os papéis do mestre” (AEMPA, p. 173). Nessa tarefa, parece optar pelo método crítico, já que se propõe a: “interpretá-la (exposição verídica da morte) segundo os documentos que achei” (AEMPA, p. 173).

Na esteira de historiadores anti-positivistas, segundo Ricoeur (1995, p. 144-145), a História pode se construir a partir do testemunho e do método crítico, sem ignorar as condições sociais. Mas, não raro, essa História “permanece prisioneira de uma análise psicossociológica do testemunho”, pautado na memória, como uma porção daquilo que, para a testemunha e para o narrador, “é atualmente o passado” (RICOEUR, 1994, p. 144-145). Trata-se de uma crítica ao passado, feita a partir de reflexões de determinados sujeitos no momento da narrativa. Achar o equilíbrio entre o método científico e o uso do testemunho-memória, como se vê, é tarefa das mais difíceis e desafiadoras, segundo Ricoeur (1994, p. 142), por alguns fatores: 1- “estando o **historiador implicado no conhecimento histórico**, este não pode se propor à tarefa impossível de reatualizar o passado”; 2- “a história só é conhecimento pela relação que estabelece entre o **passado vivido pelos homens de outrora e o historiador de hoje**”; 3- “esse passado era como nosso **presente, confuso, multiforme, ininteligível**”, e “a História (ciência) visa a um saber, a uma visão ordenada, estabelecida sobre cadeias de relações causais ou finalistas, sobre significados e valores” (RICOEUR, 1994, p. 142, grifos nossos).

São esses também os extremos em que se encontra o narrador sá-carneiriano em sua escrita, perdido entre a busca da História maiúscula, científica; e o testemunho ininteligível, como são as suas próprias memórias e as do mestre, fragmentos de pesquisas inconclusivas. O deveras pequeno distanciamento temporal, a implicação do narrador no evento em estudo e a sua memória falha, mas indicadora de eventos inexplicáveis, complicam a resolução dos problemas e a narração dos eventos, ao invés de esclarecer.

Assim, notamos desconfiças em relação ao testemunho e à memória, no conto de Sá-Carneiro. Observamos que o narrador se sente desamparado pelos métodos historiográficos, como antes o mestre se sentiu em relação aos métodos das ciências naturais. Por isso, assim como seu mestre, o narrador desampara o seu leitor e termina inconclusivamente sua narrativa, apesar de “todo o esforço poético, mental e vital que

investe na tentativa de ordenação do caos” (BARRENTO, 1987, p. 30) e de produção da escrita historiográfica.

Por isso, depois de muito tentar usar os vestígios para a objetividade científica; o narrador desiste e usa o vestígio para o oposto: para mostrar o quanto o passado (e as especulações filosóficas sobre o metaempírico) só podem ser constituídos pela imaginação, pela narrativa da dúvida, da incompreensão e da angústia, valorizando a criatividade, comum a todas as obras poéticas, e da qual não consegue se isentar a ciência, como defende a “esfinge gorda” e como admite Ricoeur (1994, p. 125):

“a ficção se inspira tanto na História, quanto a História na ficção. É essa inspiração recíproca que me autoriza a colocar o problema da referência cruzada entre a Historiografia e a narrativa de ficção. O problema só poderia ser escamoteado numa concepção positivista da História, que negligenciasse a participação da ficção na referência por traços, e numa concepção anti-referencial da literatura, que negligenciaria o alcance da referência metafórica”.

Sá-Carneiro também brinca de cruzar História e ficção na sua literatura, criando um “caso real” que “volveu-se matéria prima ótima” para seu conto, “roçando o **folhetim**” (AEMPA, p. 171, grifo nosso). Com isso, na obra, o narrador cruza Ciência e Arte, demonstrando como têm matéria e mecanismos de investigação semelhantes, muitas vezes, na construção do conhecimento, já que ambas usam a imaginação, mesmo que de formas distintas: “A Ciência é talvez a maior das artes – erguendo-se a mais sobrenatural, a mais irreal, a mais longe em Além” (AEMPA, p.171).

Por isso, o narrador sá-carneiriano primeiro usa o vestígio para simular que se afasta da metáfora e busca o científico. Mas, à medida que não alcança a referência, que se vê impossibilitado de construir um discurso científico-referencial sobre as temáticas que deseja sondar, entrega-se definitivamente à imaginação, aceita seu discurso narrativo como metafórico e assume o propósito poético: “**impossível** achar dele um indício sequer, embora todas as diligências – e mesmo a prisão dalguns *chauffeurs* que puderam, entretanto fornecer álibis irrefutáveis “. (AEMPA, p. 171, grifos nossos).

Isso porque, se o testemunho policial, o jornalístico e o discurso histórico-científico, que exigem álibis e provas, não acolhem, não aceitam e não explicam os eventos que o narrador teria para relatar; o literário acolhe, é livre, não impõe limites para a imaginação, ou para a especulação ao metafísico, ou qualquer que seja o tema. Por isso, o narrador opta pelo conto para narrar o extraordinário, inquietante, inconclusivo e irracional que afirma ter presenciado: “Seria um crime” ocultá-los: “rasgam a sombra, fazem-nos oscilar de Mistério, como nenhuma outras. Incompletas, embaraçadas, são entretanto as mais assombrosas...” (AEMPA, p. 189).

E nisso vai – se não uma crítica ao discurso científico racional, coerente, esperado, tranquilizador, fechado –, ao menos, a valorização do discurso literário e artístico, como mais aberto e desafiador. Isso porque à arte é dado abordar temas que as ciências evitam, pois “o artista-vate adivinha” (AEMPA, p. 172) na opinião do narrador.

Assim, o mesmo insólito que inviabiliza a solução policial, histórica e científica, por fim lança o narrador à arte e à imaginação, na narrativa de ficção, melhor meio encontrado pelo narrador para dar ao público os vestígios inconclusivos do caso.

Se a narrativa de ficção também não chega a conclusões definitivas, é porque não se propõe a isso, mas acolhe a incerteza, explora a ambiguidade e a hesitação, abre-se ao insólito, que as ciências, a polícia e a lógica não aceitam. Isso porque a “palavra literária é espaço de errância, de falar do que não se sabe e do que não pode ser dito, em seu registro constante do estar a morrer” (DUARTE, 2008, p. 15), como faz o narrador. Com isso, a literatura se oferece como meio de sondagem até ao “que não pode ser testemunhado, nem experimentado”, segundo Duarte (2008, p. 16), e possibilidade de resistência na abordagem a temas-tabus, como morte, tempo, insólito e metaempírico.

Enfim, a narrativa de Sá-Carneiro brinca de fazer a História maiúscula (ciência) parecer uma ficção e de fazer a história minúscula (ficção) devorar as pretensões à verdade de sua irmã mais sistemática. Com isso, Sá-Carneiro contesta ou restringe o estatuto da historiografia, enquanto valoriza a narrativa ficcional.

### 3. Espelhos: de Narciso e de Alice em Sá-Carneiro

A imagem do espelho, recorrente em Sá-Carneiro, neste conto parece apontar, sobretudo, para uma “ultrapassagem do reflexo”, em busca de “viver o prodígio”, aplicando palavras de Cerdeira (2000, p. 71) sobre o espelho no Orpheu pessoano ao espelho sá-carneiriano.

Em *AEMPA*, a atração pelo (1) prodígio ou metaempírico está acima das usuais reflexões narcisistas sobre (2) identidade ou a perda dela; e sobre a (3) dialogia entre *ego* e *alter*, que também são notadas na relação entre mestre e discípulo, personagem e narrador no conto. Dito de outro modo, trata-se de um incômodo do sujeito com sua estagnação diante do espelho de Narciso, apaixonado por si mesmo (BULFINCH, 2001, p. 123-127). Por isso, o narrador persegue seu *alterego*, o mestre, num jogo de identificação e distinção. Mas, acima disso tudo, mestre e discípulo-narrador buscam ultrapassar o espelho, tal qual Alice, para peregrinar por um espaço-tempo de memória, sonho, imaginação, insólito e transgressão.

A ficção sá-carneiriana aborda um tempo de incertezas, mais de perguntas que de respostas, muito por causa da ruína de uma tradição filosófico-existencial humanista e da “concepção político-social em que o primado do indivíduo estava garantido pela subjetividade da arte, pela existência de Deus e pela ascensão da burguesia”, no dizer de Cerdeira (2000, p. 69). Esse esboroamento das certezas desestabiliza cada vez mais o sujeito, tornado pelo Orpheu num “eu abstrato e desrealizante”, destituído até de seu ancoradouro espaço-temporal por causa da “consciência de uma sociedade definitivamente desinstalada pela morte de Deus” (CERDEIRA, 2000, p. 69-71).

Sem um Deus que lhe assegure a eternidade e lhe esclareça os mistérios do ser, o homem agarra-se à ciência, como novo bastião, fonte segura de conhecimento. O próprio Antena-cientista surge como o novo Deus na obra: “Prof. Domingos Antena, Aquele que por momentos foi talvez Deus, Deus Ele-Próprio.” (*AEMPA*, p. 189). Mas, morto o segundo Deus, dessacralizada a ciência, que não oferece todas as respostas que o homem busca, o narrador se sente de novo sem ancoradouro, sem certezas sobre si mesmo, sobre a mente humana e sobre a vida e a morte: “Diante dum espelho, devíamos sempre ter medo!” (*AEMPA*, p. 178); “colocando-me em face dum espelho, estremeia não me conhecendo, isto é: apavorado do meu mistério” (*AEMPA*, p. 187-188), parte de um “Mistério Maior” (*AEMPA*, p. 179). O sujeito está diante do espelho de Narciso, só que quebrado pela perda dos alicerces religiosos e científicos, por isso ávido por ultrapassar sua imagem rumo a esse mistério maior por trás do homem e da natureza. Diante das limitações da ciência, sentindo-se abstrato e desrealizado, Antena busca, na sondagem ao metaempírico (espelho de Alice), reencontrar sua inteireza, penetrando o tempo pós-morte em que estariam as respostas sobre a eternidade e a completude (ou não) do ser.

Nos trechos anteriormente citados de *AEMPA*, notamos como esse espelho moderno, a um tempo revela “a obsessiva procura de si” e “um terror de conhecer e de se conhecer” (BARRENTO, 1987, p. 30-32) ou uma atração e uma repulsa por esses mistérios. É o que se nota também no fragmento a seguir, recortado pelo narrador dos escritos do mestre: “É desolador como **sabemos pouco de nós**. Tudo é **silêncio** em nossa volta. O que é a vida? O que é a morte?... Onde somos, para onde viemos, para onde vamos?... **Mistério**. Nuvens. Sombra fantástica...” (*AEMPA*, p. 178). Com isso, não se finaliza uma síntese entre física e metafísica; entre intelecto, imaginação e sentimento; entre ciência e arte. Mantém-se uma permanente tensão, como se “o desejo de síntese esbarrasse em um muro de relativismo”, na impossibilidade de certeza, verdade e inteireza ou no “indizível”: incômodos modernos, que inviabilizam a razão e a análise científica de “servirem de instrumento bastante à criação, sem a fixação numa mitologia” ou numa mística (BARRENTO, 1987, p. 46-48).

No fragmento anterior, num jogo de espelhos, notamos o incômodo de ambos – cientista que escreveu e discípulo que destacou – diante do não-dito, do “silêncio” no discurso científico a respeito de temáticas relacionadas à morte e a mistérios metafísicos (espelho de Alice), chamados na obra de “Segredo-Total”, banidos do meio acadêmico e tidos como indícios de loucura: “homem de sisó não crê nos espectros”, como afirma o narrador de *AEMPA* (p. 178).

Ironicamente, são esses os temas que o cientista e seu discípulo pesquisam no conto, empenhados naquela “combustão cerebral que caracteriza a criação moderna e que passa numa zona que não é a do coração, nem (só a) do intelecto, mas antes da imaginação”, um “sentir pensando, que é o fingimento da escrita” moderna, segundo Barrento (1987, p. 25-27). Nas palavras do cientista ou nos fragmentos-cacos que delas sobraram, notamos a subjetividade inesperada de uma primeira pessoa que se derrama

(espelho de Narciso) em interrogações, exclamações e reticências, diante dos enigmas da existência humana (espelho de Alice), marcas de um ressentimento perante as limitações do conhecimento científico e dos seus métodos objetivos de investigação.

São esses fragmentos-cacos que sobram do cientista esmigalhado e de seus escritos soltos que o narrador precisa juntar para contar a história. Sentindo-se igualmente em cacos, nesse sentido duplo de Antena, o narrador tenta encaixar os pedaços do mestre e recompor seu modelo, recompondo a obra e a imagem do cientista. A remontagem desses cacos, portanto, seria a última forma de recompor o sujeito e suas certezas, trazendo consigo a revelação ou o conhecimento sobre os mistérios do ser (si mesmo e o outro, identidade e alteridade), do tempo, da vida e da morte.

Mas, os vestígios incompletos e desconstruídos impossibilitam continuamente a remontagem do quebra-cabeça. Aliás, durante essa tarefa de remontagem, o narrador percebe que, antes mesmo do esfacelamento-atropelamento fatal, o mestre e sua obra já estavam esfacelados e em cacos, perdidos e tentando se achar, diante das incertezas e do vazio da perda de sentido, como nos revelam as palavras do mestre: “Ainda que a morte fosse o aniquilamento total, ficaríamos embora sabendo qualquer coisa - por nada termos ficado sabendo, por nada termos sentido ver” (*AEMPA*, p. 188). Assim, o sujeito parece perceber que sua unidade perdida (tirada por Freud), antes foi sempre só uma miragem mesmo. Por isso, nem os cacos da obra, nem os do mestre, nem os do discípulo, podem ser reconstituídos; motivo pelo qual o discípulo deixa estar também seu conto incompleto e fragmentado. Enfim, permanecem quebradas as certezas, agora as científicas, como antes delas já ficaram as religiosas; morto o Deus e desacreditadas as explicações teológicas; morto o cientista (Antena) e desacreditadas as ciências naturais positivistas no conto.

Como vimos, ainda agarrado ao bastião da ciência, o narrador busca reler o mundo e explicar os fenômenos não explicados pelas ciências naturais, através da História, ciência social. Entretanto, também falha, deixando seu leitor sem ancoradouros e deixando para a arte o encargo de livremente especular, sonhar e se deleitar com as incertezas, sem obrigação de respostas lógicas, sem alicerces racionais.

Logo, notamos que, para além das identificações entre mestre e discípulo, ganham vulto as distinções, visto que o discípulo-narrador se descobre outro ou se desvia dos ensinamentos do mestre e se transforma. Ao desistir de buscar nas ciências naturais e, depois, nas sociais (História) outro ancoradouro, não se acomoda nem desiste da construção do conhecimento, mas aceita sua história (minúscula) de incertezas, incompletudes e instabilidades e se encanta com essa descoberta sobre sua condição, encanta-se com os seus próprios cacos, com os de seu mestre e até com os das ciências.

Neste caso, o espelho que não revela a identidade, ao menos não uma identidade una, coesa e estável, revela uma sabedoria sobre o sujeito: enquanto incompletude, instabilidade, imprevisibilidade e diferença dos modelos anteriormente formulados.

Por isso, depois de o narrador junto com o mestre Antena apostarem nas ciências naturais, nas fórmulas e sistematizações para responder suas questões; e depois de o

discípulo apostar nas ciências sociais, o narrador se desvia para a arte, a imaginação e a estética, aparentemente mais compatíveis com essa condição humana de que toma consciência o narrador: criativa, imprevisível, desobediente a padrões. Isso porque esse sujeito (o homem) que escapou de tantos rótulos e sistematizações, em face de sua complexidade e incompletude, nunca é uma obra completa. Apesar de estar sempre buscando completar-se, é perenemente incompleto e insatisfeito, transformando-se até a morte. Então, como completar e fechar uma obra (teológica, científica, historiográfica ou mesmo artística) sobre esse ser eternamente por completar-se?

Enfim, esse sujeito partido em cacos e ciente da impossibilidade de se recompor em vaso, no limiar do século XX, muitas vezes ao invés de renegar sua fragmentação, aparece encantado com o “brilho possível dos cacos”, que são como “estrelas”, para Cerdeira (2000, p. 68-69). E esses cacos: do sujeito, das ciências e das instituições são estrelas justamente porque se tornam matéria excelente para a arte, para a livre especulação e para o deleite estético, através de uma criação, que como seu criador, é incompleta, fragmentada e aberta na literatura moderna do Orpheu.

Assim, as histórias das peregrinações do mestre-vate e do narrador-discípulo, enfim convertidas em ficção pelo narrador, parecem usadas para, através da “poeticidade, destronar a suposta exatidão e a neutralidade do saber científico”, parafraseando Luci Ruas (2008, p. 265) a propósito de outra obra do século XX que posteriormente também problematiza o alcance das ciências.

#### 4. Inconclusão

Em *AEMPA*, a tentativa de entender-se, entender o homem e o sentido da existência, parece dividir-se entre a possibilidade desejada da reminiscência circular sobre um “mundo de sua anterior metamorfose” e a niilista de “aniquilamento total” do “corpo intruso rechaçado” (LOPES, 1990, p. 86), na morte do professor, atropelado pelo mistério que sondava. O último conhecimento obtido, então, parece ser o nada por nada, como indicam apontamentos do mestre, recortados por observações do aluno:

Em pequeno – aponta ainda o sábio – colocando-me em face dum espelho, estremecia não me conhecendo, isto é: apavorado do meu mistério. (...) Parecia-me antes, não que me desconhecia, mas que já soubera outrora quem fora – e que hoje me esquecera, sendo impossível recordar-me por maiores esforços que empregasse.

E isto só vem apoiar a teoria das reminiscências – logo das vidas sucessivas, pela qual se chega a conceber a eternidade da Alma. (...) Ainda que a morte fosse o aniquilamento total, ficaríamos embora sabendo qualquer coisa – por nada termos ficado sabendo, *por nada termos sentido ver*. (*AEMPA*, p. 187-188)

Essa exacerbada consciência do nada, do vazio do ser que, por vezes, arrebatava Antena e o narrador, mais que a certeza (des)encantada de ser “caco”, revela o (des)gosto de

julgar que esse “eu que se ignora” não se encontrará jamais (CERDEIRA, 1990, p. 72). Ou seja, esse ser que se desconhece em plenitude ontológica não vê perspectivas de passar a se conhecer ou de conhecer efetivamente todos os fenômenos que o envolvem.

Mesmo assim, o narrador parece persistir nessa busca desesperançada de compreensão do eu, do outro e do mundo, (re)configurando o conto como novo “conjunto de instruções”, ainda que cheio de lacunas, incertezas, como as que recebeu do mestre. Isso faz para que o leitor, convertido em discípulo, opere agora sua própria perscrutação e sua “refiguração do mundo” (RICOEUR, 1994, p. 118), através de sua leitura, a partir de seu próprio ponto de vista. Aliás, é o que parece ter feito antes também o mestre Antena para com o seu discípulo, que agora deixa seu legado ao leitor do conto.

Logo, no espelho quebrado do mestre, seguindo as pistas deixadas pelo professor, o narrador-discípulo relê e tenta concluir as experiências e a obra deixadas por Antena. O discípulo pega o bastão da ciência deixado pelo mestre, avança com ele o quanto pode e passa-o para seu discípulo-leitor em forma de arte. O leitor será o próximo a se inquietar diante da obra e a tentar preencher os “buracos, lacunas e zonas de indeterminação” do texto, que “desafiam a sua capacidade de configurar por si mesmo a obra que o autor parece ter um prazer maligno de desfigurar” (RICOEUR, 1994, p. 118). Assim, o mestre-escritor deixa o discípulo-leitor “quase abandonado”, carregando “sozinho o peso da tessitura da intriga”, de forma que a nova escrita se torna esboço de/para leitura, ou qualquer escrita se torna sempre esboço para/de leitura, como diria Ricoeur (1994, p. 118). Mas, essa nova escrita é um legado confuso que o mestre-narrador deixa ao seu aluno-leitor, nos dois casos cacos embaralhados e perguntas sem respostas; enfim quebra-cabeças faltando peças, enigmas da “esfinge gorda” atravessando seu espelho quebrado.

Notamos no conto, como em muitas obras dos integrantes do Orpheu, o dilaceramento do sujeito, de suas certezas, instituições, ciências, artes, produções e recepções; e um “dilaceramento temporal na consciência da fragilidade da memória, incapaz de uma recuperação plena da História” (CERDEIRA, 2000, p. 73). Torna-se a escrita “do passado uma ficção”, e a memória um “abismo entre os tempos passado e presente” que não pode evitar “o vazio, nem suturar a rasura a não ser pela construção de uma ficção” (CERDEIRA, 2000, p. 73). Por isso, a reconstituição do passado para o narrador de *AEMPA*, ironicamente, é uma ficção e acaba divulgada como conto, não como texto acadêmico-científico, já que este se quer conclusivo e objetivo, enquanto a ficção aceita melhor as subjetividades, vazios, insólitos e inconclusões.

Ao início da obra, o narrador de *AEMPA* parece seguro do método que deve usar e igualmente seguro de que, seguindo-o, obterá resultado satisfatório ao fim da investigação. Por isso, prudentemente se cala, como vimos (“homem sensato, calei-me”, *AEMPA*, p. 173), esperando que, depois, resguardado por um discurso histórico-científico, pudesse apresentar sua versão, fundamentada com testemunhos e documentos, comprovada e verossímil. Contudo, cada vez que se depara com o insólito, ou com o enigma que é qualquer ser e que é a vida, vê-se desamparado pelos recursos científicos. Por isso, desiste de elucidações e “publica” o que Barrento chama de literatura de “beco

sem saída”, labirintos e enigmas (1987, p. 125), de onde nem a ciência, nem o racionalismo são capazes de salvar o homem.

Desta forma, os vestígios perseguidos pelo narrador-discípulo e, antes dele, pelo mestre Antena, como também pelos investigadores de polícia e jornalistas, indicam a princípio pretensão racional ou científica. Mas, as sucessivas falhas sugerem uma incapacidade de, no uso da razão, da ciência e do empirismo, resolver-se o caso.

A linguagem surge como única forma de vitória sobre a morte (DUARTE, 2008, p. 14-15), inclusive sobre a morte do sentido; e a linguagem literária surge como forma de se aproximar mais do indizível. Com isso, fica valorizada a arte como fonte criativa e inovadora de conhecimento, e como salvação estética, num mundo sem religiões e sem ciências salvadoras. No dizer de Ricoeur (1995, p. 195), a arte, subjetiva e sem limites para a invenção, constrói uma “significação salvadora” na busca de um “tempo monumental do mundo”, oposto à morte e ao breve intervalo da vida material. E fica valorizada não apenas a produção artística do narrador, mas também a recepção do leitor-discípulo, o qual, com sua criatividade, precisa preencher lacunas, seguir e analisar pistas, apreciar cacos-estrelas e usá-los para (re)construir os quebra-cabeças e enigmas da esfinge gorda.

Se o narrador constrói um relato inventivo, mais que histórico; o cientista também não se isenta da imaginação criadora na formulação das suas hipóteses no conto; nem o policial e o jornalista, com suas hipóteses “sherlockholmescas” e folhetins sensacionalistas. Desta forma, diluem-se as fronteiras entre ficção e História-Ciência no conto, em que avulta não apenas a admiração do narrador pelo vate-Antena, como também uma desconfiança não apenas da ciência, mas sobretudo do positivismo, da técnica, do discurso jornalístico e também do senso comum. Por isso, o narrador problematiza tanto os métodos e saberes populares e religiosos, quanto os da polícia-justiça, do jornal, do cientista e até os seus próprios. Portanto, a narrativa configura várias formas de “recusa a assentar-se no tapete das certezas” cristãs ou humanistas confortáveis, como ensina Cerdeira (2000, p. 68, 71). Recusa-se o narrador a acomodar-se a qualquer verdade, a qualquer conhecimento fechado, religioso ou científico, senso comum ou jornalístico. Por isso, desconsidera as hipóteses do povo e da religião: milagre; da polícia: “sherlockholmescas”; dos jornais: sensacionalistas; ou mesmo as de Antena, não comprovadas no conto.

Essa recusa às certezas e essa perscrutação conduzem ao “nada-vazio ontológico”, à “inapetência para o estar no mundo” (Cerdeira, 2000, p. 71) e à sensação de falência do indivíduo e de precariedade das instituições, como vimos. Mas, não à desistência da sondagem, da busca do conhecimento e da indagação, já que o narrador continua sua pesquisa e incentiva o leitor a pesquisar também, mesmo sem perspectivas de se chegar a respostas definitivas.

Assim, *AEMPA* consiste em mais um exemplo de perseguição ao não-dito, de desvio dos padrões e de contestação aos discursos ortodoxos na obra de Sá-Carneiro e no Orpheu. *AEMPA* consiste em mais uma das confissões de falência do sujeito e das insti-

tuições na obra do autor de *A Confissão de Lúcio*. Mas, não de desistência do conhecimento e da busca de sentido para o ser e para a vida, ainda que ao fim de toda investigação se chegue ao vazio. Aliás, muitas vezes, o vazio acaba sendo mesmo o único sentido encontrado por esses textos sá-carneirianos. Entretanto, se por um lado, a perscrutação ao mistério traz frustração e vazio; a indagação e a pesquisa consistem em formas de resistência à insignificância, ao menos preenchendo tempo e vazios, evitando a esterilização e a imobilidade definitiva, ou protelando a vida e ainda desafiando o tempo e a morte.

Enfim, em tempos de relativismo, depois de tantos Deuses mortos (“que nós, os homens, criamos continuamente”, *AEMPA*, p. 189), o narrador escolheu como o seu novo Deus a Arte, um Deus permissivo, e cada leitor que escolha o seu.

**Resumo:** Este trabalho pretende demonstrar como o elemento insólito, muitas vezes ligado ao tempo, é usado em *A Estranha Morte do Professor Antena*, de Mário de Sá-Carneiro, para abalar alicerces do sujeito e da sociedade, destronando o positivismo. Para tanto, começamos com considerações sobre o (1) insólito no conto, a partir de estudos de Todorov (2004), Campra (2008) e Ricoeur (1994, 1995). Em seguida, abordamos abalos a (2) certezas científicas nas Ciências Naturais e na História, problematizando fontes históricas, como memória e testemunho, bem como problematizando metodologias de construção do discurso científico no conto. Depois disso, passamos a considerações sobre o abalo ao (3) sujeito cartesiano, refletindo sobre a imagem do espelho, recorrente na obra sá-carneiriana, de acordo com estudos de Cerdeira (2000), Lopes (1990), Barrento (1987), Ruas (2008) e Gomes (2014). Terminamos este trabalho defendendo o quanto (4) a inconclusão na obra literária é valorizada como criativa fonte de conhecimento em Sá-Carneiro.

**Abstract:** *The objective of this article is to show how the unusual element, often linked to time, is used in Mário de Sá-Carneiro's narrative ("A Estranha Morte do Professor Antena") in order to undermine the foundations of the subject and of the society, consequently dethroning positivism. For this purpose, we will firstly discuss the (1) unusual in Sá-Carneiro's narrative, based on Todorov (2004), Campra (2008) and Ricoeur's (1994; 1995) studies. In the sequence, we will examine how (2) scientific certainties in Natural Sciences and History are shaken by Sá-Carneiro, therefore problematizing historical sources, such as memory and testimony, not forgetting the methodologies allocated by Sá-Carneiro in his short narrative. Our next step is to consider the shaking of the (3) Cartesian subject by focusing on the recurrent image of the mirror in Sá-Carneiro's works, supported by the investigations of Cerdeira (2000), Lopes (1990), Barrento (1987), Ruas (2008) and Gomes (2014). Finally, we seek to defend the idea of inconclusion of the literary work as a creative source of knowledge, an aspect much valued by Sá-Carneiro.*

**Résumé:** *Ce travail a pour but de démontrer à quel point l'insolite, si souvent lié au*

*temps, est employé dans A Estranha Morte do Professor Antena, de Mário de Sá-Carneiro, pour ébranler les fondements du sujet et de la société, en mettant en question les bases du positivisme. Dans ce but nous commençons par des considérations sur la présence de l'insolite dans ce conte (1) à partir des études de Todorov (2004), Campira (2008) e Ricoeur (1994, 1995). Ensuite nous cherchons à voir comment l'utilisation de l'insolite ébranle les certitudes scientifiques (2) dans les Sciences Naturelles et dans l'Histoire, en mettant en question les sources historiques, telles que la*

*mémoire et le témoignage, aussi bien que la méthodologie de construction du discours scientifique dans le conte. Ensuite nous passons à des considérations sur le sujet cartésien (3), en analysant l'image du miroir qui apparaît fréquemment dans l'oeuvre de Sá-Carneiro, tel que l'ont vu les essais de Cerdeira (2000), Lopes (1990), Barrento (1987), Ruas (2008) et Gomes (2014). Nous finissons ces réflexions en défendant l'idée selon laquelle l'inconclusion dans l'oeuvre de Sá-Carneiro est mise en valeur comme base fictionnelle de connaissance dans l'oeuvre de l'auteur.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRENTO, João. *O Espinho de Sócrates: Expressionismo e Modernismo – Ensaios de Literatura Comparada*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. [Tradução de David Jardim Júnior] 15a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, pp. 123-127.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “A aventura suicida da modernidade”. In: *O Avesso do Bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.
- DUARTE, Lélia Parreira. “Apresentação”. In: *De Orpheu e de Perséfone: Morte e Literatura*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008, p. 11-16.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GOMES, Rafael Santana. *Lições da Esfinge Gorda*. [Tese de Doutorado] Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- LOPES, Teresa Rita. “A viagem no tempo de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa através dos Professores Antena e Serzedas”. In: *Revista Colóquio/Letras*. N.º 117/118, Set. 1990, p. 83-91.
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. [Tradução: Constança M. César] Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa II*. [Tradução: Constança M. César] Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.
- RUAS, Luci. “De Profundis Valsa Lenta, de José Cardoso Pires”. In: *De Orpheu e de Perséfone: Morte e Literatura*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008, p. 265-284.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. “A Estranha Morte do Professor Antena”. In: MOISÉS, M. (org.). *O conto Português*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 171-189.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.