

MODERN!SMO

Arquivo Virtual da *Geração de Orpheu*

modernismo.pt

O DUPLO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO NO BRASIL

Fernando Paixão

Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional Mário de Sá-Carneiro,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 3 e 4 de
novembro de 2016

Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional Mário de Sá-Carneiro,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 3 e
4 de novembro de 2016

O DUPLO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO NO BRASIL

Fernando Paixão¹

O ano do centenário de morte do escritor Mário de Sá-Carneiro se apresenta como uma boa ocasião para fazer uma indagação de âmbito comparativo que pretende nortear esta reflexão: que autor da literatura brasileira pode ser equiparado ao criador de *Indícios de ouro*? Haverá alguma figura nas letras deste lado do Atlântico que tenha vivido semelhante aventura literária? São perguntas que inquietam, difíceis de responder, porque implicam um personagem envolvido com uma escrita radical – e de risco, em simultâneo.

A natural inclinação de responder a tal questionamento nos levaria a procurar entre os autores modernistas brasileiros um correspondente do “Esfinge gorda” lusitano. No entanto, um breve passeio pelos nomes principais do vanguardismo nos trópicos logo descarta qualquer traço de maior proximidade. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, cada um com sua personalidade imaginativa e formal, claramente mobilizam ideários distantes do conjunto de crenças do escritor português.

Eles, e muitos outros, são representantes de um modernismo que privilegiou o combate ao beletismo do início do século XX para fazer avançar a experimentação e a democratização da linguagem literária. Fato que levou os autores a priorizarem questões envolvendo a identidade nacional e sua posição periférica no campo da cultura. Temas, portanto, distantes do autor de *A confissão de Lúcio*.

Será necessário recuar no tempo para encontrar um correlato brasileiro, ou aproximado. De imediato, ficam de fora os poetas parnasianos (Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e os parceiros de menor importância), portadores de uma afetação formal e de uma impessoalidade claramente destoantes do escritor português. Assim, sobram duas alternativas sérias a considerar: Cruz e Sousa e Raul Pompeia. Ambos cultivaram a literatura como atividade devotada, quase mística, com um claro entendimento de que a vida e a obra se confundem.

Com relação ao primeiro, pode-se apontar algumas semelhanças superficiais com o autor português. O ritmo controlado dos versos que desenham com precisão as imagens poéticas, assim como a imaginação angustiada, marcada por metáforas de movimento, espaciais e cósmicas, bem poderiam ser indícios de alguma aproximação. Mas essa confluência reflete principalmente o uso de recursos típicos do estilo simbolista e não superam o fato de que expressam experiências poéticas muito distintas. Em resumo, falta a Cruz e Sousa o toque

¹ Fernando Paixão é escritor e professor de literatura no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

de modernidade na linguagem e a ambígua dramaticidade encontrada em Mário de Sá-Carneiro, tanto na poesia como na prosa.

Quanto a Raul Pompeia, no entanto, embora à primeira vista pareça uma comparação forçada – resultante da recusa dos outros autores –, sua figura pode render boas surpresas quando confrontado com o modernista d'além mar. Mesmo que o autor de *O Ateneu* tenha vivido no século XIX, distante das ideias de vanguarda que emergiram na capital francesa mais de uma década depois de sua morte, expressa uma visão de mundo avançada para seu tempo, dilacerada pelo desajustamento com a realidade ordinária que o cercava.

Ambos trazem ainda a marca do suicídio como corolário de uma aventura estética e existencial. Evidentemente não se deve sobrevalorizar essa coincidência biográfica, que contou com um intervalo de 21 anos; mas há de se reconhecer nela ao menos uma evidência de que os dois escritores entendem a arte como valor extremo, confirmando a agonia e o impasse expresso nas páginas escritas. Não por acaso são admiradores da obra de Gérard de Nerval, escritor romântico que supostamente se enforcou em praça pública mantendo nos bolsos os derradeiros manuscritos de um de seus livros. Do autor francês, incorporaram o gosto pela atmosfera fantasmática das histórias.

Para além dos aspectos biográficos, todavia, é no plano da linguagem que os autores devem ser confrontados e compreendidos. E já que viveram em países e momentos históricos diferentes, a comparação entre eles deve se voltar principalmente para o imaginário das narrativas e dos versos, bem como para os recursos discursivos que norteiam o estilo de cada um – temas abordados a seguir. Sabemos que são necessários bons argumentos, desentranhados dos textos, para interrogar a afinidade entre os dois.

Radicais em suas respectivas visões de mundo, Mário de Sá-Carneiro e Raul Pompeia valem-se da escrita para registrar, na prosa e na poesia, uma forte cisão entre a subjetividade e as demandas sociais. Por conta disso diversos contos e histórias de ambos são desenvolvidos em primeira pessoa, o que também ocorre com seus escritos em prosa mais conhecidas: *O Ateneu* e *A confissão de Lúcio*. Livros que merecem ser observados de perto sob o signo da confrontação.

Começemos por lembrar que o romance de Raul Pompeia, publicado em folhetim e depois em livro (1888), apresenta já no complemento do título o subgênero em que se enquadra: crônica de saudades. Ao rememorar a experiência juvenil vivida no colégio do professor Aristarco, o narrador enreda uma série de reminiscências daquele período, mas que são recuperadas por uma consciência futura dos acontecimentos que quer se manter fiel em relação ao passado.

Fidelidade difícil, porém, quando se trata de registrar os sentimentos de um pré-adolescente que vive os momentos iniciais de sua formação – envolto, é claro, em brumas de dúvida. Como ser fidedigno a uma vivência de outrora? Que elementos selecionar? São questões consideradas pelo protagonista Sérgio, no início do romance, quando delinea no segundo parágrafo do primeiro capítulo a qualidade da memória a ser acionada no texto:

Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.²

² POMPEIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 29.

Essa formulação franca e direta revela de partida como o narrador tem consciência da oscilação implicada em suas recordações. Ao caracterizar as saudades como hipócritas, o adjetivo é pronunciado pela visão adulta (e crítica) que articula o discurso e seleciona as lembranças; ao mesmo tempo, propõe-se a recuperar o próprio passado, “como se” ainda não estivesse contaminado pela frustração acumulada dos anos³. Fica, no entanto, a pergunta: como harmonizar esses dois planos um tanto contraditórios?

O “como se” – indicativo de artifício – acena então com duas prerrogativas que orientam o andamento da narração: 1) apresentar o caráter inocente e a irrupção dos instintos na primeira juventude; 2) recuperar o ambiente do passado por meio de uma apresentação o mais crível possível. De um lado, os sentimentos e dúvidas naturais daquela idade; de outro, a realidade objetiva do colégio movida por regras próprias e obrigações.

O talento de Raul Pompeia foi justamente o de ter conseguido alinhar as duas dimensões, de maneira a manter o fio da ambiguidade estirado até o fim, sem perder o tom. Criou um narrador que se apropria dos fatos pretéritos, mas que é dotado de “presença emotiva”⁴ e mistura dosagens de realismo e subjetivismo na narrativa – conforme a esclarecedora leitura de Roberto Schwarz. Para ele, em essência, *O Ateneu* mobiliza um protagonista envolvido num verdadeiro pêndulo de emoções⁵.

Isso explica por que a crítica literária, ao longo de muitas décadas e interpretações diversas, encontrou tanta dificuldade para classificar o romance, cujo estilo não se ajusta adequadamente ao figurino realista de sua época, tampouco ao determinismo naturalista importado da França. E, visto da óptica do simbolismo, sua imaginação também apresenta características muito próprias⁶. Portanto, embora a fortuna crítica existente hoje sobre o livro se estenda por uma farta e diversificada bibliografia, não se firmou qualquer consenso sobre o tema⁷.

Sinal de que se trata de uma obra singular e de fato inclassificável. Raul Pompeia entende que o ato da escrita, antes de ser estético, envolve princípios éticos para atingir a plena expressão; considera nobre a missão de escrever, exigindo absoluta dedicação. Esse assunto aparece abordado na segunda palestra proferida no *Ateneu* pelo doutor Cláudio, personagem que alguns críticos consideram ser o *alter ego* do autor.

Nas palavras desse professor – descrito como “benévolo para os desgarrados de tolice da juventude”⁸ –, a arte tem a missão de redimir “a bandeira negra do darwinismo espartano”, associada ao “preconceito artístico da religião e da

³ Em estudo sobre *O Ateneu*, Silviano Santiago explora a projeção sentimental e ideológica do narrador adulto sobre seu passado. Cf. SANTIAGO, Silviano. *O Ateneu: contradições e perquirições*. *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 19-49, out. 1972. Cf. p. 24.

⁴ SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. São Paulo: Paz e Terra, 1981. p. 25.

⁵ “A linguagem perde, parcialmente, sua função de indicar os processos do real; é dramatizada a ponto de ser pura expressão das ascensões e quedas da emoção. Seu movimento constante é ganhar altura para depois esborrachar.” Cf. SCHWARZ, Roberto, 1981, p. 28.

⁶ Cf. SILVA, Marciano Lopes e. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 23, n. 2, p. 109-120, 2001.

⁷ Segundo Alfredo Bosi, o romance de Raul Pompeia desenvolve um processo de “interiorização do trabalho da escrita, que vai substituir de modo tateante, experimental, mas intenso, as certezas das poéticas neoclássicas ainda escolarmente vivas durante o século XIX”. Cf. BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

⁸ POMPEIA, Raul, 2013. p. 138.

moralidade”⁹. Ele valoriza o poder altamente sugestivo da linguagem sobre a ideologia social; mas, para fazer valer sua óptica, o artista deve ser inconformado com o *statu quo* e desenvolver sensibilidade para lidar com os meios formais.

O doutor Cláudio resume o tema da expressão artística de maneira curiosamente próxima às formulações de Fernando Pessoa, bem posteriores, quando veio a tratar do sensacionismo. O poeta de *Orpheu* poderia ter subscrito, por exemplo, o seguinte trecho:

Sonho, sentimento artístico ou contemplação, é o prazer atento da harmonia, da simetria, do ritmo, do acordo das impressões, com a vibração da sensibilidade nervosa. É a sensação transformada.¹⁰

O palestrante se refere à arte como um todo, mas seus dizeres servem como uma luva para entender o próprio romance – e abrem espaço para a metalinguagem. Pois não é outro o esforço de Sérgio senão o de transfigurar as sensações e os sentimentos em palavras; melhor dizendo, em imagens capazes de transmitir com autenticidade o jogo ambíguo das vontades juvenis.

Capítulo a capítulo, quadro a quadro, amizades feitas e desfeitas, descoberta da sexualidade e contato com pessoas e professores de personalidades tão diferentes – aos poucos o leitor passa a compreender a acrimônia de quem narra. Aceita como natural que aquele jovem tenha se tornado o narrador pessimista e incrédulo. Mas o fim do romance surpreende e produz uma reviravolta nessa expectativa.

O incêndio do colégio, provocado por um interno, aciona um desenlace trágico e imprevisível; representa o colapso da proposta pedagógica do professor Aristarco. Por força do absurdo, desnuda-se a verdade das coisas. As chamas vêm para arrasar aquele espaço de sonhos e inquietações, pois uma regra maior se adianta; e toda a situação se desloca para um plano cósmico e recheado de simbologias. Como se dá a ler no belo trecho da última página:

Lá estava [Aristarco]; em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmogonia partidos, enormes cartas murais em tiras [...] preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas [...] lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados e incinerados...

Ele, como um deus caipora, triste, sobre o desastre universal de sua obra.¹¹

Assim terminam, sob cinzas, a esperança e o sonho evocados no início do relato. A calamidade atinge não apenas a escola e a carreira do emérito professor como também deixa marcas em Sérgio, que termina o romance por associar as recordações narradas a um “funeral para sempre das horas”. Constatação dura e sincera, síntese de uma visão adulta desencantada que, desde o início, lança um fundo de melancolia sobre as lembranças.

Procurou-se até aqui recuperar diversos elementos de composição de *Ateneu* para que se tenha uma visão geral das características essenciais do autor brasileiro – e para que sirvam de elemento comparativo com o português. Mário de Sá-Carneiro – que nasceu 27 anos depois de Raul Pompeia – tem a qualidade de ter produzido uma obra em verso e prosa muito coesa e orgânica, marcada pela

⁹ Ibidem, p. 152.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, p. 236.

ausência de fronteira entre a realidade e o sonho. Mantinha um olho fixo nas ousadias da modernidade, a notar na criativa plasticidade das imagens, e o outro olho se voltava para o drama interior, registrando em tintas idealizadas a angústia moral que o afligia.

A *confissão de Lúcio* é considerada sua principal novela e resume as características da prosa do autor. Já na advertência inicial do narrador, escrita uma década depois dos acontecimentos que o levaram à prisão, ele nos adverte que vai contar uma *verdade inverossímil* – expressão que resume o paradoxo com base no qual conta sua história. Condenado por um crime que afirma não ter cometido, a confissão tardia procura reorganizar os fatos de origem e o impacto que tiveram sobre sua subjetividade.

O enredo é conhecido: Lúcio descobre o ambiente artístico da capital francesa, nos últimos anos do século XIX, onde um amigo lisboeta o apresenta ao escritor Ricardo, que o introduz a Marta. A afinidade intelectual (e homoerótica) entre os dois homens, no entanto, somente se torna viável por intermédio da mulher, ligada intimamente ao amigo. A ambiguidade toma corpo, ao longo do texto, porque Lúcio não tem onisciência sobre os outros e sua voz registra uma visão parcial dos fatos, que privilegia a inquietação de quem aposta numa “identificação de almas”.

A narrativa transcorre, então, ao sabor de uma educação sentimental que se abre para o absoluto, mas desemboca no fantástico e num crime indesejado¹². Embora a retomada dos fatos seja posterior, o relato acompanha de perto o frescor das emoções despertadas; aspecto que reforça a tese da inocência do narrador. Para tornar a história convincente, ela é contada “como se” ainda não estivesse contaminada pela visão futura, acentuando o foco na interioridade das relações.

Uma primeira aproximação que pode ser feita entre a novela de Sá-Caneiro e *O Ateneu* diz respeito ao tipo de narrador concebido, que mistura os dados objetivos e subjetivos sob os moldes da prosa impressionista¹³. Entende-se aqui o impressionismo literário tanto como um estilo de época, emergente em 1880 com os irmãos Goncourt – que tiveram evidente influência sobre o autor brasileiro¹⁴ –, como também no sentido de um tipo mais amplo de linguagem sempre que procura recuperar objetivamente o mundo das sensações e percepções.

Pode-se dizer que o impressionismo ficcional visa captar a realidade naquilo que se apresenta de mais fugitivo. Sua estratégia segue na contramão do modelo realista, insuficiente para dar conta da cisão do sujeito, percebida no fim do século XIX e preconizada por Nietzsche. Segundo o norte-americano Beverly Jean Gibbs, que escreveu sobre o tema, os escritos desse tipo se caracterizam por uma dupla

¹² Sobre o tema, cf.: MACHADO, Lino. O fantástico em *A confissão de Lúcio*. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 61-66, set.-dez. 1990. Cf. também: PERRONE-MOISÉS, Leyla. (Org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988. p. 15-40.

¹³ Compartilha-se aqui do pensamento desenvolvido por Sonia Brayner, ao considerar que a “observação pictural”, o “gosto pela miniatura” e a correspondência entre a sonoridade e o significado caracterizam traços impressionistas em *O Ateneu*. BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 133.

¹⁴ Um dos conceitos mais difundidos sobre a linguagem em Raul Pompeia refere-se à ascendência dos irmãos Goncourt e à incorporação da chamada *écriture artistique*. Franco Baptista Sandanello, no entanto, relativiza essa influência. Cf. SANDANELLO, Franco Baptista. Entre a pintura e a prosa: o impressionismo literário no Brasil oitocentista. In: CARVALHO, João Carlos (Org.). *Arte e ciências em diálogo*. Coimbra: Grácio, 2013. p. 399.

articulação: “são subjetivos por se interessarem principalmente pela experiência humana das coisas e são objetivos na medida em que procuram reproduzir essa experiência com toda fidelidade”¹⁵. Temos aí uma ambivalência produtiva.

Tanto o púbere Sérgio como o jovem Lúcio relatam um processo de autodescobrimento que somente pode ser compreendido sob a égide das impressões – boas, ruins, duvidosas – que cada um desenvolve diante dos fatos, das amizades e dos sentimentos. Por sua vez, as percepções subjetivas não se restringem ao campo descritivo das sensações, mas vêm acompanhadas de intuições e hipóteses interpretativas; página a página, vai se tecendo uma “voz” que compõe a unidade do narrador e do fluxo narrativo.

Na opinião do crítico Louis Leroy, o estilo impressionista se ocuparia justamente de registrar os conteúdos de ambivalência presentes em determinadas situações pessoais. Com frequência, aciona uma perspectiva sensível e atenta às oscilações entre o plano empírico e o ideal, entre o pictórico e o ético, entre o tradicional e o iconoclasta; apresenta mesmo certa volubilidade em seus comentários narrativos¹⁶.

Tal raciocínio se aplica perfeitamente aos textos mencionados, em que a ambivalência atua no centro das histórias. Notadamente quando envolve a esfera dos sentimentos e resvala para a zona da sensualidade ou, mais adiante, para a sexualidade; tema de fundo que recorta ambas as histórias, o homoerotismo recebe um tratamento indireto e subliminar, resultando numa ambiguidade que se torna traço constituinte do narrador.

Em situações assim, a oscilação narrativa se torna inerente à escrita impressionista, ou mesmo um elemento estrutural da linguagem, porque dessa maneira o discurso faz interagir a matéria da emoção com a razão analítica. Ancorado na visão do narrador em primeira pessoa, cada texto se imbuí de revestir com singularidade a trama e o drama subjetivo da circunstância. Sem cerimônia com o estatuto de realidade, os dados objetivos passam sempre pelo crivo (e pelo pincel) da subjetividade¹⁷.

Não é difícil encontrar páginas com essa característica geral nos livros de Pompeia e Sá-Carneiro¹⁸. Mas, preferimos formular uma via comparativa entre as obras, já que serve melhor a nosso propósito. E, para tanto, escolhemos o tema do olhar como ponto investigativo. São inúmeras as passagens em que os olhos são referidos em ambos os textos e, não poucas vezes, vêm acompanhados das pinceladas aplicadas pelos comentários.

¹⁵ GIBBS, Beverly Jean. Impressionism as a literary movement. *The Modern Language Journal*, Bloomington, v. 36, n. 4, p. 175-183, abr. 1952. Cf. p. 175, tradução nossa. Clive Scott, por sua vez, afirma que “o impressionismo literário é [...] uma questão de técnicas linguísticas, a tentativa de fazer da linguagem o ato perceptivo, em lugar de ser uma análise do ato, de fazer dela uma atividade da experiência, em vez de uma descrição da atividade”. Cf. SCOTT, Clive. *Simbolismo, decadência e impressionismo*. In: VVAA. *Modernismo: guia geral: 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 179.

¹⁶ LEROY, Louis, apud MATZ, Jesse. *Literary impressionists and modernist aesthetics*. Cambridge; Nova York: Cambridge University Press, 2001. p. 17.

¹⁷ Frederick Robert Karl desenvolve a noção de “autobiografia espiritual”, que se tornou um modelo comum na passagem do século XIX para o XX. Cf. KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista, 1885-1925*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1985. p. 250-251.

¹⁸ Ao se referir à verve impressionista de Raul Pompeia, mas sem desenvolver muito o assunto, o crítico e poeta Xavier Placer afirma ser o imaginário do autor “naturalista, sim, nos temas; no estilo, impressionista”. Cf. PLACER, Xavier. *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: São José, 1962. p. 21.

O quadro a seguir¹⁹ traz alguns trechos em que se percebe um nítido impressionismo associado ao tema dos olhos:

<i>O Ateneu, de Raul Pompeia</i>	<i>A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro</i>
'Achei-o supinamente antipático: cara extensa, olhos rasos, mortos, de um pardo transparente, lábios úmidos, porejando baba, meiguice viscosa de crápula antigo" (Cap. II)	'Adivinhava-se naquele rosto árabe de traços decisivos, bem vincados, uma natureza franca, aberta – uminosa por uns olhos geniais, intensamente negros." (Cap. 1)
'Depois da leitura percebi que tinha lágrima nos olhos . O pranto era-lhe um acontecimento na fisionomia, invariavelmente de uma pasmeira de máscara de arames." (Cap. IV)	'Em tais ocasiões os olhos de Ricardo cobriam-me de um véu de luz. Não brilhavam; cobriam-se de um véu de luz. Era estranho, mas era assim." (Cap. 2)
'[...] olhos de ciclope, arrancados, que pareciam viver ainda estranhamente a vida solitária e inútil da visão; mas olhos que se abriam como formas de projéteis de entrudo." (Cap. V)	'E, numa transfiguração – todo aureolado pelo brilho intenso, melodioso, dos seus olhos portugueses –, Ricardo de Loureiro erguia-se belo, esse instante..." (Cap. 2)
"[...] impacientando-se até ao desejo de vazar os olhos ao público com as pontas da sua clareza, ou derreando-se em frouxos de compaixão pela desgraça de nos não compreendermos, porcos e pérolas." (Cap. VI)	'Quando ia a dizer-lhe a primeira palavra, via os seus olhos de infinito... o seu olhar fascinava-me. E como um médium no estado hipnótico eram outras as frases que eu proferia – talvez só as que ela me obrigava a pronunciar." (Cap. 6)
'À raiz do poético apêndice brilhavam dois olhos vivíssimos, redondos, de coruja, como os de Minerva. Não vivos ao fundo das órbitas cavas, que bem se percebia ali como deve brilhar o fundo na fisionomia da estrofe." (Cap. XI)	'Aterrado, soltei um grande grito – um grito estridente, despedaçador – e, possesso de medo, de olhos fora das órbitas e cabelos erguidos, precipitei-me numa carreira louca... por entre corredores e salões... por escadarias..." (Cap. 7)

Impressiona ver como a mera leitura desses fragmentos, tirados do contexto, deixa a nítida impressão de valores emocionais adicionados à descrição de um detalhe do corpo. Na verdade, os olhos servem de elemento de refração ao pensamento e ao sentimento do narrador; e, com esse intuito, as imagens escolhidas podem recorrer tanto à metáfora (“máscara de arames”, “véu de luz”) como ao exagero (“estranhamente”, “brilho intenso”), recursos que igualmente sugerem marcas da subjetividade discursiva.

Impressiona ainda constatar que as frases acima praticamente seriam cambiáveis de um livro a outro, tão semelhantes que são os procedimentos de observação mobilizados. O emprego de adjetivos e verbos com ênfase cumpre o papel de dar pinceladas que realçam aspectos da percepção e participam do enredo de modo subliminar²⁰. Dessa maneira, o tom impressionista impregna todo o texto e cria uma moldura que envolve o drama dos protagonistas.

Sérgio mobiliza reminiscências para contar sua história diretamente, detalha o percurso de amadurecimento que teve no colégio e termina a saga com o incêndio da instituição escolar, resultando em sentimento trágico. Já Lúcio divide o protagonismo com Ricardo – cuja interlocução se desenrola por várias páginas e empresta movimento à narrativa –, mas só descobre ao final a verdadeira trama em que está inserido. Ao cabo, o triângulo amoroso entre ele,

¹⁹ Cf. POMPEIA, Raul, 2013, passim; SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*: narrativa. 5. ed. Lisboa: Ática, 1979. passim.

²⁰ Sobre a linguagem poética de *A confissão de Lúcio*, cf.: CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1960. p. 63-95.

Ricardo e Marta resulta em saída para o fantástico: um tiro contra ela, mas que mata o outro.

Ambos constituem-se como narradores intradieгéticos, na acepção de Gérard Genette, mas desenvolvem conteúdos diferentes e levam a desfechos distintos²¹. Não poderia ser diferente, já que Pompeia está impregnado de um espírito claramente decadentista, predominante no fim do século XIX, enquanto Sá-Carneiro incorpora a ambiguidade modernista e conduz o pensamento decadente ao impasse, ao paradoxo. Perpassa em ambos os livros, no entanto, o traço comum de uma escrita impressionista que consegue resgatar a dramaticidade subjetiva.

Diagnóstico semelhante temos no campo da poesia ao comparar os dois autores. Como se sabe, muito se escreveu sobre os poemas de Sá-Carneiro, mas o mesmo não ocorreu com relação a *Canções sem metro*, livro póstumo de Pompeia, publicado em 1900, que se insere entre os pioneiros do poema em prosa no Brasil. De inspiração claramente simbolista, tem a qualidade de apresentar um estilo peculiar e ousado para sua época.

Depois de editar em revistas e jornais dezenas de poemas em prosa nos anos de 1880, na década seguinte o autor vive um período conturbado e dedica-se a selecionar e revisar 33 dos textos, além de inserir epígrafes tiradas de leituras preferidas. Nessas páginas, está determinado a “concentrar num livro toda a poesia humana”²², graças a uma linguagem sensorial e de caráter simbólico, transcendente. Inspira-se, segundo boa parte dos críticos, na visão baudelairiana das correspondências. E a vocação cósmica da empreitada fica evidente desde os títulos das cinco partes: Vibrações, Amar, O ventre, Vaidades, O infinito. O suicídio em 1895, porém, impede-o de ver a obra publicada.

A opção pelo poema em prosa – dentro da melhor tradição de Charles Baudelaire e Aloysius Bertrand – revela inclinação para uma vertente moderna, com ênfase na experimentação. Sem o apoio dos modelos e recursos tradicionais da poesia em verso, cada texto ou livro desse gênero deve resolver o ritmo à sua maneira e emanar uma poética. Raul Pompeia tem clareza disso e leva ao requinte a preocupação com a sonoridade e composição da frase e dos parágrafos, busca até o limite alcançar certa eloquência – conceito-chave em sua concepção de arte.

Temos como resultado, então, um estilo que promove alta simbiose entre elementos sensuais e intelectuais, numa intensidade tal que ousa evocar largos espaços e tempos fundos. Lemos frases que transfiguram os conflitos cósmicos e subjetivos, somos levados pelas imagens a uma vertigem emotiva e vertiginosa, como neste exemplo: “Aí vem a luz. Nodoa-se de sangue a madrugada como o cenário de uma hecatombe; o sol desponta apunhalando as nuvens com uma

²¹ Segundo Gérard Genette, o narrador *intradieгético* é o personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador. Nessa perspectiva, temos ainda duas categorias: o narrador *autodieгético*, que relata suas próprias experiências como personagem central da história (como no caso de Sérgio, de *O Ateneu*), ou *homodieгético*, quando o narrador participa da história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central. O caráter fantástico de *A confissão de Lúcio* se confirma pelo fato de ser difícil caracterizar sua narração entre o primeiro ou o segundo tipo. Cf. GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 244.

²² POMPEIA, Raul, apud IVO, Ledo. *O universo poético de Raulo Pompeia*. Rio de Janeiro: São José, 1963. p. 82. Segundo Ledo Ivo, as *Canções sem metro* “são, em suma, uma visão do universo, uma viagem imprecatória através do espaço e do tempo, e marcadas por uma singular consciência histórica e social e por um claro sentido evolucionista”. Cf.: IVO, Ledo, 1963, p. 83.

explosão de dardos.”²³ Luz, sangue, madrugada, hecatombe, sol, nuvens e dardos – basta enumerar os substantivos das duas frases para perceber a amplitude da viagem imaginariamente proposta.

Adiantando o raciocínio, podemos afirmar que a possível identidade de *Canções sem metro* com a poética de Sá-Carneiro estaria associada à marca simbolista de “reproduzir o sentimento do mistério por uma elocução misteriosa, em que a única evidência nos é dada pelas correspondências”²⁴ – conforme definição de simbolismo, segundo o poeta e crítico espanhol Juan Eduardo Cirlot. Por conta disso a sinestesia dos sentidos corporais torna-se um recurso frequente – porque evoca um efeito misterioso –, bem como a elaboração de imagens com forte plasticidade visual.

Os poemas reproduzidos no quadro a seguir²⁵ exemplificam bem essa característica:

Vibrações	Apoteose
<p style="text-align: right;"><i>Raul Pompeia</i></p> <p><i>Comme des longs échos qui de loin se confondent Dans une ténébreuse et profonde unité, Vaste comme la nuit et comme la clarté, Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.</i> Charles Baudelaire</p> <p>Vibrar, viver. Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação. Vivem à semelhança os ânimos.</p> <p>A harpa do sentimento canta no peito, ora o entusiasmo, um hino, ora o adágio oscilante da cisma. A cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações da luz. O conjunto é a sinfonia das paixões. Eleva-se a gradação cromática até à suprema intensidade rutilante; baixa à profunda e escura vibração das elegias.</p> <p>Sonoridade, colorido: eis o sentimento. Daí o simbolismo popular das cores.</p>	<p style="text-align: right;"><i>Mário de Sá-Carneiro</i></p> <p>Mastros quebrados, singro num mar d’Ouro Dormindo fogo, incerto, longamente... Tudo se me igualou num sonho rente, E em metade de mim hoje só moro...</p> <p>São tristezas de bronze as que inda choro – Pilastras mortas, mármore ao Poente... Lajearam-se-me as Ânias francamente Por claustros falsos onde nunca oro...</p> <p>Desci de Mim. Dobrei o manto d’Astro Quebrei a taça de cristal e espanto, Talhei em sombra o Ouro do meu rastro...</p> <p>Findei... Horas-platina... Olor-brocado... Luar-ânsia... Luz-perdão...Orquídeas-pranto... – Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...</p>

De um lado, as vibrações pompeianas afirmam-se na vibração do instante que oscila entre os valores altos (a luz, o perfume) e os baixos (putrefação, escuro); de outro, a apoteose do poeta português gira em torno ao sujeito lírico, dividido entre polos absolutos: “Talhei em sombra o Ouro do meu rastro...” Em comum, porém, chama a atenção a sinestesia dos sentidos, bem como o caráter espacial e temporal que marca o imaginário dos poemas. Ambos configuram semelhante teatralidade de forças ao evocar símbolos poderosos da natureza que são postos em movimento ou em enfrentamento.

Não se trata, obviamente, de ressoar imagens idênticas – já que são textos com motivações distintas –, mas de mostrar semelhante intensidade plástica e

²³ POMPEIA, Raul. *Obras*, v. 4: *Canções sem metro*. Organização de Afrânio Coutinho e assistência de Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; Brasília: Fundação Nacional de Material Escolar; Ministério da Educação e Cultura, 1982. p. 82.

²⁴ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*. Madri: Siruela, 2006. p. 603.

²⁵ Cf. POMPEIA, Raul, 1982, p. 45; SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Organização de Fernando Paixão. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 68.

reflexiva ao transfigurar os sentimentos humanos. Basta enumerar os primeiros substantivos de cada poema para ter noção da vertigem de sentidos neles implicada: 1) Vibrações: abismo; música; esferas; convulsão; verme; segredo; túmulos; luz; perfume; som; putrefação etc.; 2) Apoteose: mastros; mar; ouro; fogo; sonho; metade; tristezas; bronze; pilastras; mármore; poente; ânsias; claustros etc. A simples aproximação de elementos tão díspares instiga por si só a imaginação.

Curiosamente os dois textos podem até ser entendidos como complementares, já que o primeiro evoca a sinfonia universal das vibrações, enquanto o segundo traz à cena a “harpa do sentimento [que] canta no peito” do poeta decadente. Em um, transparece o ambiente cósmico em que vive tanto a luz como a putrefação; em outro, o eu lírico confessa uma subjetividade dividida entre o “mar d’Ouro” e os “pântanos de Mim”. Logo, percebe-se bem como o jogo de antinomias serve para dar amplitude às imagens.

Incorporando o espírito das correspondências baudelairianas, verifica-se aí o que Fernando Cabral Martins caracterizou como “a transformação da poesia do sentimento em poesia da ideia”, noção que o crítico utiliza para explicar em parte a dinâmica poética de Mário de Sá-Carneiro. Em seguida, complementa: “a ideia deixa de ser inteligência ou razão para se tornar a própria reverberação do mundo interior”²⁶. Essa reverberação, por sua vez, expressa a consciência dilacerada de um poeta que conviveu com as vanguardas parisienses, mas que apreciava parte da tradição portuguesa.

Quanto a Raul Pompeia, viveu em outra atmosfera, algumas décadas antes, quando no Brasil os valores do simbolismo conviviam com certo racionalismo místico. Tal diagnóstico está presente na análise de Araripe Júnior sobre o autor, em que afirma:

Pompeia possui a acuidade dos psicólogos da nova geração e um espírito profundamente inclinado à filosofia sugestiva, de sorte que os seus escritos aparecem sempre impregnados disso que Proudhon chamava *l’expression de l’avenir*: tendências tolstoianas para a organização do serviço de salvação da ideia.²⁷

Não é por outra razão que, na visão pompeiana, a simbologia cósmica corresponde também ao organismo da sociedade.

Apesar dessa e de outras diferenças, no entanto, ambos os autores radicalizaram-se numa poética de princípios, que lhes norteou o caminho da criação e promoveu uma alta consciência da escrita. Como já foi dito, Sá-Carneiro e Pompeia compartilham uma visão extremada do exercício da literatura, com implicações para além dos textos, envolvendo questões éticas e existenciais. Fazem parte de uma linhagem de escritores que entendem a poesia como missão estética.

Não é difícil imaginar, por exemplo, que Raul Pompeia concordaria plenamente com esta afirmação do lusitano numa de suas cartas a Fernando Pessoa: “Não é o pensamento que deve servir à arte – a arte é que deve servir ao pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer – ser luz, além de espírito. Mesmo,

²⁶ MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1997. p. 169.

²⁷ ARARIPE JÚNIOR, [Tristão de Ataíde]. Movimento literário de 1893. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1980. v. 1. p. 189.

na sua expressão máxima, a Arte é Pensamento.”²⁸ Donde o artista se vê imbuído de um caráter transcendental e na contramão da sensibilidade coletiva e cotidiana.

Ou também o contrário: Mário de Sá-Carneiro por certo abonaria muitas das conclusões de seu duplo brasileiro, resumidas na palestra do doutor Cláudio, em *O Ateneu*, em que afirma:

Cruel, obscena, egoísta, imoral, indômita, eternamente selvagem, a arte é a superioridade humana – acima dos preceitos que se combatem, acima das religiões que passam, acima da ciência que se corrige; embriaga como a orgia e como o êxtase.²⁹

Palavras que poderiam ter sido ditas por Ricardo, o intenso e misterioso amigo de Lúcio.

Cada um a seu modo, inseridos em países e épocas distintas, os dois autores aqui estudados vivenciaram impasses estéticos similares e deixaram um legado de renovação para as literaturas nacionais. Entregaram-se à experiência de escrever com intensidade, sem abrir mão da delicadeza. E, observados de perto, comparativamente, evidenciam uma familiaridade insuspeitada, que auxilia a compreender cada um em separado. Afinal, alguns dos vasos comunicantes da literatura somente desse modo ganham visibilidade.

Referências bibliográficas

ARARIPE JÚNIOR, [Tristão de Alencar]. Movimento literário de 1893. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1980. v. 1.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1960.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*. Madri: Siruela, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIBBS, Beverly Jean. Impressionism as a literary movement. *The Modern Language Journal*, Bloomington, v. 36, n. 4, p. 175-183, abr. 1952.

IVO, Ledo. *O universo poético de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: São José, 1963.

KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista, 1885-1925*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

²⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1992. v. 1. p. 130.

²⁹ POMPEIA, Raul, 2013, p. 157.

MACHADO, Lino. O fantástico em *A confissão de Lúcio*. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 61-66, set.-dez. 1990.

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

MATZ, Jesse. *Literary impressionists and modernist aesthetics*. Cambridge; Nova York: Cambridge University Press, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988.

PLACER, Xavier. *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: São José, 1962.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Obras*, v. 4: *Canções sem metro*. Organização de Afrânio Coutinho e assistência de Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; Brasília: Fundação Nacional de Material Escolar; Ministério da Educação e Cultura, 1982.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio: narrativa*. 5. ed. Lisboa: Ática, 1979.

_____. *Cartas a Fernando Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1992. v. 1.

_____. *Poesia*. Organização de Fernando Paixão. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANDANELLO, Franco Baptista. Entre a pintura e a prosa: o impressionismo literário no Brasil oitocentista. In: CARVALHO, João Carlos (Org.). *Arte e ciências em diálogo*. Coimbra: Grácio, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *O Ateneu: contradições e perquirições*. *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 19-49, out. 1972.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SCOTT, Clive. Simbolismo, decadência e impressionismo. In: VVAA. *Modernismo: guia geral: 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Mariano Lopes e. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 23, n. 2, p. 109-120, 2001.