

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Naturalistas: Tomo I / Ivan Teixeira, Thiago Mio Salla (orgs.). – São Paulo:  
Editora da Universidade de São Paulo, 2022. – (Multiclássicos; 2)

Conteúdo: O Atenu / Raul Pompeia – O Homem / Aluísio Azevedo –  
A Carne / Júlio Ribeiro – O Cortiço / Aluísio Azevedo – Bom-Crioulo /  
Adolfo Caminha – O Missionário / Inglês de Sousa.

ISBN 978-65-5785-050-3 (Tomo I)

ISBN 978-65-5785-049-7 (conjunto dos dois tomos)

I. Literatura brasileira – Coletâneas 2. Literatura brasileira – Crítica e  
interpretação 3. Naturalismo (Literatura) I. Azevedo, Aluísio, 1857-1913.  
II. Caminha, Adolfo, 1867-1897. III. Pompeia, Raul, 1863-1895.  
IV. Ribeiro, Júlio, 1845-1890. V. Sousa, Inglês de, 1853-1918. VI. Teixeira,  
Ivan. VII. Salla, Thiago Mio. VIII. Série.

21-86987

CDD-B869.909

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Naturalismo: Literatura brasileira: História e crítica B869.909

Eliete Marques da Silva – Bibliotecária – CRB-8/9380

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo  
Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária  
05508-050 – São Paulo – SP – Brasil  
Divisão Comercial: tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150  
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2022

Foi feito o depósito legal

## O LUAR VERDE DE RAUL POMPEIA



*Ivan Teixeira*

### PROVÁVEL ENQUADRAMENTO DO ROMANCE

#### *Texto como Objeto de Arte*

Tradicionalmente, o conceito de representação literária associa-se ao princípio da verdade. Tanto realistas ou naturalistas quanto românticos ou modernistas – todos parecem vislumbrar nas respectivas poéticas não só um instrumento de atualização artística, mas também um meio de atingir o coração da vida. Os artistas podem até se afastar do mundo presente ou da superfície das coisas, mas não estarão dispostos a abandonar a presumível essência do real. Ainda quando partem da fantasia ou atingem formas desconhecidas, permanece a motivação do verdadeiro. Não se define com clareza o que seja verdade, mas parece aceitável imaginar que os artistas a entendem como resultado dos princípios estéticos da escola a que se filiam. Vem daí que um dos impulsos mais frequentes da crítica seja a tentativa de enquadrar obras individuais em movimentos coletivos. Os próprios escritores, nem todos, sentem certo conforto quando alojados em grupos conceituais ou em escolas literárias.

Quando as obras são concebidas conforme técnicas, temas e princípios previamente anunciados em manifestos de escola – como é o caso do Naturalismo –, o estudo do vínculo entre a estrutura particular da

obra e a matriz do estilo coletivo parece ser condição necessária à compreensão de camadas relevantes da arte. Sem excluir outras hipóteses de entendimento, esse modo de ver possui a vantagem de ocasionar reflexões sobre as relações do artista com os discursos culturais do tempo (códigos, sociedade, ideologia, história). Além disso, propicia a análise dos temas, das propostas, das perspectivas, das técnicas, das formas, do ideário, das imagens e dos gêneros adotados pelo escritor.

Todavia, há artistas que, empenhados em convicções singulares, não aderem a princípios consensuais nem anunciam abertamente sua poética. Nem por isso estarão mais livres do conceito de escola literária, porque os críticos se incumbem de classificá-los, aproximando-os ou afastando-os das doutrinas do tempo. Esse parece ser o caso de *O Ateneu* (1888) – romance que foi sempre associado a diferentes estilos de época, às vezes até divergentes entre si. Contudo, embora houvesse diversas correntes poéticas e várias sugestões coletivas em seu tempo, Raul Pompeia jamais filiou seu romance a nenhuma delas em particular. O livro partilha da poética cultural do período, mas imagino que preserve autonomia relativamente aos estilos artísticos.

Até 1940, o romance foi normalmente associado ao Naturalismo, ao Parnasianismo e ao Simbolismo. Depois, passou a ser estudado em estreita conexão com o Impressionismo e o Expressionismo. Por causa da possível autonomia estrutural do romance e de sua contínua associação com diversas correntes externas a ele, talvez seja possível imaginar que *O Ateneu* ainda ofereça alguns desafios quanto ao entendimento não só de sua urdidura romanesca, mas também de sua condição histórica. A própria controvérsia em torno da classificação indica que, no mínimo, se trata de um romance avesso ao consenso.

Escrito quando o autor tinha 25 anos (suicidou-se aos 32), *O Ateneu* resulta, suponho, de um compromisso radical da existência com a arte. Nos termos do presente ensaio, isso pretende sugerir que Raul Pompeia, mantendo relação estranha com os códigos de seu tempo, produziu um romance inquietante, com alta densidade estética e que faz ecoar ainda hoje a vibração dos debates de que participou na juventude. Assim, imagino que *O Ateneu* coloque questões complexas – ainda não discutidas – sobre

a relação da arte com a ética, com a estética e com a ideia de prazer e de formação da pessoa.

Consensualmente considerado o melhor romance de Pompeia e um dos livros mais significativos da literatura brasileira, *O Ateneu* foi concebido como caderno de um homem torturado pelo passado, condição que se reflete no subtítulo da obra: *Crônica de Saudades*. A circunstância manuscrita do livro intensifica sua condição ficcional, noção que conduz à hipótese de que o autor do caderno (Sérgio) não pretendia propriamente compor uma narrativa, mas organizar notas sobre o próprio passado e sobre o ambiente que procura entender. Utiliza tanto a linguagem escrita quanto o código visual, articulados com igual força e interesse em suas anotações de observador solitário. Vem daí que, editados, seus manuscritos resultaram num livro intersemiótico, princípio básico para a compreensão da estrutura artística e ficcional do romance.

Como o narrador procura, sobretudo, entender o que se passou consigo durante a permanência na escola, trata-se de um romance de personagem, no sentido de focalizar um indivíduo em busca da própria identidade. Para se conhecer, o protagonista precisa posicionar-se diante do colégio e das pessoas que o compõem – incluindo colegas, professores, funcionários, o diretor e sua família. Como Sérgio, narrador e protagonista, procura investigar experiências decisivas na constituição de seu caráter, *O Ateneu* pode igualmente ser considerado como romance de formação. Sendo para a vida, o aprendizado de Sérgio começa pelo ódio e termina no amor, tomando Aristarco como ponto de partida e Ema como ponto de chegada. Como se verá adiante, o diretor da escola e sua esposa funcionam como fator de união no universo fragmentário das lembranças do narrador. Por essa perspectiva, o romance aproxima-se da forma literária conhecida como anatomia, pois dissectiona as sensações como meio de investigar o caráter.

Como o mundo é maior que o indivíduo, Sérgio não possui pleno domínio sobre as coisas do colégio. Mas isso não diminui a força de seus apontamentos. Ao contrário, torna-os mais pungentes, visto dramatizar não só a vida, mas também o desejo de conhecê-la. O narrador possui dois tipos de fonte para a matéria de suas notas: o que viveu ou testemunhou no internato; e o que circulava como rumor, como murmúrio, como

fofoca, como boato ou índice de coisas que teriam acontecido e sobre as quais ele não tem plena certeza, mas inclui em suas recordações. Assim, o diário compõe-se de lembranças aturdidadas e fragmentos imprecisos, a partir dos quais a personagem procura organizar seu passado como forma de alcançar equilíbrio no presente. Desse jeito, levando em conta o modo de percepção da matéria, ainda quando fala sobre o mundo exterior, o que está em jogo serão sempre a sensibilidade e a imaginação artística do autor do caderno de recordações.

A doutrina e a prática de Raul Pompeia revelam um escritor minucioso, inteiramente voltado para a construção de textos que se parecem com objetos de arte. Além de operar com elevada consciência artesanal, o escritor sempre se preocupou com a investigação doutrinária da arte, que se pode observar tanto em poemas conceituais de *Canções sem Metro* quanto em páginas digressivas de *O Ateneu*. Deixou também um caderno manuscrito em que se encontram fragmentos relevantes para a compreensão de seu conceito de arte, porque neles há não só um esboço de teoria do romance, mas também investigações sobre a imagem e sua importância na prática da escritura artística. Esses fragmentos foram parcialmente editados por Elói Pontes em *A Vida Inquieta de Raul Pompeia*, obra na qual se observa a seguinte nota:

Parece-me, pois, que no estilo de um romance, não deve haver a nudez do incolor. Não se pode dizer no romance que os fatos falam e argumentam por si; porque a arte dispõe de recursos que multiplicam a impressão dos fatos sem falsear a realidade, os quais, entretanto, fazem atrativo e palpante o trabalho<sup>1</sup>.

O núcleo conceitual da passagem consiste em conferir relevo à construção artística do texto. A ausência de cor corresponde à nudez do estilo, assim como a aplicação dos recursos da técnica intensifica seus efeitos, atribuindo persuasão e maravilha ao enunciado. Em outros termos, pode-se dizer que o nervo conceitual de sua definição do

1. Elói Pontes, *A Vida Inquieta de Raul Pompeia*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1935, p. 223.

romance coincide com o princípio da insinuação poética por meio do texto em prosa.

A aplicação sensível desse princípio à redação de *O Ateneu* resultou num livro simbólico, cheio de intenções e nuances sugestivas. Pompeia explorou de forma impressionante os efeitos da luz e da música, em sintaxe igualmente inesperada. Seu acervo retórico desafia uma compreensão estável e definitiva. A fábula, as personagens, os ambientes, a tonalidade, o pensamento, a noção de tempo e a fusão da literatura com as artes plásticas – tudo se processa pela lógica de uma perspectiva tão singular quanto geradora de indefinição. Isso se reflete igualmente no conceito e na prática da imagem poética, oriunda de imprevistas possibilidades retóricas. Incorpora o uso singular da metáfora, do símile e de outras possibilidades imagéticas, em que se misturam sinestésias, hipálages, ironias e sarcasmos. Há também um sistema sorrateiro de adjetivação imprevista. Além disso, pretendo sugerir que a noção de índice literário deva ser adicionada ao código básico de leitura do romance. Como se verá adiante, a consciência do emprego desse dispositivo pode facilitar a compreensão do princípio da insinuação artística – entendida como forma de dizer sem afirmar.

Sendo decorrência de experiências importantes nas artes da segunda metade do século XIX, esse tipo de texto – nuançado, insinuante e intersemiótico – resulta da fusão de aspectos instaurados pelas principais correntes estilísticas do período. Entre elas, contam-se aquelas associadas a Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Théophile Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e a Mallarmé, entre outros. Colocando a arte romântica em crise, esses autores, apesar das diferenças entre eles, empenharam-se no estabelecimento de padrões artísticos experimentais em que a ideia de beleza se funde com a funcionalidade do cotidiano antiburguês. Em alguns casos, são incorporadas técnicas da indústria e da imprensa, como se observa em Mallarmé.

*O Ateneu* apropria-se dessa matriz renovadora. Será talvez o primeiro romance brasileiro a desafiar a austeridade do discurso sobre o real – em favor de uma apreensão aguda de certas noções éticas e sensoriais em que Pompeia acreditava e para as quais chama a atenção em seu livro. Na

primeira descrição do aspecto físico da escola, o narrador sugere que o edifício é iluminado por um luar verde. Se o luar é verde, o colégio será alegoria de uma ideia. Ostensivamente fantasiosas, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881) explicam-se pelo humor, que tanto pode revelar quanto esconder, mas parece evitar o franco enfrentamento social que a denúncia da arte pode supor. De qualquer forma, talvez venha de Machado a sugestão do foco narrativo em primeira pessoa e da mistura de códigos, responsáveis pelo efeito do perspectivismo nuançado do texto de *O Ateneu*.

#### *Ficção Manuscrita do Texto*

Como se sabe, os grandes romances de Machado de Assis – sobretudo *Memórias Póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* – fazem constantes referências à própria materialidade do texto como parte de um livro. Exemplo disso seria a reiterada alusão ao conceito de capítulo. Ocorrem também informes sobre as propriedades tipográficas do volume, como se percebe no capítulo XXII das *Memórias Póstumas*:

Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo<sup>2</sup>.

Nota-se que a ficção da estória se prolonga pela imaginação do livro que a contém, de modo que o ato de leitura seja também incorporado ao campo da fantasia imaginada pelo romance. Isso pode sugerir que o romance incorpore ainda o próprio processo da comunicação ao âmbito do imaginário: o livro foi escrito para ser lido, vai ser lido, está sendo

2. Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1881, p. 84.

lido. Tudo o que envolve a ficção do livro é solidário e compartilhado. Trata-se de um livro alegre. Não ocorre isso com *O Ateneu*. Não há nenhum indício de que seu texto integre a materialidade ficcional de um volume, assim como não se imagina nenhum leitor possível para suas páginas. Como o narrador, tudo é solitário no livro, exceto a trama, que envolve a multidão de alunos, embora sejam igualmente dominados pela incomunicabilidade. Tanto quanto pôde revelar a pesquisa, a única alusão ao próprio texto no romance encontra-se no último parágrafo da obra:

Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo – o funeral para sempre das horas (ver p. 363).

Trata-se de uma alusão ao desfecho da *Crônica de Saudades* – que é o subtítulo do romance. Mas isso ainda não constitui referência explícita ao livro, e sim ao texto. Parece demonstrável a hipótese de que o romance não incorpora a seu espaço ficcional a condição de livro ou de volume impresso de seu texto. Surge daí a suposição de que o escrito de Pompeia se acha inédito. Assim, não vejo outro jeito de me referir a ele senão como um caderno manuscrito, ainda sob o domínio de Sérgio, que será tanto autor do caderno quanto narrador do romance.

Desse jeito, a quase ausência de trama e o tom digressivo e episódico de *O Ateneu* podem ser entendidos como traço da ficção que imita a circunstância manuscrita do relato, que não pretende ser uma estória, mas apontamentos pessoais de um solitário dominado pelos fantasmas do ressentimento. Assim como, a começar pela dedicatória, a ideia de livro integra o imaginário das *Memórias Póstumas*, pode-se dizer que, em *O Ateneu*, a suposta condição física da narrativa – o suporte imaginário do texto – participe da ficção da obra. Tal suporte sugere que o romance possa ser entendido como um caderno de notas ou um conjunto de textos provisórios cujo fim não seria necessariamente o formato de livro impresso. Explicam-se como páginas de autossatisfação.

*Relações Intersemióticas: Poesia como Pintura*

Como fator adicional da ficcionalidade das páginas manuscritas, devem-se agregar a elas os desenhos deixados por Pompeia e incluídos ao romance na segunda edição do livro impresso, em 1905. Com isso, o livro oferece também uma tradução da escrita para o código visual dos esboços. Se o texto do romance foi escrito por Pompeia, mas se deixa entender como expressão do narrador, parece igualmente aceitável admitir que os desenhos do autor sejam atribuídos ao mesmo narrador. Encontrados entre os papéis de Pompeia após sua morte, pode-se supor que os desenhos fizessem parte do caderno manuscrito de Sérgio. Observe-se um caso de coexistência convincente das duas linguagens em *O Ateneu*:



Figura 1. *O Ateneu*, Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte, Francisco Alves, 1905, p. 74.

O desenho incrustado no texto possui efeito favorável na leitura, cujo sentido parece intensificar-se com a observação demorada do bloco. Assim isolado, o fragmento de página não se afasta inteiramente da condição de uma pintura em que figurassem imagem e texto, como ocorreria depois, na vanguarda europeia do século xx. À primeira vista, parece que o desenho coloca o texto em segundo plano. Todavia, depois da leitura, percebe-se que ambos coexistem em admirável harmonia semântica. No referido caderno manuscrito de doutrina literária, Raul Pompeia, tratando da imagem poética, afirma: “seu papel no estilo é avigorar o enunciado, esclarecer como

a vinheta esclarece o texto”<sup>3</sup>. Nesse sentido, a imagem do final do segundo parágrafo merece especial atenção, porque ela, de fato, parece iluminar a escrita, ainda que não a explique em termos racionais: “o queixo fugia-lhe pelo rosto, infinitamente, como uma gota de cera pelo fuste de um círio...”. A imagem final do fragmento, comparando a voz de Ribas com a agulha de um templo gótico, associa-se à primeira. Não só por relacionar elementos muito diferentes (cera = queixo; voz = torre), mas também por participar, ainda que por paródia, da atmosfera litúrgica da cena.

De modo geral, a relação entre desenho e texto indica a inclinação intersemiótica de *O Ateneu*, que tanto resulta do repertório artístico de Pompeia quanto caracteriza a ficção do caderno de Sérgio. Podem-se imaginar ainda as horas de solidão em que o narrador se dedicava ao trabalho de recompor o perfil de antigos colegas e professores, adicionando detalhes e deformando feições. Seria verossímil supor também que Sérgio colou as 43 ilustrações da segunda edição do livro de Pompeia nas páginas de seu manuscrito. Basicamente, os desenhos retratam pessoas, mas há também algumas paisagens, poucos objetos e alguns aspectos do edifício da escola.

Além dos esboços plásticos de Sérgio, a narrativa de *O Ateneu* é povoada por uma infinidade de retratos verbais. Ao falar das pessoas, o primeiro impulso de Sérgio é descrevê-las, fundindo traços físicos com propriedades morais. Acentuados por deformações estilizadas, tais retratos funcionam frequentemente como caricaturas. Estabelecida uma situação, logo surgem as figurinhas que compõem o episódio, mostram sua cara, atuam rapidamente e somem de cena. Há ocasiões em que os tipos permanecem no inconsciente da narrativa e retornam ao foco de atenção, como será o caso de Aristarco e Ema.

Tal como se observa em Machado de Assis com relação a *O Alienista*, Pompeia devia conhecer *Os Caracteres* de Teofrasto (séculos iv e iii a.C.), livro tornado popular sobretudo por causa da obra do mesmo nome de La Bruyère (1688). O livro de Teofrasto possui trinta esboços

3. Elói Pontes, *op. cit.*, p. 220.

morais conhecidos como *caracteres*. Trata-se de uma galeria de tipos psicológicos e sociais destinados a uma possível classificação dos vícios humanos. Sem ser ficção, os desenhos (verbais) de Teofrasto apresentam breves insinuações narrativas e descrições de figuras que encarnam defeitos consolidados na tradição ética das qualidades humanas pouco estimáveis. Assim, movimentam-se no texto do filósofo entidades alegóricas como o dissimulado, o mentiroso, o inoportuno, o maledicente, o abelhudo e o desconfiado, entre outros. O livro tem funcionado como uma espécie de reserva de modelos da qual os escritores extraem sugestões para compor suas personagens, tanto no teatro quanto no romance e em outras modalidades narrativas.

Assim como Machado de Assis deve ter utilizado *Os Caracteres* para compor os estereótipos de *O Alienista*, Raul Pompeia deve igualmente ter se apropriado dessa técnica para esboçar os perfis de *O Ateneu*. Os esgares, os trejeitos, os artifícios, as malícias, os traços e a ligeireza – tudo nas descrições do romance lembra o padrão de Teofrasto. Mesmo que não tenha havido contato imediato entre os autores – o que é improvável –, pode-se supor que Pompeia tenha se filiado à tradição dos retratos satíricos inaugurada por Teofrasto na Grécia antiga e disseminada pela Europa a partir do século XVI<sup>4</sup>. Pompeia satura o suposto caderno de Sérgio com figurinhas de meninos machucados e maldosos, assim como de adultos interesseiros e perversos.

Tal como se observa com a trama da memória de Sérgio, Aristarco domina sua imaginação visual, pois o diretor aparece representado em seis desenhos diferentes. Há dois bustos, dois corpos inteiros, um detalhe das mãos e um flagrante com o professor Venâncio. Em segundo lugar na hierarquia de reincidência, vem Ema, cuja figura aparece em três momentos: corpo inteiro segurando um leque, sentada na cama ao lado de Sérgio e detalhe de suas pernas e pés. Nesse sentido, o livro funciona também como um álbum de retratos, em que as ilustrações

4. Tive oportunidade de estudar a tradição de *Os Caracteres* na Europa e no Brasil em “Machado de Assis & o Costume Retórico dos Caracteres”, em *O Altar & o Tromo: Dinâmica do Poder em O Alienista*, Cotia/Campinas, Ateliê/Unicamp, 2010, pp. 162-221.



Figura 2. Representações visuais de Aristarco e Ema, conforme os desenhos que Pompeia imaginou para o caderno de Sérgio, reproduzidos pela primeira vez na edição de 1905 de *O Ateneu*.

complementam a redação e vice-versa. Por essa perspectiva, o romance associa-se com o princípio horaciano do *ut pictura poesis*, isto é, com a tópica de que a poesia se parece com a pintura. Assim, tanto as descrições das personagens e dos ambientes quanto os respectivos desenhos devem receber particular atenção do leitor, visto que integram um dos aspectos mais relevantes do romance de Pompeia. Tal exuberância de talento e de inovação não se repetiria tão cedo na literatura brasileira.

No caderno manuscrito com notas estéticas, mencionado anteriormente, há um momento específico em que se observa uma síntese conceitual sobre a composição das personagens na arte de Pompeia:

Suponho que o romance deve ser o desenho minucioso, tanto mais bem acabado quanto maior for a perícia do artista, dos diversos caracteres humanos [do] variadíssimo enredo das circunstâncias da vida<sup>5</sup>.

Essa parece ter sido a poética de *O Ateneu*, cuja trama, viu-se, se baseia na sucessão continuada de pequenos retratos postos em situação ficcional. Observe-se que, nesse fragmento de teoria, Pompeia adota os vocábulos “desenho” e “caracteres”, revelando possível afinidade com a técnica de Teofrasto.

Embora as figuras mais recorrentes sejam a do diretor e a de d. Ema, um dos retratos mais vivos do romance será talvez o de Ângela, a roupeira da escola. Ela atrai a atenção de Sérgio em diversos momentos da estória. O esboço físico e temperamental da moça começa da seguinte maneira:

Ângela tinha cerca de vinte anos; parecia mais velha pelo desenvolvimento das proporções. Grande, carnuda, sanguínea e ferosa, era um desses exemplares excessivos do sexo que parecem conformados expressamente para esposas da multidão – protestos revolucionários contra o monopólio do tálamo (ver p. 218).

5. Elói Pontes, *op. cit.*, p. 221.

Nessas linhas, encontra-se o segredo da eficiência das personagens em Pompeia: elas nunca se esgotam nos traços físicos da figura. Sendo caricaturais, serão também retrato moral, definindo-se pela técnica do *carácter*, conforme se observa na doutrina de Teofrasto e na prática de *O Alienista*. O pequeno esboço contém dois períodos gramaticais. No primeiro, ajustam-se traços objetivos, ainda que a segunda porção deles resulte de seleção impressionista: “parecia mais velha pelo desenvolvimento das proporções”. No segundo período, intensifica-se a divisão entre componentes objetivos (“grande, carnuda, sanguínea e ferosa”) e uma ilação moral, fundada em comparação metafórica: Ângela exemplifica o tipo feminino que se doa com facilidade, além de simbolizar um protesto contra a monogamia nas relações sociais. Essa imagem final, que resulta de fusão entre sarcasmo e solidariedade, sugere a força artística de Pompeia. Em rigor, há um tropo dividido em dois estágios: “esposa da multidão” e “protestos contra o monopólio do tálamo”. São lampejos descritivos que compõem o perfil espiritual da personagem.

Ainda aqui, parece possível estabelecer relações conceituais entre o desenho verbal e o retrato visual nas personagens de *O Ateneu*, como se pode observar pelo complemento plástico da página 114 da edição de 1905, em que se desenvolve a descrição de Ângela, iniciada na página anterior:



Figura 3. O Ateneu, Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte, Francisco Alves, 1905, p. 114.

Os traços do desenho de Ângela também se harmonizam com seu retrato verbal. Sobressai na figura o esboço mole de formas que sugerem o domínio dos desejos, condição insinuada talvez pela curva do corpo e pela posição dos braços. A oscilação dos pés também proporciona efeitos de exibição intencional do corpo, sem deixar igualmente de revelar a hipótese da vontade que coordena o movimento geral da aparência. Olhando para o lado, a cabeça exibe a moderada elegância de quem simula timidez como forma de sugerir o contrário. Nesse sentido, o rosto acompanha o balanço do pé esquerdo, que parece sustentar a cadência da composição premeditada do gesto. A soltura da roupa e a exiguidade dos chinelos contribuem para a impressão de valorização não só do corpo que se oculta, mas também do espírito que o deseja revelar.

#### IMPRESSIONISMO & GESTO ALEGÓRICO

##### *Metamorfose da Realidade*

Certa vez, Raul Pompeia subiu ao Corcovado, colocou-se de costas para o ponto que desejava admirar, dobrou o corpo, inverteu o busto, ajeitou a cabeça entre as pernas e, nessa posição, dedicou-se à contemplação do Rio de Janeiro, enxergando-o do alto e de cabeça para baixo. Ao dar as costas ao que pretendia ver, o artista pôs à prova os limites da percepção. Sendo escritor e artista plástico, Raul Pompeia explicou depois ao amigo Araripe Júnior que aquele gesto tinha por objetivo operar a “metamorfose da realidade”<sup>6</sup>.

A maneira de Pompeia sugere também que o artista deve interferir nas coisas à medida que as observa. Não basta mimetizá-las em seus aspectos exteriores e estáticos, é necessário construir uma imagem nova do mundo antes de imitá-lo. À descoberta de um assunto, os latinos

6. Araripe Júnior, “Raul Pompeia como Esteta”, texto reproduzido em *Obra Crítica de Araripe Júnior*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. III, pp. 259-260.

chamavam *invenção*, que pressupunha tanto pesquisa quanto estudo antes de escrever. Conforme esse argumento, inventar a matéria da própria arte equivale a uma intervenção na ordem das coisas. Originando-se de impulso controlado, a arte, em oposição à suposta espontaneidade do senso comum, deve, nessa acepção, formular recortes e deformações no conceito de realidade. Assim, o ponto de vista do artista acaba por definir não apenas o método, mas também a própria matéria da arte. Outra lição possível dessa poética do olhar seria o compromisso da criação artística com a existência – entendida, sobretudo, como relação do espírito com as pessoas, com as coisas e com as perspectivas.

Aquilo que Pompeia chamava *metamorfose da realidade* coincide com as renovações no conceito de *mimesis* que vinham se impondo na arte europeia desde as experiências impressionistas em pintura, sobretudo a partir de Manet, Monet e Renoir. Tal como se observa no princípio que presidiu à redação de *O Ateneu*, a arte impressionista desdenha o suposto retrato fiel da realidade. Empenha-se na deformação da superfície das coisas, em favor de formas e cores que pudessem sugerir a multiplicidade de aspectos do conceito de real em face de novos pontos de vista e de uma percepção inédita dos efeitos da luz e dos volumes.

Como suporte dessa premissa consensual, convido o leitor a observar o quadro *Impressão: Nascer do Sol*, pintado por Monet em 1872, dezesseis anos antes da publicação de *O Ateneu*. Ele está atualmente exposto no Museu Marmottan Monet, mas pode ser facilmente encontrado na Internet. Trata-se do quadro que sugeriu o nome do movimento impressionista francês, consolidado na exposição de 1874 em Paris<sup>7</sup>. A comparação desse quadro com os procedimentos básicos do estilo de Pompeia permite um possível enquadramento do romance brasileiro na poética cultural de seu tempo, marcada por grandes mudanças no conceito de conhecimento e de representação artística do real.

7. John House, “Realism and Impressionism”, em Denise Hooker (ed.), *History of Western Art*, Nova York, Barnes and Noble Books, 1989, pp. 312-335.

Como se sabe, nesse quadro, Monet não pretendeu reproduzir a aparência do porto de Le Havre ao amanhecer, mas insinuar o que poderia ser a impressão produzida pelo surgimento da luz em espaço marítimo com barcos e em ambiente de semiescuridão. Por essa perspectiva, o quadro pode ser interpretado como um exercício conceitual. Nele, o artista teria abandonado a ideia de paisagem singular em favor da hipótese de representação simbólica de um fenômeno geral da percepção. Os elementos surgem na tela como fatores de luz e de cor – aspectos determinantes do conhecimento artístico do mundo.

Representado como um disco laranja, o sol perfura a dominante cinza das nuvens. Ao mesmo tempo, sua luz ilumina a parte superior do céu e revela o verde das águas embaixo. Como se percebe, não se tratava mais de lutar pela suposta identidade entre as formas do real e sua representação na pintura, mas de fazer experiências sensoriais com cor, luz, sombra, linha, perspectiva e volume. Além disso, o artista pretendia oferecer à tradição o contraste entre o que se esperava de um quadro e o que se poderia aprender com o novo estilo. A esse tipo de representação Monet chamava *impressão*, atribuindo ao termo um novo gênero de pintura, que ele levou às últimas consequências em sua longa carreira como pintor. Por esse quadro, observa-se ainda que, pelos padrões da época, o Impressionismo contrariou a autoridade da natureza, da cultura e da tradição, adicionando convenções imprevisas ao conceito de arte.

Não vem ao caso conjecturar se Pompeia teve conhecimento específico desse quadro, mas parece fundamental saber que experimentou visceralmente as técnicas e os efeitos do Impressionismo, dando provas disso não só nas reiteradas descrições de *O Ateneu*, mas também em suas páginas de doutrina estética, sobretudo por meio de uma palestra proferida por dr. Cláudio, personagem do romance.

O Impressionismo e suas variantes teriam chegado tarde à pintura brasileira, visto que se consolidam, sobretudo, em algumas obras de Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida, cujas experiências nessas áreas se definem no final da década de 1890. Todavia, traços da nova poética já se delineavam no trabalho de alguns pintores brasileiros. Tendo estudado na Europa, esses artistas expuseram suas obras no Rio de Janeiro na época

da formação do repertório de Raul Pompeia, tal como se observa com Henrique Bernardelli, que organizou uma mostra polêmica em 1886, dois anos antes da publicação de *O Ateneu*. Em seu *A Arte Brasileira*, o admirável crítico e romancista Gonzaga Duque defende o pintor em termos que revelam plena adesão ao novo padrão de arte:

Os defeitos de Bernardelli foram qualidades. Um revolucionário, um inovador, não pode ser um frio desenhador da linha, nem um colorista preciso. É necessário que ele seja diferente, que seja resoluto, que pinte o que sente sem artifícios antigos mas por artifícios modernos, porque, afinal de contas, o estilo não é mais do que um artifício empregado para exprimir as nossas emoções<sup>8</sup>.

Nesse sentido, parece possível admitir que as noções destacadas na pintura de Bernardelli descrevam com igual propriedade o estilo nuançado de *O Ateneu*, composto pela chave do artifício engenhoso e igualmente voltado aos efeitos sugestivos da luz, da sombra e das cores. Na parte final do primeiro capítulo do romance, ocorre a famosa descrição da fachada do colégio. Salvo engano, nela se aplica o mesmo princípio destacado por Gonzaga Duque em Bernardelli:

Na ocasião em que me ia embora, estavam acendendo luzes variadas de Bengala diante da casa. *O Ateneu*, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Ergia-se na escuridão da noite, como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavalheirescos, despertando um momento da legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações. Um jato de luz elétrica, derivado de foco invisível, feria a inscrição dourada

8. Gonzaga Duque, *A Arte Brasileira*, introd. e notas de Tadeu Chiarelli, Campinas, Mercado de Letras, 1995, p. 205.

# A T H E N E U M

em arco sobre as janelas centrais no alto do prédio. A uma delas, à sacada, Aristarco mostrava-se. Na expressão olímpica do semblante transpirava a beatitude de um gozo superior. Gozava a sensação prévia, no banho luminoso, da imortalidade a que se julgava consagrado. Devia ser assim: – luz benigna e fria, sobre bustos eternos, o ambiente glorioso do Panteão. A contemplação da posteridade embaixo.

Aristarco tinha momentos destes, sinceros. O anúncio confundia-se com ele, suprimia-o, substituía-o, e ele gozava como um cartaz que experimentasse o entusiasmo de ser vermelho (ver p. 138).

Como se vê, o texto produz uma pintura distorcida do colégio e do diretor, revelando incorporação sistemática de técnicas impressionistas de composição. A imagem de ambos oscila conforme a incidência alternada de luz e sombra, que se fundem numa sequência assustadora de comparações cromáticas, iniciadas pela conjunção *como*. (Tal como se verá adiante, uma das preferências estilísticas do romance é o *símile*.) Ao lado da luz e da sombra, insinuam-se diversos matizes, entre os quais se destacam o verde, o vermelho e o dourado.

No final, o entusiasmo do diretor é comparado com a eficiência comunicativa de um cartaz, paralelo que revela apropriação da teoria simbolista do sentido das cores e da fusão de linguagens. Além disso, tal *símile* sintetiza a natureza sinestésica do fragmento, pondo em evidência a contínua tradução simbólica de noções abstratas por meio de imagens concretas, visto que o ânimo do diretor e a atmosfera moral do colégio se insinuam pela aparência física de ambos. Acentuando a natureza deformante da descrição, o próprio luar mostra-se verde. Eis aí a aplicação do princípio relativista de que a cor não pertence ao objeto, mas decorre da relação dinâmica entre o observador, o objeto, o ambiente e a luz. O letreiro disposto em arco arremata, enfim, a dimensão visual da cena, concebida como efeito ou como impressão de um momento específico no ato de conhecer.

A disposição gráfica do volume impresso – que, pelo pressuposto ficcional, imitaria a ordenação do caderno de Sérgio – obedece ao mesmo

princípio de fusão dos sentidos e de experimento com diferentes códigos. Tanto o grafismo com o nome do colégio no meio do texto quanto o desenho do edifício à direita do mesmo escrito contribuem para a produção desse efeito.

## *Arte como Transgressão*

Considerado em sua fábula, em seu estilo, em seu pensamento e em seus pressupostos ficcionais, acredito que *O Ateneu* não só se afasta da doutrina de Zola, como também contraria algumas das premissas mais importantes de seu ideário e de sua técnica. Por essa perspectiva, seria possível imaginar que Pompeia não constrói o livro como romance de tese. Da mesma forma, não aplica o determinismo, o cientificismo e a consequente explicitude da frase, do vocabulário e das imagens para redigir seu texto, conceber sua trama e compor suas personagens. Não obstante, o artista soube incorporar algumas sugestões da recente tradição do romance naturalista, transformando-as em elementos tão independentes quanto funcionais na estrutura de sua narrativa. É o que se observa, em particular, na construção da personagem Ema, esposa de Aristarco e enfermeira do colégio.

Tanto quanto pôde alcançar a presente pesquisa, o núcleo de interesse da tradição crítica de *O Ateneu* tem recaído sobre a relação do narrador com o colégio. Tomada como símbolo da hierarquia monárquica do tempo, a figura do diretor também exerce papel importante no imaginário da fortuna crítica do romance. Da mesma forma, considera-se que Pompeia tenha incorporado os princípios do Determinismo, que haveria motivado as pulsões homossexuais do narrador e de seus colegas. Consensualmente, supõe-se ainda que a relação entre Ema e Sérgio seja dúbia, equívoca ou ambígua, porque a posição da jovem senhora oscilaria entre o erotismo de mulher e a ternura de mãe. O encontro entre ambos seria manifestação de um idílio indefinido, limitando-se à sugestão de possíveis carícias de negaceio amoroso.

Imagino que, sendo possível, essa leitura, todavia, não leva em conta as últimas consequências do estilo e o modo de narrar de *O Ateneu*. Acredito

também que essa visão desconsidera o tema naturalista da histeria feminina, que parece manifestar-se na composição da personagem de Pompeia. Pela perspectiva do presente ensaio, imagina-se ainda que o vínculo entre as duas personagens seja de natureza sexual. Da mesma forma, supõe-se que, pela lógica do romance, o sexo não exclui, antes pressupõe, a coexistência de sentimentos contraditórios e oscilantes.

A admitir essa hipótese, Ema teria sido concebida conforme o arquétipo da mulher desequilibrada pelo ímpeto do temperamento, que a teria conduzido a amores fortuitos não só com os meninos, mas também com um dos adultos do colégio. No final, ela teria abandonado o marido e os dois filhos para fugir com um professor do Ateneu. Por essas razões, retomadas adiante no ensaio, imagino que o sentimento dominante em Sérgio e em Ema poderá ser ambíguo, mas a relação estabelecida entre ambos não será ambígua, visto que se define pelo impulso feminino da senhora do diretor.

Entre os ensaístas que a presente pesquisa pôde consultar, Wilson Martins e Carlos Nejar parecem ter intuído essa insinuação do romance, sem contudo fundamentar ou desenvolver a premissa. Embora não dedique mais do que quatro linhas ao assunto, Wilson Martins, em especial, partilha claramente da ideia de que Ema teria ensinado a Sérgio o que Pompeia não teria aprendido em vida: “Sob a influência catalisadora de d. Ema, cujas atividades educativas junto a certos estudantes e num domínio preciso iam, ao que parece, muito mais longe do que o marido jamais imaginou, opera-se a passagem irreversível para o homossexualismo”<sup>9</sup>.

Tomando *O Ateneu* como romance naturalista à maneira dos Goncourt, o crítico desenvolve também o argumento de que Sérgio funciona como projeção das frustrações pessoais do autor, tanto no nível social quanto pessoal. Decorre daí a ideia de que o romance deva ser entendido como educação sentimental e como manifesto político. Excluindo o aspecto específico da convicção psicologista de Wilson Martins, que

entende o livro como projeção de traumas do artista, parece-me que essa passagem de seu ensaio sintetiza algo relevante na compreensão de *O Ateneu*.

A *História da Literatura Brasileira*, de Carlos Nejar, também possui uma surpresa quanto ao entendimento do romance. Numa só frase, o autor condensa a hipótese de que as relações entre a esposa do diretor e o aluno conferem unidade de ação à obra: “[o romance] relata a comovente e bela história de amor entre Sérgio e Ema (segundo alguns, confluência da heroína flaubertiana)”<sup>10</sup>.

De fato, excedendo a condição de pormenor indefinido e mais ou menos solto no final do romance, o encontro de Ema com Sérgio talvez deva ser considerado essencial não só à compreensão da fábula, mas também ao sentido geral da obra. O desfecho com intimidade física entre ambos atribui unidade a uma espécie de trama subterrânea na formação de Sérgio ao mesmo tempo que adiciona uma camada semântica significativa à ordem interna do colégio de Aristarco.

Todavia, o texto do romance não diz tudo, porque sua técnica consiste em sugerir sem afirmar. Nesse sentido, será necessário definir com mais clareza a chave retórica da obra. Afastando-se da prática naturalista, seu texto leva às últimas consequências as sugestões figuradas do estilo. Por esse ponto de vista, a relação de sexo entre Sérgio e Ema seria insinuada pela adoção sistemática do índice. Estudado por Charles Sanders Peirce (1839-1914), o índice caracteriza-se por excelência como signo da interpretação, visto basear-se na experiência sensorial e em conexões metonímicas de causa e efeito: fumaça indica fogo; certos cheiros anunciam comida. Da mesma forma, na tradição dos discursos sociais, algumas carícias podem revelar sexo. É o que se depreende da decodificação da linguagem encoberta do romance.

Sendo tênue, a fábula de *O Ateneu* possui três núcleos de interesse, que se integram à vida movimentada dos meninos no internato: Sérgio e

9. Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977-1978, vol. 4, p. 300.

10. Carlos Nejar, “Raul Pompeia e o Incêndio de Troia, Ateneu de uma Época”, em *História da Literatura Brasileira*, São Paulo/Rio de Janeiro, Leya/Fundação Biblioteca Nacional, 2011, pp. 297-298.

sua inserção no ambiente coletivo; o retrato do diretor e de seu estabelecimento; o destino de Ema e sua relação com a família e com o colégio. Entre todos os integrantes do agitado ambiente da escola, duas pessoas impressionaram Sérgio de modo particular, deixando marcas inesquecíveis em seu espírito: o diretor e sua esposa. A relação com as demais pessoas será episódica, ao passo que as lembranças de Aristarco e de Ema o perseguem sistematicamente do princípio ao fim, dando unidade e coesão aos traumas, aos desejos, às frustrações e às esperanças de sua primeira adolescência. Quando não fosse pelo registro verbal da força de ambos na sensibilidade de Sérgio, essa hipótese seria talvez sustentada pela insistência com que são retratados nos desenhos do narrador, tal como se observa nos exemplos reproduzidos anteriormente neste ensaio.

Aristarco ressurgue envolto em amor e ódio. Sérgio não resiste ao impulso de retratá-lo reiteradamente. Por meio de renovados esboços, tão deformantes quanto agressivos, o estudante converte o diretor no núcleo de seu interesse pela arte do retrato, fixando seu perfil nas mais diversas situações e poses. Como Aristarco se confunde com a escola e essa representa os valores do Segundo Reinado, o diretor será a figura mais importante na encenação do romance. Em todos os flagrantes, predomina o traço da deformidade, da denúncia e do ressentimento.

Quanto a Ema, será a primeira mulher de Sérgio. O menino não percebe a dimensão patológica de sua conduta, mas, nas lembranças, o adulto dispõe a matéria de modo a dizer tudo sem nada afirmar. Apresentando-se como enfermeira e suposta mãe dos alunos, Ema será, em rigor crítico, uma sedutora tão elegante quanto implacável. Envolve o adolescente de forma secreta e insidiosa. Ao fundir estética com sexo em sua atitude, ela não ensinará apenas o amor, mas também o senso da beleza e da dissimulação. O autor aplica a técnica do suspense na condução da matéria proibida, pois o mistério de Ema só se revela no último capítulo do livro, no qual também se encena a destruição de Aristarco. Nesse capítulo, música e pintura fundem-se para produzir uma das mais impressionantes manifestações da escrita artística no Brasil. Contém uma denúncia contra a vida e um manifesto em favor da existência e da arte.

Essa não terá sido a primeira vez que Raul Pompeia aborda o tema do sexo entre pessoas com experiências muito diferentes. Pelo contrário. A trama central de suas duas longas narrativas anteriores a *O Ateneu* gira em torno da posse de crianças por adultos. A novela *Uma Tragédia no Amazonas* (1880) termina com uma cena em que bandidos violentam uma menina de treze anos. *As Joias da Coroa* (1882) constrói um suspense satírico em torno da tentativa da posse de uma adolescente por um duque do Segundo Reinado. Mas, se os termos desses folhetins da primeira juventude são incisivos e diretos, a frase de *O Ateneu* orienta-se para o obscurecimento artístico da fábula, dificultando a apreensão do verdadeiro aprendizado ficcional de Sérgio na escola.

#### *Arte da Alusão: Índice*

Como é sabido, todo livro possui um código específico de formulação do enunciado, do qual resulta a chave de sua compreensão. Imagina-se que a consciência dos operadores semânticos de uma obra possibilite não só o entendimento artístico dela, mas também seu enquadramento histórico. Nesse sentido, talvez seja necessário definir com mais clareza a matriz retórica de *O Ateneu*. A configuração de seu texto leva às últimas consequências a significação figurada do estilo, assim como produz relevantes experimentos intersemióticos.

Conforme se viu, o texto do romance não diz tudo, porque sua técnica consiste em sugerir sem afirmar. Em suas opções retóricas, destacam-se três processos de significação figurada, isto é, recorrem no livro com mais frequência três modalidades de imagens: o índice, a metáfora e o símile. Não se trata de enumerar figuras que componham o estilo do autor, mas de examinar o modo como tais operadores geram o sentido literário da obra. Acredita-se que essas três instâncias de organização da linguagem sejam a base do acervo retórico de *O Ateneu*. Todavia, não se deve ignorar a importância operacional de outros processos, sobretudo daqueles que ordenam dados associados à sensibilidade e às sensações, como seriam a sinestesia e a hipálage.

Sem ser tropo ou figura de retórica, o índice pode assumir intencionalidade artística, tal como se observa no episódio de Ema com Sérgio e em

muitas outras passagens do romance. Como se sabe, o índice é um sinal que não designa, mas sugere; não define, mas estabelece uma possibilidade. Sendo dependente da interpretação, mantém relação metonímica de causa e efeito entre sua materialidade de signo e a informação que insinua: marcas no chão podem indicar a presença de um animal; água na calçada possibilita a ideia de chuva, assim como fumaça sugere fogo. Uma particularidade do índice é que, em princípio, não possui propósito de funcionar como signo, senão de existir como suposto acidente da vida real.

Sabe-se também que o índice é sinal utilizado pelos animais, visto que a consistência sensorial é inerente à sua condição de indicador espontâneo. Ocorre sistematicamente em estórias policiais. Ao deixar marcas de sangue no lençol da vítima, o assassino não pretende enviar uma mensagem. Mesmo assim, as manchas se convertem em evidências do crime. Da mesma forma, nuvens pesadas não pretendem anunciar chuva. Sendo de feição inconclusa e aberta, esse tipo de signo aproxima-se do enunciado figurado, particularmente da metonímia. Mostra-se muito adequado à condição polissêmica do texto literário. Vem daí a possibilidade equívoca do episódio de Ema e Sérgio em *O Ateneu* – equivocidade, repita-se, decorrente do sentimento atribuído aos amantes, e não dos laços que os unem.

Quando se realizam os encontros entre Ema e Sérgio, o pequeno amante teria aproximadamente treze anos. Com clareza relativa, tais cenas ocorrem durante a convalescença de Sérgio, que fora entregue aos cuidados da esposa do diretor na enfermaria do colégio. Ela proíbe a entrada da roupeira Ângela no ambiente sombrio do aposento. Não se trata de interpretar a ação de Ema como projeção de uma psicologia complicada, mas de entender a posse do menino como traço retórico de um retrato concebido para indicar o desastre familiar do diretor. Do mesmo jeito, funciona como denúncia da estrutura de um colégio apoiado pelo governo imperial, em franco declínio na época da publicação de *O Ateneu*.

A proibição da entrada de Ângela na enfermaria pode indicar o propósito inconfessável da senhora do diretor, assim como suas carícias excessivas podem revelar a existência de sexo. Da mesma forma, a linguagem alusiva de Sérgio pode sugerir que ele pretendesse confinar a lembrança de Ema

no âmbito das sensações íntimas, sem traduzir em código racional o que se deu na esfera dos afetos, dos sentidos e do sigilo.

A esse universo de insinuação retórica associa-se a preferência pela meia obscuridade da trama, que procura mimetizar a duplicidade de Ema. No argumento geral do romance, a esposa do diretor funcionava como propaganda do lado afetivo do colégio. Todavia, por trás de sua aparente bondade, esconde-se uma figura histérica, que se teria tornado enfermeira com a finalidade de se aproximar dos alunos. Como se sabe, no conto “A Causa Secreta”, Machado de Assis constrói um caso clínico semelhante ao de Ema.

Nesse sentido, a frase inicial do livro (“Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai à porta do Ateneu”) conduz o protagonista (e o leitor) não apenas ao ambiente da escola, que corresponde a um simulacro da sociedade, mas também ao espaço oscilante da imaginação. O que se encontra lá é um teatro de surpresas, cujas cenas se caracterizam pelo contínuo jogo entre essência e aparência, boato e verdade, coisa e sombra, som e eco, cor e nuance, passado e presente, amor e ódio. Será também ambiente de dor e expiação, conforme sugere um ensaio consistente sobre o livro<sup>11</sup>. Seria igualmente possível supor que a incerteza entre ser e parecer manifesta-se em todos os aspectos do romance, interferindo nas diversas camadas do texto.

No início de seus manuscritos, Sérgio teria adicionado aos papéis uma perfeita tradução visual daquela frase emblemática, proferida diante do portão da escola. Imagino que esse desenho, sendo muito sugestivo, produza na retina do leitor a imagem viva do estereótipo de um momento em que se consubstancia o limite entre a inocência e a culpa, como se observa pela página inicial do volume de 1905, que, viu-se, divulga pela primeira vez os desenhos do memorialista:

11. Massaud Moisés, “Raul Pompeia”, em *História da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1984, pp. 417-433.



Figura 4. O Ateneu, Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte, Francisco Alves, 1905, p. 5.

Um leitor agudo do romance associa esse início e suas consequências com o instante de ruptura na vida do menino, que seria a divisão entre as “águas claras” da família e as “águas turvas” da escola<sup>12</sup>. De fato, sendo configuração do espaço social, o colégio não seria vivenciado sem conflitos e dissabores. Figurada como *luta* no texto, a vida adulta ganhará contornos dramáticos para a criança desprotegida. Ao representar o *mundo* como duplo, Pompeia o integra tanto ao sentido aberto da vida quanto à significação múltipla da arte. Por isso, esse *mundo* de constrangimentos também revelará os encantos de Ema.

O adensamento artístico do texto de Pompeia converte o amor de Ema em exercício de sedução para ela e em fonte de aprendizado para o menino, cujo conceito de beleza parece decorrer dos encantos da jovem senhora. Por efeito de metonímia metalinguística, o amor de Sérgio por Ema sugere ainda a refutação da teoria do Determinismo, tão mal atribuído ao romance. Atraído pelo amor feminino, Sérgio, em sua essência, passará incólume às insistências homossexuais do ambiente. Em toda a

narrativa, ele manterá o interesse por Ema e por Ângela, conseguindo aos poucos esquecer a própria mãe como fonte de afeto. As notas do narrador não só contêm aguda descrição sensual de ambas, como também as representam em retratos insinuantes. Contrariando as aparências, a leitura paciente do romance deverá revelar, no protagonista, um temperamento contrário ao amor masculino. Nesse sentido, a obra será antideterminista. Ela incorpora a doutrina de Taine não como princípio ordenador da narrativa, mas como matéria de discussão sobre as hipóteses do romance contemporâneo.

### *Cenas da Sedução*

Ema foi a segunda pessoa que Sérgio conheceu na escola; a primeira fora o diretor. Logo após a célebre advertência paterna (“Vais encontrar o mundo”), Aristarco, já no final do primeiro capítulo, recebe o novo aluno e o pai dele em sua residência. Depois de longa digressão retrospectiva, a cena de abertura do romance será retomada no final do capítulo. Nessa ocasião, Ema surge na sala em que Aristarco recepciona o novo estudante. Elogia “os meninos bonitos” (ver p. 140) e afirma que, depois da infância, “os filhos nada mais têm para as mães” (ver p. 141). Em seguida, atrapalha o negócio do marido, lamentando “sentidamente” a “solidão das crianças no internato” (ver p. 141). O menino percebe a esposa do diretor em termos sensualíssimos. A presença dela inunda a sala de prazer e desejo, sensação sintetizada pela imagem do “fruto proibido” (ver p. 141). É o que se observa no seguinte fragmento, que faz parte da abertura do cenário do primeiro encontro entre ambos:

Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac, formas alongadas por graciosa magreza, erigindo porém o tronco sobre quadris amplos, fortes como a maternidade; olhos negros, pupilas retintas de uma cor só, que pareciam encher o talho folgado das pálpebras; de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se jambo fosse rigorosamente o fruto proibido. Adiantava-se por movimentos oscilados, cadência de minueto harmonioso e mole que o corpo alternava. Vestia cetim preto justo sobre as formas, reluzente como

12. Alfredo Bosi, “O Ateneu, Opacidade e Destruição”, em *Céu, Inferno: Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*, São Paulo, Ática, 1988, pp. 33-57.

pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne (ver p. 141).

Para nuançar o efeito do texto, o artista funde habilmente os contrários, justapondo a ideia de *maternidade* com a de *fruto proibido*. Indicando a tendência espontânea de Sérgio para a figura feminina, o texto sugere também a espécie de sentimento que unirá Sérgio e Ema ao longo da narrativa.

A mesma pulsão afetiva se percebe em outro momento do livro, já no capítulo IX, mas antes do desenlace amoroso do final do romance. Sérgio fora convidado para jantar na casa do diretor, em companhia da esposa e do professor Crisóstomo. Esse era o docente (de grego) sobre cuja intimidade com Ema circulavam rumores. Ao ver o menino, a senhora se lembrou do encontro que tivera com ele dois anos antes, quando chegara à escola. Agora, os carinhos dela se intensificam tanto, que despertam o olhar de suspeita em Crisóstomo, que os espreita do outro lado da mesa:

Miragem sedutora de branco, fartos cabelos negros colhidos para o alto com infinita graça, uma rosa nos cabelos, vermelha como são vermelhos os lábios e os corações, vermelha como um grito de triunfo. Nada mais. Ramalhetes à mesa, um caldo ardente, e sempre a obsessão adorável do branco e a rosa vermelha (ver p. 309).

Essa delicada vinheta funciona como um exercício com a teoria simbolista das cores, que representam as paixões e seus movimentos de imprecisão no indivíduo. As cores básicas são o negro, o branco e o vermelho – articuladas como sinais que tanto podem sugerir a personagem quanto servir como projeção de suas sensações. Associado à teoria das cores, o inter-relacionamento das sensações também integra o suporte conceitual da cena. Nela, destaca-se a sinestesia que atribui cor ao som: “vermelha como um grito de triunfo”. A sopa quente confunde-se com a obsessão do branco e do vermelho. Integram-se com igual força os efeitos do paladar, do tato e de variados perfumes.

O propósito técnico desse encontro se explica pela necessidade de construção da ideia do poder da imagem de Ema sobre o menino. Isso possui relevo na arquitetura do significado final da narrativa. À noite, no

dormitório, Sérgio sonha com a mulher do diretor. Assumindo formas oníricas do símbolo, o domínio dela persiste noite adentro, moldando a sensibilidade do adolescente:

Sonhei: ela sentada na cama, eu no verniz do chão, de joelhos. Mostrava-me a mão, recortada em puro jaspe, unhas de rosa, como pétalas incrustadas. Eu fazia esforços para colher a mão e beijar; a mão fugia; chegava-se um pouco, escapava para mais alto; baixava de novo, fugia mais longe ainda, para o teto, para o céu, e eu a via inatingível na altura, clara, aberta como um astro (ver pp. 316-317).

Como acontece com os fragmentos das citações anteriores, predomina nesta o requinte artesanal da descrição, em que os vocábulos se escolhem pelo critério do texto de arte. Observando o padrão médio da fabricação de momentos agudos no caderno de Sérgio, esse sonho se ordena como se fosse poema em prosa. Depois dos componentes objetivos que compõem o perfil concreto da situação, surge uma imagem poética de natureza abrangente que arremata e dá sentido explosivo ao segmento. Nas citações anteriores, isso se processa pela metonímia do *cetim* e da *carne* no primeiro trecho, assim como pela sinestesia do *grito vermelho* no segundo. No terceiro fragmento, a pintura de Ema como *astro aberto* desempenha a mesma função de arremate convincente, delimitando a feição poética da sequência. Nos termos de Pompeia, as imagens exercem o papel de vinheta, pois esclarecem o estilo como a vinheta esclarece o texto<sup>13</sup>.

Embora fortes no processo da construção dos afetos de Sérgio, essas cenas ainda não definem o tipo de relação que há entre ele e Ema. Os principais índices que conduzem ao conhecimento da vida secreta de Ema se concentram no capítulo XII, o último do romance. Revela-se aí a verdade ficcional sobre o temperamento da esposa do diretor. Depois de possuir Sérgio, ela teria fugido com o professor de grego, na mesma noite em que o colégio do marido é destruído pelo fogo. Deixa para trás dois filhos, com os quais também não se identificava.

13. Elói Pontes, *op. cit.*, p. 220.

A primeira metade do capítulo XII alonga-se em descrever, com mi-núcias, os afagos de Ema em Sérgio, na enfermaria solitária da escola. Nos dias da convalescência, ela toma Sérgio no colo, beija-o, joga-lhe os cabelos em tenda sobre o rosto, encosta seus quadris nos quadris do menino, gesticula diante dele e confessa que não possui a atenção do marido nem dos filhos. Sentia-se sozinha no mundo. Assim, os afagos excessivos de Ema funcionam como metonímia do que não se diz, mas se indicia. A interpretação dessas cenas revela uma relação definida de sexo, embora o meio para a veiculação do informe ficcional possua apenas clareza relativa, no sentido de adensar o teor sugestivo e poético da situação:

“Ah! Tem ainda um pai”, disse Ema, “uma querida mãe, irmãos que o amam... Eu nada tenho; todos mortos... Aparecem-me às vezes à noite... sombras. Ninguém por mim. Nesta casa sou demais... Deixemos essas coisas.

“Não sabe o que é um coração isolado como eu... Todos mentem. Os que se aproximam são os mais traidores...”

A convivência cotidiana na solidão do aposento estabelecera a entranhada familiaridade dos casais (ver pp. 355-356).

É possível entender a fala de Ema como inequívoca proposta de intimidade. A última frase do fragmento parece indicar a verdadeira relação ficcional entre ambos: “entranhada familiaridade dos casais”. Por outro lado, considerando a psicologia média das personagens de ficção, em que cada parte se reflete no todo, não seria de esperar que uma senhora fizesse – sem interesse específico – esse tipo de confissão a um menino de treze anos. Se o artista fosse mais explícito, sua prosa seria naturalista, e não impressionista. Imediatamente após, observa-se a seguinte sucessão de carícias:

Ema afetava não ter mais para mim avarezas de colchete. “Sérgio, meu filhinho.” Dava-me os bons-dias. Saía, voltava fresca, com o grande, vernal sorriso rorejado ainda do orvalho das abluções. Rindo sem causa: da claridade feliz da manhã, de me ver forte, quase bom.

Debruçava-se expansiva, resplendendo a formosura sobre mim, na gola do pe-nhoar, como um derramamento de flores de uma cornucópia.

Tomava-me a frente nas mãos, colava à dela; arredava-se um pouco e olhava-me de perto, bem dentro dos olhos, num encontro inebriante de olhares. Aproximava o rosto e contava, lábios sobre lábios, mimosas historietas sem texto, em que falava mais a vivacidade sanguínea da boca, do que a imperceptível confusão de arrulhos cantando-lhe na garganta como um colar sonoro.

Achava-me pequenino, pequenino. Sentava-se à cadeira. Tomava-me ao colo, acalentava-me, agitava-me contra o seio como um recém-nascido, inundando-me de irradiações quentes de maternidade, de amor. Desprendia os cabelos e com um ligeiro movimento de espáduas fazia cair sobre mim uma tenda escura. De cima, sobre as faces, chegava-me o bafejo tépido da respiração. Eu via, ao fundo da tenda, incerto como em sonhos, a fulguração sideral de dois olhos (ver p. 356).

Releia-se a primeira frase do fragmento: “Ema afetava não ter mais para mim avarezas de colchete”. Como se sabe, *afetar* equivale a mentir, simular, insinuar. Por *avarezas de colchete* entende-se o desejo do colchete de apertar, conter, segurar, tanto no sentido de fecho de roupa quanto na acepção de sinal gráfico: Ema apertava o menino nos braços, assim como os colchetes cercam as palavras. Para estimular o desejo do menino, ela, a partir de certo momento do convívio, teria passado a fingir que já não queria mais abraçá-lo – sinal certo de que o fizera antes. Depois dessa abertura, o texto, como se vê, enumera uma lista de carícias que revelam sexo, embora não o afirme.

O Ateneu acolhia filhos das famílias mais ricas do Segundo Reinado, sendo igualmente prestigiado por ministros e altos dignitários do Império. A própria princesa Isabel, quando regente, participou de uma festa de encerramento na escola. Considerando o apoio que recebia da sociedade imperial, é possível imaginar que o colégio representasse sua presumível essência, donde decorre a imagem, presente no romance, de que o Ateneu era um microcosmo. Assim, parece igualmente aceitável a hipótese de que a esquizofrenia do diretor e da esposa seja projeção metonímica dos valores, da estrutura e das pessoas do Segundo Reinado.

*Arte da Alusão: Metáforas & Símbolos*

Observe-se, agora, o processo metafórico típico de *O Ateneu*, por meio de uma frase – elaborada com o costumeiro senso plástico do autor – em que se condensa o propósito de interferir na substância das coisas por força da imaginação aplicada à instauração poética do mundo: “O fogo crescia ímpetos de entusiasmo, como alegrado dos próprios clarões, desfeiteando a noite com a vergasta das labaredas” (ver p. 358).

Essa passagem, extraída do final do romance, pertence à descrição do incêndio do colégio. No conjunto, pode-se dizer que se constitui de uma única imagem poética, cujo efeito global decorre do acúmulo de diversos passos metafóricos. Como geralmente ocorre no texto do romance, essa frase fala de uma coisa para sugerir outra. O núcleo de sua informação estética é a vivacidade do fogo, mas isso se veicula como efeito da comparação da labareda com uma sombra humana que se move no espaço. Formada pelo processo da comparação implícita (metáfora), a imagem resulta em vivíssima personificação alegórica. Nela, o esboço de uma figura humana nasce de si mesma e se projeta na noite, contorcendo-se como se fosse o fio de um chicote agitado por uma forma cuja única substância fosse a cor e o movimento.

O primeiro passo metafórico reside no uso figurado do verbo *crescer*, empregado de forma transitiva no sentido de *produzir*: o fogo produz movimentos rápidos e coloridos como se resultassem de impulsos vigorosos. Assim, os movimentos da chama são interpretados como decorrência de um estado de espírito (ímpeto, entusiasmo, alegria), convertendo-se em golpes de chicote contra a noite. Constituída pela sobreposição de diversos procedimentos retóricos, a melhor designação para essa imagem (complexa) talvez seja a de personificação alegórica, no sentido de conter um conjunto de metáforas (alegoria) que envolvem a atribuição de propriedades humanas ao fogo. Ao aproximar elementos diferentes, o texto, estabelecendo um contraste, produz também um paralelo convergente, que atribui eficácia e surpresa à frase.

A partir desse exemplo, talvez se pudesse extrair um conceito de imagem poética, que seria o súbito registro verbal de uma sensação

imaginada, de modo imprevisto e insinuante. Seria igualmente um lampejo inventivo de redação que promove diversas associações em uma só emissão do pensamento. Nela, os sentidos se fundem para sugerir a totalidade do conhecimento num momento específico da experiência verbal. Pertencendo à esfera do poético, a imagem típica projeta a emoção sobre o intelecto, cuja resposta produz o efeito de sensação mista com um mínimo de tempo e o máximo de impressão. A imagem, ainda, desencadeia conexões inesperadas entre coisas semelhantes, distintas, longínquas ou próximas.

Parece igualmente aceitável a noção de que a imagem poética pertença à esfera das atividades do cérebro, que, ao produzi-la, trabalharia em estreita conexão com os sentidos, com a emoção, com a fantasia, com o juízo e com a tradição literária. Sendo fenômeno complexo, a imagem não seria propriamente o *registro* de uma sensação vivenciada no nível empírico. Parece resultar, ao contrário, de um gesto imaginoso do espírito. Convertido em palavras, esse impulso produz impressão de realidade no leitor, deixando-se interpretar como vivência psicológica ou experiência do autor. Seria, assim, uma construção verbal destinada a produzir espanto, surpresa ou entusiasmo.

Em outro momento de *O Ateneu*, Raul Pompeia, querendo sugerir a solidão do colégio durante as férias, escreveu: “No pátio, o silêncio dormia ao sol, como um lagarto” (ver p. 351). Assim como no anterior, nesse exemplo vivo de imagem, vários dispositivos do processo de comunicação convergem para produzir a sensação desejada. Ao comparar o *silêncio* com um *lagarto*, a frase concretiza o abstrato e visualiza o invisível, insinuando a quietude do ambiente de maneira indireta e decisiva. Ao aproximar elementos diferentes, o texto produz antes um contraste do que um paralelo convergente, mas é esse lance inesperado que atribui eficácia ao texto. Ou melhor, a frase converte-se em imagem exatamente por se impor como lampejo inventivo de redação, provocando diversas associações num só instante. Como a relação entre silêncio e lagarto se estabelece por meio da conjunção *como*, essa imagem enquadra-se na categoria do símile ou comparação. Tal qual o índice e a metáfora, o símile coloca-se entre os principais dispositivos retóricos do repertório estilístico de *O Ateneu*.

Embora o Naturalismo seja hoje aceito com reservas, não se pode negar que sua doutrina e sua prática tenham contribuído decisivamente para a narrativa literária do século xx. Entre suas contribuições, imagino que se deva destacar a incorporação do trabalho e do sexo. Em perspectiva problematizadora, tais assuntos foram inventados por Émile Zola – particularmente em *Thérèse Raquin* (1867) e em *Germinal* (1885).

Como se sabe, com *Thérèse Raquin*, o romancista define o padrão do romance médico, que se concentra na apresentação, na observação e na análise de um caso específico de histeria sexual. Publicado duas vezes em 1867 (folhetim e volume), o romance causaria escândalo e consolidaria a poética naturalista na França, desencadeando uma verdadeira febre de imitações artísticas nas literaturas que partilhavam dos padrões culturais estabelecidos pela Europa. Não se ignora também que *Germinie Lacerteux* (1865), de Edmond e Jules de Goncourt, desempenha papel relevante no estabelecimento e na difusão desse modelo ficcional, em que o impulso do sexo conduz as personagens a transgressões extremas, atingindo os limites do assassinato e do suicídio. Com mais nuances e sugerindo igualmente outros caminhos, a matriz histórica mais reconhecida do romance clínico talvez tenha sido *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert.

A partir do final da década de 1880, a narrativa médica, constituindo-se em vertente consolidada do Naturalismo, tornar-se-ia particularmente popular no Brasil, como se pode observar pela configuração de *O Homem* (1887), de Aluísio Azevedo. Este seria o primeiro romance a acompanhar um caso de histeria feminina associada ao sexo no Brasil. Depois, viriam: *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro; *O Cromo* (1888), de Horácio de Carvalho; e *Hortência* (1888), de Marques de Carvalho. Variante dessa modalidade ficcional seria *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha.

Ao publicar *Germinal* em 1885, Zola ofereceria um complemento importante ao projeto literário do Naturalismo francês: a investigação dos efeitos do trabalho e do dinheiro na vida das camadas pobres em choque com os ricos. Assim, a tematização do sexo e do trabalho passou

a definir o que então se considerava moderno na ficção europeia. A partir desse núcleo temático, surge uma constelação de motivos que se transformariam em sinal certo de adesão ao modelo naturalista: ciência, medicina, histeria, determinismo, hereditariedade, homossexualismo, corpo, sangue, suor, crime, adultério e miséria. Aluísio Azevedo transplantará para o Brasil mais essa inovação técnica e temática. Ao escrever *O Cortiço* (1890), o autor funde num só texto a observação do impulso sexual incontido com a crítica à acumulação brutal de dinheiro. Como é sabido, esse romance persiste como modelo de intervenção artística em debates políticos e culturais relevantes em seu tempo.

Imitando a suposta objetividade do estilo médico, os romances brasileiros escritos à maneira de Zola geralmente adotam o foco narrativo em terceira pessoa, que organiza os eventos ficcionais de forma clara e inequívoca no relato. Preocupada com a progressão externa de um caso específico, a voz do texto – em todos os exemplos mencionados anteriormente – não fala de si, não se envolve com os acontecimentos, não se projeta na narrativa. Procura compor um campo objetivo de observação, cujo desenvolvimento acompanha com paciência, minúcia e coerência. Seu critério de valor serão as presumíveis verdades da ciência e da razão, de cujo núcleo se constroem os símbolos e as imagens do estilo adotado.

Não ocorre isso com Raul Pompeia. Construída conforme modelo diferente daquele observado na novela médica ou no romance proletário do Naturalismo, a voz de *O Ateneu* não possui controle sobre a matéria narrada. Em sua dinâmica, o conhecimento das coisas será tão importante quanto as próprias coisas, porque aquele processo compõe o perfil destas e as condiciona como possível matéria de apreensão do espírito e da sensibilidade. Assim, o mundo de *O Ateneu* será sempre eco, reflexo, reverberação, efeito do ambiente, fragmento, nuance, sensação, desejo e impulso artístico. Não importa tanto a dimensão objetiva das coisas, mas o efeito que elas provocam no observador – modo de dizer que conduz à hipótese impressionista do estilo.

A própria personagem Ema, embora imaginada conforme o modelo da mulher histórica da novela médica do Naturalismo, será sobretudo fulcro de insinuação e mistério. Não funciona como suporte para demonstração

de uma teoria ou de um princípio científico. Decorrendo da perspectiva parcial de Sérgio, os aspectos supostamente doentios de seu caráter serão insinuados pela idealização da poesia e pela carência de um menino isolado.

### *Thérèse Raquin*

Apresento agora uma síntese, tão breve quanto possível, de quatro novelas consensualmente consideradas manifestações da poética naturalista. Com isso, pretendo estabelecer um possível paralelo entre esse modelo e a experiência de *O Ateneu*. Acredito que a narrativa tipicamente naturalista partilhe da estrutura do texto alegórico, no sentido de conter uma estória que exemplifique ou concretize uma noção abstrata. Em outros termos, pode-se dizer que a narrativa típica do Naturalismo seja construída para ilustrar um princípio do repertório científico da época. Assim, os temas, os motivos e as técnicas não podem ser dissociados do enredo, que, por sua vez, se relaciona intrinsecamente com o desenho das personagens. Por essa razão, as seguintes sínteses conterão uma miniatura da fábula das respectivas novelas. Todavia, deve-se considerar que essa modalidade de alegoria, empenhada em representar um discurso estabelecido pelo poder (ciência, verdade, medicina, explicação autoritária do comportamento), nada possui da abertura estrutural e semântica das grandes alegorias socioexistenciais, como seria aquela contida em *O Ateneu*, cujo tom será antes perquiridor do que afirmativo.

Antecedida por ruidosa polêmica, a segunda edição de *Thérèse Raquin* foi acompanhada de um prefácio de Zola, escrito em resposta aos ataques recebidos até então. O texto tornou-se uma espécie de manifesto oficial da escola naturalista na França e no mundo até 1880, quando o autor ampliaria e sistematizaria sua doutrina no livro *Le roman expérimental*. O argumento básico do prefácio, bastante conhecido hoje, é o de que, longe de ser uma obra pornográfica ou um acúmulo de sujeira, tratava-se, antes, de um estudo científico de temperamentos, destinado a revelar a verdade sobre as constituintes básicas do ser humano, que seriam: o instinto, o sexo, o sangue e os nervos. Negando a existência de alma, a narrativa substitui a psicologia pela fisiologia. Assim, colocado em face

de sensações de temperamentos vivos, o narrador deveria adotar a mesma objetividade analítica que um médico adota diante de cadáveres.

A trama da novela é elementar e objetiva. Criados como irmãos em ambiente de carência social, os primos Camille e Thérèse casam-se e permanecem sob a proteção financeira da velha Raquin, mãe de Camille. O caso desenrola-se quase todo numa casa escura, sufocante e úmida – à margem do rio Sena em Paris. A frieza conjugal de Thérèse converte-se em intensa paixão, quando se torna amante de Laurent, único amigo do marido. Insatisfeitos com os limites do relacionamento, os amantes decidem assassinar Camille. Após o crime, casam-se, mas não conseguem mais se relacionar, porque o assassinato produz um sentimento estranho, que os enlouquece e os conduz ao suicídio por envenenamento.

Possuindo arquitetura tensa, a novela caminha a passos lentos. Depois de criar uma situação dramática em que um homem forte (temperamento sanguíneo) se relaciona com uma mulher insatisfeita (tipo nervoso), não caberia ao ficcionista inventar uma estória surpreendente, mas apenas observar o desdobramento lógico previsto pela ciência. Todavia, em perspectiva atual, um dos elementos mais atraentes da novela talvez seja a surpresa, de ordem moral, decorrente do crime dos amantes: o antigo desejo converte-se em remorso inesperado. Seguem-se alucinações mortificantes, que trazem o corpo da vítima para a cama dos assassinos. As alucinações produzem tamanho terror, que a antiga paixão se converte em repulsa recíproca. Ao ser afogado nas águas do Sena, Camille cravara os dentes no pescoço de Laurent, deixando aí uma espécie de ferida metafísica que atrai os lábios de Thérèse nas poucas tentativas de sexo após o casamento com o comparsa de crime. Esses aspectos e o ambiente geralmente claustrofóbico atribuem à novela um matiz algo macabro, que pode ser interpretado como alegoria do remorso.

### *O Homem*

Em *O Mulato*, Aluísio Azevedo constrói uma personagem feminina com problemas de saúde decorrentes de relacionamento amoroso. Mas *O Homem* foi, salvo engano, a primeira narrativa brasileira a ficcionalizar

a observação concentrada de um caso específico de histeria sexual. Na abertura do volume, encontram-se as seguintes palavras, que simulam tanto desprezo pelo leitor despreparado quanto adesão aos postulados de Émile Zola: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (ver p. 393).

Tal como se observa em *Thérèse Raquin*, modelo evidente de Aluísio, a trama de *O Homem* é sumária e direta. Um pouco mais variada que os tipos rijos da novela francesa, a população da novela brasileira talvez possua matizes sociais mais insinuantes, visto incorporar uma representação da classe trabalhadora em contato com os ritmos e as luzes do Rio de Janeiro.

Criados como se fossem primos, Fernando e Madá planejam casar-se. Ao saber que são irmãos, o moço afasta-se definitivamente e depois morre sem jamais aparecer. Deprimida pela saudade e pelo desejo de se casar, Madá entra em crise, desenvolvendo um mecanismo de compensação em série encadeada de sonhos. Transfere Luís, trabalhador que conhecera por acaso, para o plano da compensação onírica. Nos pesadelos, une-se a esse homem e tem um filho com ele. Ao descobrir que, no plano real, o novo objeto de seus desejos casara-se com outra mulher, Madá envenena Luís e sua esposa. Depois, é conduzida a um hospício.

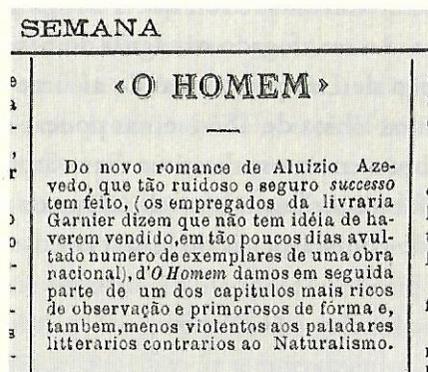


Figura 5. “O Homem”, recorte de A Semana.

Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1887, p. 332. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Apesar da advertência inicial (ou exatamente por isso), o livro tornou-se popular, com diversas reimpressões ainda na década de 1880. Depois, despertou certo desprezo na crítica erudita, o que pode ser interpretado como arrogância de classe, visto que a estória populariza no Brasil alguns postulados do discurso médico europeu. O desprestígio da novela talvez se deva também ao fato de agredir certas convicções religiosas da Igreja. De fato, numa das ficcionalizações dos pesadelos de Madá, Cristo desce da cruz para satisfazer os desejos sexuais da doente. Entre outras hipóteses, a provocação dessa cena pode ser interpretada como paródia de alguns mistérios da liturgia cristã. Tal como se observa em *Thérèse Raquin*, nessas circunstâncias, o estilo sombrio do texto lembra igualmente a atmosfera típica de narrativas góticas.

### A Carne

Se o assunto do sexo assume evidente feição patológica em *O Homem*, em *A Carne* reveste-se de pretensões eróticas, com cenas de presumível influência sobre o leitor. Apropriando-se da técnica da advertência inicial da novela de Aluísio, a de Júlio Ribeiro abre-se com o desenho tipográfico de um cartão de visitas, em que se observa, em letras grandes, a seguinte dedicatória: “Ao príncipe do Naturalismo EMÍLIO ZOLA”. Ao lado desse, comprimem-se outros nomes no cartão, com destaque secundário para um “distinto fisiólogo” brasileiro. Sem ser um manifesto literário, essa abertura não deixa de insinuar a adesão do autor ao suposto discurso da ciência.

Seguindo a tradição de *Thérèse Raquin*, a fábula de *A Carne* é enxuta, ainda que um pouco retardada por longas descrições e enumerações científicas, ausentes no modelo francês. Sua trama pode ser resumida da seguinte maneira: órfã de mãe e criada em ambiente de saber enciclopédico, Lenita acumulou amplos conhecimentos em humanidades e em ciências. A morte do pai fê-la refugiar-se numa fazenda do interior de São Paulo, protegida pelo homem que também criara o pai dela. Aí, entrega-se a uma paixão avassaladora por Manuel Barbosa, filho do fazendeiro. Levada por incertezas e ciúmes, Lenita, grávida, abandona o amante e

casa-se com outro homem. Roído pela depressão, Barbosa aplica-se uma injeção de veneno.

Longe de ser obra-prima, essa novela estará igualmente longe de merecer esquecimento no âmbito da literatura brasileira, tal como desejaram diversos críticos dos séculos XIX e XX. Além de figurar com minimalismo objetivo a depressão causada pela separação de pessoas que se desejam, o livro procura reduzir a narrativa à enumeração inenfática do relatório. Isso pode representar estágio relevante nas transformações do conceito de arte literária no Brasil. A novela contribui também para o alargamento temático do enunciado polissêmico, ainda que isso decorra da adesão ao estilo coletivo do tempo. Mesmo assim, seria estimulante examinar a fantasia científica do texto, que compõe como verdade as convicções de um momento da cultura. Se em *O Homem* imagens sagradas despertam a libido onírica de Madá, em *A Carne* o sonho de Lenita converte o gladiador de uma réplica de Barbedienne em parceiro de sexo.

#### *Bom-Crioulo*

Por fim, considere-se *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. Composta conforme o padrão médio do alargamento temático e técnico do Naturalismo, essa novela vem sendo retomada pela crítica culturalista por causa da temática homossexual. Obedecendo à dinâmica da narrativa de análise do temperamento, sua estrutura é simples e acelerada. Após fugir de uma fazenda de escravos, o negro Amaro engaja-se na Marinha, onde, como homem livre, estabelece intensa relação com o jovem Aleixo. Em terra, no Rio de Janeiro, ambos alugam um quarto na pensão de d. Carolina. Cansado do zelo excessivo de Amaro, Aleixo envolve-se com a dona da pensão. Ao descobrir a deslealdade, Amaro, atormentado pelo ciúme, assassina o amante a navalhadas. Em seguida, é preso.

Ecoando nuances libertárias de uma das tendências do discurso médico do tempo, a narrativa de Adolfo Caminha admite a intensidade do amor entre pessoas do mesmo sexo. Mas isso não quer dizer que encare a matéria com a abertura comportamental que seria conquistada no século XX. Ao contrário, o autor organiza o texto conforme a poética de sua

cultura – tanto no nível artístico quanto no ético. Por isso, o próprio Amaro interpreta o impulso por Aleixo como erro, cujo desdobramento o conduz ao crime. Nesse sentido, convém reler a cena inaugural do sexo entre ambos: o encontro não transcorre às claras nem em ambiente cuja luz pudesse ser controlada pelos protagonistas, mas nos vãos escuros da parte inferior de um navio. Depois de lenta aproximação – cujo andamento se estabelece conforme o costume de representação do amor heterossexual – o quadro da posse termina com a seguinte observação do narrador: “E consumou-se o delito contra a natureza”. Assim, a virtude dramática do texto decorre do contraste entre a cultura e a natureza. Sendo intenso e inevitável, o sentimento deverá ser legitimado pela força da própria convicção do amante. Tal como se observa com a noção de verdade, a cultura de Adolfo Caminha se apropria do conceito de natureza para compor uma certeza de época.

#### *O Ateneu & O Homem*

Se tais súmulas oferecerem uma ideia mínima sobre os romances abordados, percebe-se que *O Ateneu* se afasta do modelo naturalista – não só pelo assunto, mas também pela estrutura e pelos pressupostos ficcionais. Ao escolher o ponto de vista subjetivo, Raul Pompeia evitou a noção de verdade clínica e investiu no provável da existência. Em vez de narrar um caso para demonstrar controle sobre sua lógica, preferiu o ilógico para investigar aspectos imprevisíveis da vida. Podendo definir as cenas, optou pela imprecisão dos contornos, produzindo uma narrativa poética, e não científica. O próprio caso de Ema, em vez de exemplificar uma teoria, apresenta-se como resultado dos mistérios de um destino apenas adivinhado pela percepção adolescente do protagonista. A sugestão inicial, Pompeia deve tê-la extraído da recente tradição romanesca, mas a configuração particular de sua trama possui autonomia em relação à prática naturalista.

Para concluir o paralelo entre ambas as hipóteses ficcionais, proponho a observação de dois fragmentos – um de *O Homem*, outro de *O Ateneu*. Além de possibilitar uma comparação entre a suposta objetividade de um

e a insinuação de outro, esse paralelo poderá facultar a observação das diferenças entre outros aspectos da microestrutura do estilo:

Camila rouquejava gemidos que iam se transformando num pigarro contínuo; as suas pupilas estavam já imóveis e veladas; escorria-lhe das ventas e da boca aberta, como um buraco feito na cara, uma grossa mucosidade esverdinhada e fedentina. Assim levou algum tempo, arquejando; até que afinal a respiração lhe foi aos poucos amortecendo na garganta, e até que os olhos espremeram a última lágrima e os pulmões sopraram o derradeiro fôlego (ver p. 453).

Curioso folheto, versos e estampas... Fechei-o convulsamente com o arrependimento de uma curiosidade perversa. Estranho folheto! Abri-o de novo. Ardia-me à face inexplicável incêndio de pudor, constringia-me a garganta esquisito aperto de náusea. Escravizava-me, porém, a sedução da novidade. Olhei para os lados com um gesto de culpado, não sei que instinto me acordava um sobressalto de remorso. Um simples papel, entretanto, borrado na tiragem rápida dos delitos de imprensa. Arrostei-o. O roupeiro veio interromper-me. "Larga daí!", disse com brutalidade, "isso não é para menino!" E retirou o livrinho (ver p. 151).

Creio que se possa dizer que no primeiro fragmento prevalece o propósito de produzir a imagem mental de um objeto observado de fora, com alguns detalhes típicos dos textos propriamente descritivos. Daí, a tendência enumerativa, de inventário, de levantamento ou de catálogo. Como se trata da imagem de um corpo, destacam-se as partes que produzem a ideia minuciosa do todo: *pupilas, ventas, boca, garganta, pulmões*. Cada componente é mencionado conforme sua função no conjunto, produzindo o efeito de um organismo ainda em funcionamento e prestes a entrar em colapso. Ao final do texto, chega-se à noção de uma unidade isolada, completa e precisa – que assume independência relativamente ao escritor, o qual a compõe com a presumível objetividade de um médico, de um pintor ou de um produtor de imagem. Assim, é possível supor que o texto respeita as dimensões usuais do objeto, donde deriva a ideia de objetividade direta, normalmente associada à razão, ao equilíbrio, à impassibilidade, à ciência e ao discurso médico. Dessa forma, o que parece

remeter ao mundo do corpo acaba por se aproximar de enunciados cuja autoridade assume o lugar da própria realidade.

O fragmento de *O Ateneu* adota outro tipo de procedimento. Procura produzir a imagem mental do que se passa com o sujeito ao contemplar um objeto. Decorre daí o conceito de que tal modalidade de texto registra a suposta impressão que as coisas causam no observador, podendo, portanto, ser classificado como subjetivo. Assim, em vez de enumerar as propriedades concretas do objeto, se inventariam as sensações desencadeadas por ele no sujeito. O fragmento começa pelo efeito de singularidade (*curioso folheto*), passando pelo horror (*fechei-o convulsamente*), pela ofensa moral com sintomas físicos (*incêndio de pudor, aperto de náusea*) até atingir a sensação de prazer pelo delito (*sedução da novidade*). Ao final, pela análise da relação entre a coisa e o efeito desencadeado por ela, conclui-se que o alvo da descrição impressionista é um opúsculo pornográfico.

Diferentemente do que ocorre com o fragmento de Aluísio, em que o efeito de verdade absoluta é primordial, no de Pompeia, procura-se recriar a mobilidade do processo de conhecimento do mundo exterior, e não propriamente imitar o objeto em si. A verdade do texto constrói-se como hipótese sobre a pessoa e sobre seu contato com as coisas, cujos efeitos falam tanto do objeto quanto do sujeito que o conhece. Se fosse registrada, a reação do roupeiro seria diferente diante do mesmo folheto. Assim, a julgar pelo fragmento, o mínimo que se pode dizer do Impressionismo é que consiste num conjunto de técnicas que se apoia na noção de relatividade, ressaltando-se a importância da perspectiva, do ponto de vista e do repertório do indivíduo na dinâmica da percepção do ambiente. Resulta daí a sensação de imprecisão poliédrica, de pontilhismo cambiante e de luminosidade obscurecedora.

Afinal, onde se encontra a informação de que o "curioso folheto" é um impresso pornográfico? Acredito que tal informe se infere das reações de Sérgio, as quais funcionam como sinais, sintomas, pistas, indicações ou índices. Por meio do índice, o texto não só oferece o que importa para a trama da narrativa, mas também compõe a forma que convém à natureza artística do enunciado. À medida que articula a sugestão, o texto

insinua a recusa do discurso autoritário da afirmação unívoca. Acredito que a técnica desse fragmento foi também adotada nas cenas de amor entre Ema e Sérgio, sendo certo que, em ambos os casos, a informação depende da correta reinserção do episódio no conjunto do romance.

DISCURSO BIOGRÁFICO:  
ENTRE A LITERATURA & A POLÍTICA

Raul d'Ávila Pompeia nasceu em 1863, em pleno Segundo Reinado, em Jacuecanga, distrito de Angra dos Reis, no interior do Rio de Janeiro. Ao completar dez anos, sua família mudou-se para a capital, onde o menino seria internado no Colégio Abílio, renomado estabelecimento da elite imperial, dirigido por Abílio César Borges, barão de Macaúbas. Depois, o estudante passaria para outra escola do mesmo padrão, o Imperial Colégio Pedro II, onde pôde definir e aprimorar sua vocação para o jornalismo, a arte e a vida pública, interessando-se igualmente por oratória, escultura, desenho, música e literatura.

Quando ainda era aluno do Colégio Pedro II, em 1880, com dezessete anos, Pompeia publicou *Uma Tragédia no Amazonas*, novela que desenvolve a seguinte situação: bandidos atacam uma casa no meio da floresta Amazônica, em busca de uma menina de treze anos, que é violentada no final, apesar dos esforços de um menino prodigioso que dá a vida por salvá-la. Desse núcleo temático decorrem cenas de mistério, suspense, heroísmo, vingança e carnificina cruel. Sendo muito jovem o autor, a novela obedece ao padrão de um Romantismo esquemático, embora apresente sinais de inconfundível talento para a literatura.

Observe-se que, nas três narrativas longas de Pompeia, explora-se o sexo entre pessoas com experiência e com idade muito diferentes.

No Brasil, a época de Pompeia é marcada por mudanças estruturais, visto que há alteração do modo de produção e do regime político. Em 1881, quando Machado de Assis e Aluísio Azevedo publicavam, respectivamente, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *O Mulato*, Pompeia matriculava-se na Faculdade de Direito do largo São Francisco, em São

Paulo. Consolidava-se no país a arte realista, baseada na observação crítica dos valores monarquistas e românticos. Entravam em franca evidência as correntes filosófico-científicas da Segunda Revolução Industrial, de feição acentuadamente materialista: Positivismo, Determinismo, Evolucionismo, Socialismo.

Sendo jornalista e homem de posições definidas, Pompeia devotou-se à causa abolicionista e à campanha republicana, participando da ação e dos debates mais intensos do tempo. Como estudante de direito no Largo de São Francisco (1881-1884), associou-se ao ativismo político de Luís Gama e Antônio Bento, tendo-se filiado ao grupo dos caifazes, do Centro Abolicionista de São Paulo, responsável por favorecer a fuga de escravos de fazendas conservadoras no interior do Estado. Conduzidos pelos ativistas até Santos, os escravos dali embarcavam para o Ceará, que abolira a escravidão em 1880. Como se vê, nessa ocasião, o jovem escritor pegou em armas por uma causa que excedia os limites das vantagens pessoais.



Figura 6. Retrato de Raul Pompeia em 1881, autor desconhecido, em Elói Pontes, *A Vida Inquieta de Raul Pompeia*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1935.

Luís Gama, depois de ter sido escravo e trabalhador braçal, conseguira frequentar, como ouvinte, aulas de direito em São Paulo, dedicando toda a vida à causa abolicionista. Julgava que a luta pela liberdade dos negros não se devia limitar à legalidade. Por isso, promovia a resistência armada

contra os escravistas. É atribuída a ele a frase: “O escravo que mata o seu senhor pratica um ato de legítima defesa”. Pompeia identificou-se de imediato com o grande lutador, apoiando-o em seu trabalho. Após a morte de Luís Gama, em 1882, ele concebeu um romance sobre o líder, intitulado *A Mão de Luís Gama* (*Jornal do Commercio*, 1883), que permaneceu inacabado, mas cujos fragmentos podem ser lidos no volume *O Canudo: Raul Pompeia em São Paulo*, admirável ficção histórica e popular de Afonso Schmidt, publicado pelo Clube do Livro, em 1963.

Nas férias escolares de 1882, aos vinte anos, Raul Pompeia escreveu *As Joias da Coroa*, novela publicada em folhetins no jornal carioca de vanguarda política e artística *Gazeta de Notícias*. Trata-se de uma sátira contra a monarquia, em que d. Pedro II é caricaturado como violentador de menores. No momento de se consumir uma de suas tramas sexuais, o duque de Bragantina – personagem que representa o imperador – descobre que a vítima é a própria filha bastarda, que ele desconhecia. No vivíssimo retrato do duque, já se percebe algo da técnica que será empregada seis anos depois na caricatura de Aristarco Argolo de Ramos, diretor de *O Ateneu*.

Em 1883, deu-se um evento decisivo na consolidação do repertório artístico do escritor: ele, tendo aprofundado seu contato com Charles Baudelaire, começou a desenvolver o projeto de suas *Canções sem Metro*, concebidas à maneira dos poemas em prosa do mestre francês. Essa modalidade artística seria muito apreciada pelos simbolistas. Em Pompeia, apresenta-se como pequenas dissertações líricas, aproximando-se do que se poderia chamar de alegorias filosóficas, nas quais predomina uma visão pessimista e rebelde do mundo. Conforme as expectativas do escritor, esse seria o livro de sua vida, tendo se dedicado intensamente a ele, em trabalho de grande empenho e intenso apuro formal. Escreveu, ilustrou e reescreveu inúmeras vezes esses poemas, sem jamais atingir a forma desejada, razão pela qual deixou o livro disperso em jornais e revistas, sem jamais o editar na íntegra. Após sua morte, a família editou as *Canções sem Metro* em 1900, a partir de caderno manuscrito deixado pelo escritor.

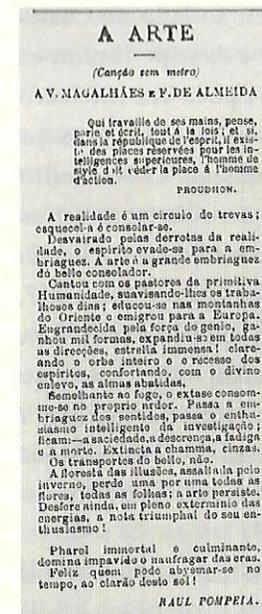


Figura 7. A Arte – (Canção sem Metro). Recorte de A Semana. Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1886, p. 5. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Raul Pompeia foi reprovado no terceiro ano da Faculdade de Direito em São Paulo. A verdadeira causa da reprovação foi o arrojo de suas ideias abolicionistas, em franca oposição aos fundamentos conservadores da escola. No começo de 1885, Raul Pompeia e mais 93 colegas transferiram-se para a Faculdade do Recife, onde havia ambiente favorável à denúncia do repertório conservador, então agitado pelo Positivismo republicano. Sívio Romero e Tobias Barreto eram os mentores dessa escola, onde, bem recebido, o estudante obteve seu diploma em 1885.

No ano seguinte, Raul Pompeia retornou à Corte. Embora tivesse montado escritório com o pai (também advogado), o escritor não se dedicaria à advocacia. Envolver-se-ia até a medula com as letras e a política. A esta altura já devia estar escrevendo *O Ateneu*, cujo estilo revela o mais obstinado perfeccionismo artístico. Mesmo assim, o escritor encontrava tempo para escrever contos, crônicas jornalísticas e para participar da

vida dos cafés e confeitarias, ao lado de Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, Artur Azevedo, Luís Murat e Araripe Júnior, entre outros.

O Rio de Janeiro dessa época era intelectualmente muito agitado. Havia diversas tendências literárias em curso, todas em consonância com os princípios básicos do Realismo. O Naturalismo, sobretudo, vinha sacudindo a opinião pública, com suas narrativas escandalosas, em que se explorava, pela primeira vez na literatura brasileira, o tema do sexo e do trabalho, em perspectiva desafiadora. Em 1887, quando Pompeia trabalhava no texto de *O Ateneu*, Aluísio Azevedo publicou o já mencionado *O Homem*, um dos livros mais indecorosos do país. Em 1888, mesmo ano do romance de Pompeia, surgiu o também referido *A Carne*, de Júlio Ribeiro, outro escândalo sexual do Naturalismo. Nesse ano, surgem ainda as *Poesias*, de Olavo Bilac, que soube imprimir uma perspectiva pessoal ao esteticismo parnasiano.

Em abril de 1888, poucos dias antes da Abolição, a *Gazeta de Notícias*, de Ferreira Araújo, começaria a publicar os folhetins de *O Ateneu*, relançado em volume no mesmo ano pela tipografia do jornal. Outra folha do tempo era *A Semana*, de Valentim Magalhães, que publicaria algumas das *Canções sem Metro*, que vinham sendo regularmente divulgadas no *Jornal do Commercio*. Na ocasião do lançamento de *O Ateneu*, Pompeia tinha 25 anos, morava com os pais e não era casado.

Após a publicação do romance que o consagraria como um dos maiores artistas do Brasil, Raul Pompeia continuou sua atividade regular de escritor, mas a literatura já não seria a paixão dominante. A política cada vez mais o absorvia. Abolida a escravidão, empenhou-se na campanha republicana, alinhando-se à vanguarda dos ataques ao trono. Depois da proclamação da República, foi nomeado para os cargos de professor de mitologia na Academia de Belas-artes e diretor da Biblioteca Nacional. Quando os republicanos se dividiram entre florianistas (ditadura nacionalista) e civilistas (liberalismo das elites agrárias), o escritor filiou-se ao militarismo de Floriano Peixoto, convicto de que só a força poderia assegurar a manutenção da República, ainda insegura nos primeiros tempos.

Sua adesão ao florianismo causou desentendimentos com antigos companheiros de literatura, como foi o caso de Olavo Bilac, que, tendo

assumido posição crítica em relação ao governo, indispôs-se com Pompeia e quase chegou a se bater em duelo com ele. Em 1895, por ocasião do enterro de Floriano Peixoto, o escritor proferiu um elogio fúnebre à beira da cova. Criticado por seu tom e por suas ideias em jornais e nas rodas literárias, Raul Pompeia, aos 32 anos, teria caído em depressão e, em razão disso, suicidou-se com um tiro no coração. Era Natal de 1895.

#### FORTUNA CRÍTICA: ROTEIRO ESCOLHIDO

Até a década de 1940, *O Ateneu* foi predominantemente considerado naturalista, posição defendida sobretudo por José Veríssimo<sup>14</sup> e Mário de Andrade<sup>15</sup>. Sílvio Romero<sup>16</sup> também o considera naturalista, mas vislumbra grandeza no livro, colocando-o acima das eventuais limitações de escola. Não assim com Mário de Andrade, cujo ensaio oscila entre elogios e censuras. Parece demonstrável a noção de que as limitações apontadas pelo crítico decorram de leitura pouco atenta, que em alguns pontos parece desconjuntada e arbitrária. Entre os contemporâneos de Pompeia, Araripe Júnior<sup>17</sup> foi o primeiro a denunciar a suposta insuficiência dos princípios naturalistas para descrever a riqueza do livro. Segundo esse intérprete, o romance teria mais afinidade com o esteticismo do Pré-raphaelismo inglês do que com a suposta objetividade do Naturalismo.

Redimensionando o ponto de vista de Sílvio Romero e Araripe Júnior, *O Universo Poético de Raul Pompeia*, de Lêdo Ivo<sup>18</sup>, inaugurou uma nova perspectiva na história da leitura de *O Ateneu*. Entre outras sugestões, o ensaio instaura e desenvolve a noção de que se trata de um romance

14. José Veríssimo, *Últimos Estudos de Literatura Brasileira*, 7. Série, org. e introd. Luiz Carlos Alves, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1979, pp. 133-139. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916, pp. 358-359.

15. Mário de Andrade, "O Ateneu", em *Aspectos da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1943, pp. 235-236.

16. Sílvio Romero, *Novos Estudos de Literatura Contemporânea*, Rio de Janeiro, Garnier, 1898, pp. 114-122.

17. Araripe Júnior, *op. cit.*, pp. 257-264.

18. Lêdo Ivo, *O Universo Poético de Raul Pompeia*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963.

poemático, repleto de símbolos e insinuações alegóricas. Assim, fundado em uma imagem do próprio livro (o internato como microcosmo), estabelece relações dos componentes ficcionais do texto com os valores e algumas situações do Segundo Reinado, assim como da própria existência, genericamente concebida. Atenuando ao mínimo necessário a tradição autobiográfica, Lêdo Ivo acentua as relações do livro com o repertório literário do autor e da tradição, com o que promove análise imanente do estilo e da estrutura da obra. Da mesma forma, estabelece conexões importantes do romance com a estética das *Canções sem Metro*, evidenciando o diálogo do autor com as grandes teorias da arte europeia, entre as quais se destacam o Impressionismo, o Simbolismo e o Decadentismo. Além disso, o ensaio de Lêdo Ivo sistematiza traços da perspectiva crítica que vinha se estabelecendo desde a década de 1940, com Agripino Grieco<sup>19</sup>, Eugênio Gomes<sup>20</sup>, Xavier Placer<sup>21</sup> e Afrânio Coutinho<sup>22</sup>. Propõe igualmente a refutação conceitual da leitura de Mário de Andrade, sobretudo no que diz respeito à filiação ortodoxa do romance ao Naturalismo.

Consolidada a perspectiva de que *O Ateneu* é livro singular no período de definição da arte que haveria de sugerir os principais caminhos para a literatura do século xx, surgiram sínteses relevantes, entre as quais se devem conhecer: *Matéria e Forma Narrativa de O Ateneu*, de José Lopez Heredia<sup>23</sup>; e “Raul Pompeia e a Aprendizagem do Mal”, de Sônia Brayner<sup>24</sup>.

19. Agripino Grieco, *Evolução da Prosa Brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, pp. 79-81.  
 20. Eugênio Gomes, *A Literatura no Brasil*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, vol. II, 1955, pp. 109-120.  
 21. Xavier Placer, “O Impressionismo na Ficção”, em *A Literatura no Brasil*, dir. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, vol. 40: Simbolismo-Impressionismo-Transição, 1969, pp. 167-172.  
 22. Afrânio Coutinho, “Do Realismo ao Impressionismo”, em *Introdução à Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972, pp. 222-230.  
 23. José Lopez Heredia, *Matéria e Forma Narrativa de O Ateneu*, São Paulo/Brasília, Edições Kiron/MEC, 1979.  
 24. Sônia Brayner, “Raul Pompeia e a Aprendizagem do Mal”, em *Labirinto do Espaço Romanesco*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

Outro ensaio revelador, agora com mais arte, será “*O Ateneu, Opacidade e Destruição*”, de Alfredo Bosi<sup>25</sup>. Sensível aos aspectos artísticos e ideológicos do romance, a análise articula-se a partir de duas imagens poderosas no livro: as águas claras do tanque da casa de Sérgio em oposição às águas turvas da piscina do colégio. A hipocrisia, a animalidade e a transformação da escola em espaço de interesse e de mercado seriam projeção das águas turvas, as quais se associam ainda ao que o ensaísta chama de “fenomenologia do olhar”, que se observa tanto na prática da espionagem quanto no vício da denúncia e no culto da aparência.

Entre os capítulos de obras panorâmicas, seria igualmente útil, entre outras, a consulta da *História da Literatura Brasileira*, de Massaud Moisés, em que se desenvolve interessante paralelo entre a escola e o inferno dantesco<sup>26</sup>.

Se os ensaios de Ivo, Bosi, Heredia, Brayner, Massaud e Nejar devem ser consultados como fonte de sugestão descritiva e hermenêutica, *A Vida Inquieta de Raul Pompeia*<sup>27</sup>, de Elói Pontes, será imprescindível como arquivo original de documentação de época, de informes biográficos e revelação iconográfica. Pioneiro em diversos sentidos, esse estudo é tão minucioso quanto apaixonante, contribuindo igualmente para o convívio com as transformações dos estilos historiográficos, que se alteraram sensivelmente desde sua publicação até hoje.

Do ponto de vista bibliográfico, será igualmente imprescindível o conhecimento das *Obras* de Raul Pompeia, editadas em dez volumes por Afrânio Coutinho<sup>28</sup>. Além dos textos do autor, a série conta com prefácios, estudos, cronologia, bibliografia e notas editoriais do organizador e de convidados.

25. Alfredo Bosi, *op. cit.*

26. Massaud Moisés, *op. cit.*

27. Elói Pontes, *op. cit.*

28. Raul Pompeia, *Obras*, 10 vols., org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/Ministério da Educação e Cultura, 1981-1983.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. "O Ateneu (1941)". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1943, pp. 221-236.
- ARARIFE JÚNIOR. "Raul Pompeia como Esteta". In: *Obra Crítica de Ararife Júnior*. 5 vols. Rio de Janeiro, Ministério da Educação/Cultura Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. III (1895-1900), pp. 257-264 (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 3).
- AZEVEDO, Aluísio. *O Homem*. 2. ed. Rio de Janeiro, Emp. Typ. de Adolpho de Castro Silva & C., 1887.
- BOSI, Alfredo. "O Ateneu, Opacidade e Destruição". In: *Céu, Inferno: Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo, Ática, 1988, pp. 33-57.
- BRAYNER, Sonia. "Raul Pompeia e a Aprendizagem do Mal". In: *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- COUTINHO, Afrânio. "Do Realismo ao Impressionismo". In: *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972, pp. 222-230.
- DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Introd. e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, Mercado de Letras, 1995.
- GOMES, Eugênio. "Raul Pompeia". In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. 3 vols. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S. A., 1955, vol. II (Realismo, Naturalismo, Parnasianismo), pp. 109-120.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, pp. 79-81.
- HEREDIA, José Lopez. *Matéria e Forma Narrativa de O Ateneu*. São Paulo/Brasília, Edições Kiron/MEC, 1979.
- HOUSE, John. "Realism and Impressionism". In: HOOKER, Denise (ed.). *History of Western Art*. Nova York, Barnes and Noble Books, 1989.
- IVO, Lêdo. *O Universo Poético de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. 7 vols. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977-1978, vol. 4 (1877-1896), pp. 262-301.
- MOISÉS, Massaud. "Raul Pompeia". In: *História da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1984, pp. 417-433.
- NEJAR, Carlos. "Raul Pompeia e o Incêndio de Troia, Ateneu de uma Época". In: *História da Literatura Brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro, Leya/Fundação Biblioteca Nacional, 2011.
- PLACER, Xavier. "O Impressionismo na Ficção". In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. 6 vols. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1969, vol. IV (Simbolismo, Impressionismo, Transição), pp. 167-172.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. 2. ed. definitiva (conforme os originais e os desenhos deixados pelo autor). Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Obras*. 10 vols. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/Ministério da Educação e Cultura, 1981-1983.
- PONTES, Elói. *A Vida Inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1935.
- ROMERO, Sílvio. *Novos Estudos de Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro, Garnier, 1898, pp. 114-122.
- TEIXEIRA, Ivan. *O Altar & o Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista*. Cotia/Campinas, Ateliê/Unicamp, 2010.
- VERÍSSIMO, José. *Últimos Estudos de Literatura Brasileira*, 7. Série. Org. e introd. Luiz Carlos Alves. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1979, pp. 133-139.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: De Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916, pp. 358-359.

## EDIÇÕES DE O ATENEU

- O Atheneu* / (*Chronica de Saudades*) / *Gazeta de Notícias* / Rio de Janeiro / 1888 / Romance publicado em colunas verticais (e não no rodapé habitual dos folhetins) no jornal carioca entre 8 de abril e 18 de maio de 1888.
- Raul Pompeia / – / *O Atheneu* / (*Chronica de Saudades*) / Rio de Janeiro / Typ. da *Gazeta de Notícias* / – / 72, Rua Sete de Setembro, 72 / 1888 / 368 p.
- Raul Pompeia / \*\*\* / *O Atheneu* / (*Chronica de Saudades*) / – / Edição definitiva / (Conforme os originais e os desenhos deixados pelo autor) / – / Francisco Alves & Cia/ Rio de Janeiro / 134, Rua do Ouvidor, 134 / Rua da Bahia / Minas / Rua de S. Bento, 45 / S. Paulo / 1905 / 274 p.
- Raul Pompeia / \*\*\* / *O Atheneu* / (*Chronica de Saudades*) / – / 2. edição definitiva / (Conforme os originais e os desenhos deixados pelo autor) / – / Francisco Alves & Cia/ Rio de Janeiro / 166, Rua do Ouvidor, 166 / S. Paulo / 65, Rua de S.