

JOSE ANTONIO PASTA JUNIOR

P O M P É I A

(A metafísica ruínosa d'O Ateneu)

Tese de Doutoramento em Literatura Brasileira
apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador : Prof. Dr. Alfredo Bosi

1 9 9 1

P O M P É I A

(A metafísica ruïnosa d'o Ateneu)

APRESENTAÇÃO

ÍNDICE

Í N D I C E

	Página
— APRESENTAÇÃO	I
 <u>P A R T E I</u>	
1 - RICTUS AGÔNICO : A PARADA RITUAL	2
2 - O PAROXISMO : EVIDÊNCIA E MISTÉRIO	13
3 - EXTREMA UNÇÃO : UMA MEDIAÇÃO MACHADIANA	37
4 - CÂMARA ARDENTE : O TRABALHO DO FOGO	69
 <u>P A R T E I I</u>	
1 - POMPÊIA : O VULCÃO, O PÊNDULO E O SANGUE	89
— NOTAS E REFERÊNCIAS	283
— BIBLIOGRAFIA	365

"E não somente nessa eloquência tempestuosa irrompiam os vulcões do seu espírito. Ele era um poeta tropejante e indomável, que sabia talhar estrofes imortais em blocos de lava ainda quente, transpirando ainda a vitalidade renitente da ignição das crateras".

Raul Pompéia

"Antes de tombar sobre o vulcão este silêncio pesado, quanta vez tremeram as rochas ao rugido da lava fervente! Tentara o gigante em outros tempos incendiar a amplidão: o século o puniu".

Raul Pompéia

Este estudo é parte de um trabalho mais amplo sobre O Ateneu, de Raul Pompéia, no qual se gostaria de vê-lo nas suas relações com o romance brasileiro e com a militância política do Autor. Essas questões, no entanto, formam somente o horizonte deste estudo, menos ou mais longínquo. Tal como se apresenta aqui, ele trata apenas da constituição do ponto de vista n'O Ateneu. Não digo formação, que seria mais ambicioso, porém só constituição — no sentido de que se estuda aqui algo como uma lógica interna que produz o ponto de vista. Não se pretende, de fato, ir além disso, e mesmo algumas comparações de que se vale o trabalho dizem respeito a esse aspecto. Creio que isso talvez lhe confira alguma unidade.

O leitor verá que não achei nada fácil fazê-lo, e o texto mesmo procura dizer alguns dos motivos. Aqui, digo apenas que este trabalho, se guardar algo de uma tese, é justamente, digamos, o momento tético, talvez até em estado um pouco puro demais. Sob esse aspecto, de certa forma, ele quase inverte o modelo mais freqüente das nossas teses de Letras, que trazem, em geral, bastante descrição e, às vezes, outras modalidades parecidas. Dizer isso não constitui juízo de valor, é claro, mas apenas adverte que, nesse âmbito, este estudo parece um pouco "descarnado". Mas talvez isso não seja de todo inadequado para um trabalho que trata de morte, ruína e outros ectoplasmas.

Também acho que este trabalho recebe alguma influência da leitura de certos textos de filosofia e, por isso, ele se forma em algum ponto entre os estudos literários e os estudos dessa área, à qual não pertença. Costumo olhar com alguma intensidade e cada vez menos esperança o espaço quase vazio que separa, em nossa Faculdade, os prédios dessas duas áreas de estudos, lembrando também a facilidade tão maior com que se fez o trânsito entre as Ciências Sociais e as Letras,

cobrindo-se uma distância que, no entanto, é maior. Não sei se a localização nesse entrelugar irá mais ajudar ou atrapalhar a recepção deste estudo. Os seus resultados não julgo eu, é claro, mas na sua feitura tal conjunção naturalmente trouxe as duas coisas — porém aí ela correspondia também a um desejo pessoal, difícil de definir e de deixar de lado.

Agradeço, de coração, ao meu Professor, meus Professores, ao Sr. Presidente da nossa C.P.G., assim como aos demais amigos bons e provados que me ajudaram a fazer este estudo, com paciência e generosidade. Passo, aqui, seus nomes em silêncio, como um sinal certo de que não podem nem devem ser responsabilizados pelas deficiências que são só minhas. Agradeço ainda a minha querida Mitico Ushimaru, que preparou com dedicação amiga e inigualável os originais, mas tampouco se pode responsabilizá-la por falhas de revisão que são coisa minha. A ela, que é em pessoa a prosa de seda de Sei Shonagon, também peço perdão por fazê-la ler estes casos que têm sangue, morte e dor.

São Paulo - Alto da Serra,
dezembro de 1991

J.A.P.J.

PARTE I

(1) RICTUS AGÔNICO : A PARADA RITUAL

"Logo depois, senti-me transformado na Suma Teológica de S. Tomás, impressa num volume e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; idênia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos o fecho do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília, decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto".

Machado de Assis

" Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai à porta do Ateneu. Coragem para a luta " (1). A frase famosa que abre O Ateneu tem tido fascínio seguro sobre a maioria dos seus leitores. Raro foi aquele que não se deteve diante dela, compelido por uma força obscura, cuja atração se sente, mas não se chega a definir. Quem quer que percorra a bibliografia sobre O Ateneu pode reconhecer o fenômeno (2). Nos estudos sobre o livro ela reaparece com a mesma pontual regularidade — quase se diria fatalidade — com que de novo se inscreve aqui. Nessa repetição, a mera rotina terá a menor parte, se é que tem alguma. DE fato, a frase atua de modo a impor-se ao leitor como uma inelutabilidade. Vista no seu

conjunto, a crítica de Pompéia registra, como um sismograma, a atuação dessa força, sem, no entanto, torná-la inteiramente consciente ou vir a defini-la. Não dá, por isso, testemunho de insensibilidade, como espero se verá. Antes, é de se dizer o contrário: ela assim demonstra, em geral, sua fidelidade ao romance e o empenho mais forte em apreendê-lo. Não se está aqui, portanto, diante da costumeira tabula rasa da crítica, o que, de resto, não teria o menor cabimento. Quanto melhor leitor for o crítico — isto é, quanto mais consiga acolher em si a força simbólica da obra — tanto mais tenderá a essa atitude e fatalmente repetirá a frase.

Ner ocasional, nem rotineira, essa Repetição reveste-se, antes, do caráter de uma misteriosa necessidade, tão mais imperativa quanto menos admite a jurisdição da consciência. Não é rotina, mas o rudimento de um rito, para dizê-lo desde já, e é esse caráter que lhe injeta na inicial a magnificação da letra maiúscula. Nela se cumpre embrionariamente, sob a forma necessária de um vasto rito coletivo e já secular, a lei inapelável de sua apreensão que a obra impõe a seus leitores. Acontecimento aparentemente fortuito e exterior, facilmente tomado por mero acidente da recepção,

essa repetição na verdade dramatiza por um instante, mas flagrantemente, o modo de ser o mais íntimo da obra — põe em cena, na execução do rito, o segredo de sua existência, aquele que ela mais se desvela em ocultar, ainda, ou antes de tudo, de si mesma. Pode-se então dizer, que nesse lance último em que a obra passa no seu outro indefectível e necessário, o leitor, incidindo sobre um mundo que é já o nosso mesmo, ela exhibe coram populo o seu segredo, que ela nos dá a sua cifra, finalmente a revela? Ao contrário, aí mesmo onde o seu segredo se expõe, realiza-se também a operação extrema do seu ocultamento.

O Ateneu esconde-se no seu leitor, pode-se dizer, e o faz envultando-o, colhendo-o numa operação complexa de sideração que, realizando-se em sua natureza própria, assume feição ritual preponderante. É sob esse aspecto que ela se qualifica como obra autenticamente indecidível. Não será preciso tornar-se adepto exclusivo das teorias receptistas da literatura ou ter um delírio tardo-surrealista para saber que o caráter das obras de fato indecidíveis — e, reiteradamente, é inteiramente o caso aqui — só se configura como tal,

ainda aí ocultando-se, na sua relação com o leitor. Nessa voluta extrema que desde o seu núcleo obscuro, como um tentáculo, elas despedem em direção ao mundo exterior, envolvendo o leitor nas voltas da espiral, realizam o esforço supremo para proteger o seu segredo e garantir sua inviolabilidade. No entanto é aí, nesse ato último de ocultamento, que talvez exista a única possibilidade de apreendê-las. Talvez é o termo, porque se trata, é claro, de possibilidade infinitamente problemática, expressa no paradoxo de uma aparição como desapareição, revelação como ocultamento. Assim, depois de terem levado a incorrer na magnificação da letra maiúscula, de vocação alegorizante, os paradoxos dessa obra singular ameaçam com a necessidade de se recorrer a uma dessas segmentações pseudo-etimológicas, cujo abuso cabotino tornou justamente suspeitas, fazendo dizer que, na sua relação com o leitor, O Ateneu re-vela o seu segredo. Quando menos essa exasperação mesma que, reagindo à obra, exalta a linguagem crítica, inflando a maiúscula no nome comum, fazendo a palavra designar, ao mesmo tempo, um significado e seu contrário, cortando o vocábulo com o hífen, como querendo atravessá-lo para apontar algo além dele, — essa exasperação

mesma é já sintoma desse aprisionamento a que a obra submete o leitor e, conseqüentemente, da extrema dificuldade de se estabelecer em relação a ela, sem com isso desfigurá-la ou perdê-la, a distância necessária à crítica. Mas recuar precocemente diante desse empuxe seria fatal para a interpretação da obra. Seu caráter paroxístico exige, antes, que se o deixe ir até o fim, para que mostre sua natureza, que de outro modo restaria oculta. Formule-se, então, assim esse extremo: no seu desvelo em re-velar seu segredo, O Ateneu resolve-se em Revelação. Eis aí, enfim, o momento em que a maíuscula, incidindo sobre o termo central, sobreleva o hífen e o inclui: é enquanto Revelação que O Ateneu oculta-se no leitor. Não é enquanto negaceio do sentido, esfumaçamento da visão que ele magnetiza e prende, mas como o ofuscamento de uma Aparição inelutável, que colhe o leitor numa só aura de vidência e lhe impõe a sujeição de um culto. As "brilhações furiosas" (3) d'O Ateneu, que reverberam em suas figuras como "horripilações errantes de sombra" (4) e as fazem banhar numa atmosfera de contínuo sinistro, são refrações de seu empuxe para o absoluto, cuja luz insuportável deve consumir todas as alteridades irredutíveis - a começar pelo leitor.

Se pudermos sustentar-lhe a aparição, veremos que nas palavras de abertura d'O Ateneu reverbera o fogo do incêndio final e essa frase inaugural, que tem muito de um Fiat, é desde já também um Apocalipse. O romance inteiro se dá como um vasto rito em câmara ardente, ofício/cerimônia no limiar do absoluto. Em casos assim, o leitor é sempre, de alguma forma, "o senão do livro", como o declara, em sua chave de sátira e fastio, aquele outro narrador cioso de eternidade e absoluto, o finado Brás Cubas: "porque o maior defeito deste livro é tu, leitor" (5). N'O Ateneu, reserva-se a essa alteridade indesejável, resíduo renitente de relatividade e contingência, um lugar ambíguo na câmara ardente: o leitor será, ali, ao mesmo tempo, o acólito do rito e seu oficiante maior, tanto quanto aquele cujo "passamento" então se celebra.

O Ateneu, consoante a regra paradoxal que é a sua, forma o leitor pela sua supressão. A contradição posta por sua alteridade tão indispensável quanto insofrível deverá resolver-se numa conciliação de natureza mágico-religiosa — pela sua participação no absoluto mediante a absorção ritual,

operação que, sob certos aspectos, o constitui dissolvendo-o — pondo-o a officiar suas próprias exéquias. Por isso, a refração do sagrado, nesse livro, longe de ser experiência de comunhão, acompanha-se de um traço de despotismo sinistro, que tem muito de terrorismo. Algo de uma propedêutica da morte ou pacto de suicídio se celebra aí, de modo que não há exagero em designar-se O Ateneu pelos epítetos aparentemente contraditórios de "romance pedagógico ou de terror"⁽⁶⁾; antes, será preciso compreender como essa relação se universaliza para a esfera da obra, aí incluída necessariamente sua recepção.

Já na sua frase de abertura desenrola-se inteiro, micrologicamente, esse processo de apreensão d'O Ateneu. O que se chamou provisoriamente de seu fascínio é, na verdade, a percepção atenuada da irradiação de um Mistério, que guarda ao mesmo tempo os aspectos do mysterium fascinans e do mysterium tremendum, porque se, por um lado, infunde um sentimento de plenitude, por outro, traz também um sentimento de pavor diante de uma "superioridade esmagadora de poder"⁽⁷⁾. Desde já, esse enfoque ajudaria a começar a

compreender a natureza daquela força que detém o leitor. Trata-se, em primeira instância, de uma paralisação, ainda quando momentânea: o leitor estaca, imobiliza-se como alguém que é visado por um olhar sombrio e poderoso. A frase olha — esse é o sentimento de sinistro que primeiro nos toma diante dela. O seu ensimesmamento réconcentrado acende-lhe na face pétrea, propriamente lapidar, os reflexos de um olhar. Ela fixa o leitor com a potência de um encantamento. Esse seu poder de coerção física ou quase física⁽⁸⁾ é da ordem do sortilégio e da magia. Sua autoridade é mana, e é este que detém o leitor. Nessa sua mobilidade muito específica que é a da leitura, dá-se o momento em que o olhar do leitor, julgando passear contemplativo sobre o só objeto, o vê abrir os olhos e fitá-lo por sua vez com olhar hipnótico. Por todos os motivos, é melhor que o leitor não se engane: nesse momento, a costumeira linha que o seu olho percorre tornou-se também um daqueles antigos caminhos do mito, em que, de súbito, num passo estreito, o caminhante defronta uma autoridade ominosa que o fixa com olhar esfíngico e fatal. O rito se estabelece como tentativa de concii-

liar a potência inapreensível desse Ganz Andere ⁽⁹⁾, de metodizar-lhe a Aparição sinistra e controlar o angustioso terror que suscita. Quando o leitor repete a frase fatídica, na verdade encetou como um recitativo cerimonial — ainda que de modo incipiente ou larvar — a duplicação ritual da Aparição mítica onipotente, que se não pode controlar senão mediante essa forma muito especial de homologação que constitui a base mimética do rito. A mimese ritual faz, assim, participar da força onipotente, religa o sujeito a essa potência que, de outro modo — permanecendo inteiramente outra —, o destruiria. Repetir, então, a frase, re-citá-la, é encetar o trânsito da angústia insuportável de um terror primevo e destruidor para as formas mágico-religiosas de sua conciliação. Nessa passagem, a frase transforma-se, de manifestação inapreensível e incontrolável, em objeto de culto, dotado de poderes mágicos: ela acede ao estatuto de fetiche. Metodizada pelo rito, mediada pelo cerimonial, a paralisação do medo pânico converte-se na reverência que é de rigor, no âmbito cultural, perante a sede do mana. Na detenção que há um século a crítica — e sabe-se lá quantos leitores — realiza diante da frase fatídica oculta-se o

rudimento de um ato cerimonial diante do que não pode ser propriamente apreendido, mas unicamente homologado. Trata-se de uma autêntica "estação" da crítica de Pompéia, parada ritual ou estase, que uma vez negligenciada ou executada erradamente faria que se perdessem no vazio esses seus elementos mais recônditos, tão decisivos quanto esquivos — aqueles que ela, por essa forma, procura subtrair à nossa consciência.

(2) O PAROXISMO : EVIDÊNCIA E MISTÉRIO

"Nosso céu tem mais estrelas
Nossas várzeas têm mais flores
Nossos bosques têm mais vida
Nossa vida mais amores.

Gonçalves Dias

De minha parte, como se está vendo, cumpro também essa "estação" da crítica de Pompéia e me detenho diante da frase celebrada. E procuro fazê-lo com especial reverência — talvez devesse dizer religiosamente — para permitir que brilhem nela seus elementos de magia e sortilégio, de resto tão concretos quanto os sinais gráficos de que ela se compõe, mas particularmente ariscos ao preconceito, apagando-se ao primeiro sopro da mera desconfiança. Porém, uma vez que concreto não quer dizer evidente, pode-se achar que há, aqui, exagero. Quanto a isso, não há a menor dúvida. Trata-se de exagero, e em mais de um sentido. Em primeiro lu-

gar, o sentimento de se estar diante de um exagero pode advir do fato de se conferir a uma frase — uma mera frase — aparentemente tão evidente e, sobretudo, tão nítida, os atributos do mistério. Ora, é justamente pelo condão do exagero, pelas virtudes de um tipo peculiar e extremado do excesso que, nesse caso, a evidência e o mistério passam um no outro e se superpõem completamente. Mais precisamente — e isso é o que dá ao caso sua complexidade extraordinária — é pelo excesso de nitidez, pelo paroxismo da evidência, que se gera aqui o mistério. Conforme acima se procurou indicar, não é, diretamente, pela subtração ou negaceio do sentido que O Ateneu acede ao inapreensível, mas pelo ofuscamento de uma luz excessiva. A rigor, ele o faz pelo excesso de sentido: o paroxismo da nitidez eleva a voltagem da frase até um ponto de fusão que põe em curto-circuito evidência e mistério. O excesso incontrolável de sentido, seu paroxismo, precipita-se no seu contrário. Seu despotismo de irradiação cega e magnetiza. Para prosseguir ainda um momento nessa métaphore fileé⁽¹⁰⁾, excesso tão próprio d'O Ateneu, — não é de admirar que o leitor também queime os fusíveis e passe por uma "perda dos sentidos" (aliás, diga-se desde

já, em tudo semelhante àquelas, reiteradas, que acometem o pequeno herói do romance). A sobrecarga de sentido rompe o isolamento do leitor e lhe impõe uma participação fusional da ordem de um "participation mystique", cujo modo de percepção, adiante se verá, aproxima-se igualmente das formas onírico-oraculares, assim como do transe, da vidência, do delírio, do sono, da hipnose e, finalmente, desse irmão pesadelar de Hipnos, a morte. O inoportável por excesso de nitidez — não por carência — participa daquela "região" cujo "resplendor" "também não é fácil de se ver", "pois os olhos da alma vulgar não suportam, com persistência, a contemplação das coisas divinas"⁽¹¹⁾, para dizê-lo com os termos de uma frase tão antiga quanto ilustre, em que se trata de exprimir a impossível apreensão do numinoso. O despotismo de luz é também c nubilação; o paroxismo da evidência confina com a vidência. O Ateneu oculta-se como Revelação, e é nessa qualidade que trata de siderar o leitor e de compelir-lo à absorção ritual.

Como se vê, esses elementos mesmos que apontam para a gênese da força encantatória d'O Ateneu — que será

preciso, ainda, estudar melhor e de mais perto — explicam porque se pode tão facilmente desconhecê-la e ver apenas exagero em sua percepção. Realizado na evidência e pela evidência, o mistério oculta-se do modo mais inextricável possível — esconde-se no seu contrário. Assim, não será difícil imaginar-se um leitor — tão hipotético quanto simpático — que, forrado em boas razões, negue e renegue a existência, aí, de qualquer força encantatória ou assemelhada, vendo em tudo isso superfetação, reverência excessiva, superstição, preconceito, sabe-se lá que mais. Provavelmente um leitor couraçado em certezas iluministas, impermeável ao mar revoltado de mito, o mesmo mar que bate na pedra, desde Ulisses e antes. Conforme já se disse, "o horror mítico do esclarecimento tem por objeto o mito".⁽¹²⁾ Não se poderá refutar in limine um tal leitor, pois, seguindo a letra do texto, preferiu encontrar aí a evidência e só a evidência. Mas mesmo aí, atado firmemente ao mastro de suas convicções esclarecidas, se o nosso leitor deixou alguma brecha no lacre dos ouvidos, irá entreouvir como dissonâncias e sobreagudos os ecos da encantação: recalcados, os elemen-

tos de magia e sortilégio, na melhor das hipóteses, aparecerão «stranhos como sintomas, esquisitices inexplicáveis, "atmosferas", coisas que não se encaixam, descaídas, desproporções, contradições, aporias ... Encontrará, em suma, sob o aspecto supercilioso do erro, várias modalidades — do exagero. Sem que o saiba, estará tateando as franjas do mistério, naquele ponto em que o excesso de nitidez passa no seu contrário. Andará, então, a um passo de fazer o que se lhe propõe aqui, do ponto de vista da hipótese em pauta: que comece a desconfiar do excesso daquela evidência e objetivação a que se apega — pois é o seu resplendor paroxístico que a um tempo ilumina e oculta como um todo o conjunto inquieto e discrepante das incongruências. Esse passo, no entanto, tão simples quanto decisivo, o nosso leitor imaginário não poderá dá-lo: mantê-lo suspenso é, por assim dizer, a sua razão de estado.

Por que, então, postular um tal leitor, imaginá-lo, segui-lo em seus prováveis argumentos? Em verdade, porque o texto mesmo d'O Ateneu o suscita desde o seu interior e, assim, lhe confere aquela espécie de simpatia que

só as coisas pertinentes possuem. Não mais o suscita do que o vira pelo avesso, entretanto, o que logo se confirma se examinarmos, ainda que brevemente, o outro dado com que municia suas razões. Ao nosso leitor, caberia ainda um argumento aparentemente poderoso: como se falar em mistério, elementos de magia e sortilégio, a propósito de uma frase — e de um livro — tão ostensivamente laicos e antimíticos — mais que isso, assinalados por um pathos de desencantamento absoluto e, mesmo, de negação de qualquer espécie de Graça ou Providência?⁽¹³⁾ Com efeito, tudo isso é parte notória e importante do livro, o que faz com o nosso leitor continue tendo razão, não na tendo, pois aí andam, de novo, o exagero e o paroxismo, armando reviravoltas: no desencantamento maciço d'O Ateneu, em seu ateísmo agressivo e até sacrílego, vige, forte, uma inequívoca tonalidade ultra-iluminista, cujas afinidades profundas com aspectos de religiosidade fanática são historicamente conhecidas.⁽¹⁴⁾ Não custa, desde já, reconhecer, entre outras coisas, nessas "brilhantes furiosas" de "iluminado terrífico"⁽¹⁵⁾ e muitas vezes terrorizante, que ofuscam n'O Ateneu, o mesmo desespe

ro do "caifaz" abolicionista, do republicano extremado e, finalmente, do "jacobino maldito" (16), brasileiro, Raul Pompéia. Esse jacobinismo desesperado de Pompéia é já ele próprio um resultado, uma síntese tardia e complexa, em que se mesclam e potenciam elementos de personalidade, convicção política e experiência histórica, mas não resta dúvida de que, nele, a pulsão místico-política do jacobinismo histórico exasperava-se no exercício "sem atmosfera" de seu radicalismo em meio inóspito, onde, alimentando-se de si mesmo, refervia em sua própria fúria. O quase esquecido Sr. Olívio Montenegro — que no entanto está longe de ter sido o pior dos leitores de Pompéia — escreveu quanto a isso uma página tão temível quanto reveladora. Teve, no caso — de modo flagrante — a inteligência peca da sua "crítica tabaroa" (Oswald de Andrade) (17) espicaçada por preconceitos de toda sorte — ultramontanos, de classe, de sexo, de raça e cor... A essa carga envenenada devemos uma página penetrante:

"Raul Pompéia por exemplo que menoscabava de Deus como de um inimigo mais fraco a ponto de servir-se das scenas da Paixão como motivo de uma charge cruel contra adversá-

rios seus de um jornal de Campinas, e onde ele substituiu Deus por um jumento, é o mesmo homem que vae transformar o vocabulário de nossa língua em umas como fórmulas lithúrgicas para exaltar Luiz Gama e Floriano Peixoto. De Luiz Gama, esse negro de bom coração e pouco talento, elle escreveu: 'Havia para elle como que um throno em minha alma. Eu votava-lhe o grande culto das lendas heroicas'. Mas não: na realidade como todo autista — para empregar o termo consagrado pelos psychologos modernos — o que Raul Pompéia adorava não era o preto Luiz Gama; era a acção abolicionista a que elle se havia ligado — era enfim sua própria acção.

De Floriano Peixoto, diz: 'é o grande illuminado, o singular vidente que distinguuiu em extase o futuro das mais venturosas das nações'. Não é esta a linguagem de um admirador; é a exclamação de um fanático". (18)

O tom do texto, de inflexões assustadoras, não há de fazer perder a junção despauterada que, com razão, aponta, de impiedade e sacrilégio com pulsão religiosa e ritual: sacrilégio e apostasia confinam com sagração e liturgia.

Na verdade, a própria "dinâmica" do sacrilégio, se é possível expressar-se assim, contém já todos esses aspectos, na medida em que sua prática, por definição, tem por âmbito o sagrado que, renegando, denega. Ele se inscreve necessariamente em uma espécie — naturalmente despauterada — de competição com Deus, como bem notou o crítico, ao lembrar aquela charge de Pompéia, cujo mau gosto impressionante, no limite do inacreditável, deveria denunciar o sentimento paroxístico em cuja atmosfera ela pôde ganhar corpo. (19)

Não há como se falar de Pompéia sem pensar nesses extremos. Que, neste passo, eles sirvam para indicar a desmedida, o além de todo limite a que sobe, nele, a tonalidade ultra-iluminista: ela vai a Deus, cujo "lugar" e "atributos" trata-se de tomar de assalto. Pela sua exasperação paroxística, o ultra-iluminismo — já em si uma modalidade exaltada — passa, em Pompéia, a um sagrado terrífico, desemboca no "culto" e no "fanatismo". No seu ultra-iluminismo completamente extrapolado, frenético, as Luzes do Esclarecimento cegam como Revelação e o ardor do iluminista confina com o êxtase do iluminado.

Não sei de palavra em nossa língua que possa exprimir apropriadamente esse impulso de ultrapassagem contínua tal como ele se deflagra em Pompéia. A emulação do divino convida a lembrar a grega hybris, que também seria em parte inadequada, tendo em vista a grande e óbvia diferença de contextos e implicações. Mas é sintomático que se seja levado, quanto a ele, a pensar em caracterização arcaicas, antes lendárias do que propriamente históricas, pois em absoluto não é estranho à dinâmica de Raul Pompéia — o estilista literário e o militante político — um pathos de heroísmo entre trágico e épico de que a desmedida constitui aspecto essencial — questão de que se falará adiante mas que é o caso de se apontar já desde a atual perspectiva.

Seria, no entanto, um equívoco atribuir-se ao jacobinismo, em Pompéia, ou ainda à sua militância anterior, abolicionista e republicana, o papel de causa primeira da desmedida. Antes, o contrário é verdadeiro: a militância radical — com o jacobismo por epílogo e epítome — é que são, nele, modalidades do excessivo, que parece constituir a dimensão mais entranhada e permanente de seu modo de ser

e de formar. Na sua "acção", como nos seus "livros", é "a mesma e tarada emphase", sentenciou em outra parte o nosso temível Montenegro. (20) No outro extremo do espectro crítico, Sérgio Buarque de Holanda, que deixou sobre Pompéia umas poucas linhas, não obstante, como de hábito, foi ao ponto: "Seu desejo de exceder-se a si mesmo, de sobrepujar as próprias forças deixou sinal em tudo quanto escreveu". (21) Todavia, também não é de crer que seja possível compreender o empuxe paroxístico em Pompéia se o reduzirmos a um traço de personalidade ou mera indiossincrasia, em que uma visão adversa não tarda em encontrar apenas o sintoma. (Vejo em Sérgio Buarque de Holanda antes uma intuição certa do que tal redução). Seu estatuto, por assim dizer, epistemológico, em sua obra, assim como sua permanente dimensão pública — na política e nas letras — indicam, antes, que responde a questões históricas e culturais profundas que ultrapassam e incluem a pessoa individual do autor, rodeando-o de ampla parentela nas letras nacionais — o que ainda aparecerá se alguma vez se observar mais especificamente — e não só para se rir — a vasta onda de superlação (22) que

atravessa a cultura brasileira, percorre-lhe todo o espectro ideológico e, tantas vezes, oculta-se, insidiosa e ironicamente, ali mesmo onde mais se pensa reagir a ela, em tentativas hiperbólicas de contenção e sobriedade. Há um trabalho curioso, aguardando um intelectual disposto e improvável, sobre uma espécie de "drama do tamanho", com licença da expressão, na literatura e cultura brasileiras, que, ao menos desde o "tamanho fluminense", de Alencar⁽²³⁾, até as atuais transposições do tema de Alice, de Carroll, pelas escolas de samba, pressiona a consciência crítica, mas anda tão longe de esgotar-se quanto de revelar sua verdadeira extensão. Não se pretende, é claro, fazê-lo aqui, mas o exame d'O Ateneu obriga a indicar alguns aspectos que, com certeza, interessam à sua constituição. Se, de fato, existe algo como um "drama do tamanho", com inflexões diversas conforme os tempos e os temperamentos, na literatura brasileira, não resta dúvida de que esse romanece constitui um de seus episódios mais convulsivos. O exagero é o próprio elemento d'O Ateneu — faz a essência da magia referida — e é forçoso mover-se nele, caso se queira aceitar o embate com a obra.

Nela se põs precocemente como verdade estética aquela máxima, a que apenas o nosso século forneceria ambiência universal, de que "só o exagero é verdadeiro" (24) (máxima paradoxal, em cuja afirmação desesperada, ela própria um exagero, cristaliza-se o sentimento da completa perda de medida ou de validade da mediação — outro nome para a barbárie — em uma época de hiperfetichização do real). Tudo é superlativo na "atmosfera aumentada" (25) desse livro, no seu "mal-assombramento" (26), contra o qual vêm quebrar-se secularmente todas as tentativas do bom senso: Já o sabia seu primeiro — e excelente — crítico, Araripe Jr., que aceitou por longas páginas, que ainda hoje estranham, uma errância corajosa por territórios impalpáveis, escorregadios e suspeitos, na tentativa de apreender a misteriosa "força" (27) que atuava em frases por outro lado tão nítidas. Nessa conjunção de nitidez e mistério, já de si misteriosa — ele intuía o núcleo de seu problema crítico, a meu ver com inteira razão. São conhecidas as suas expressões quanto ao que considera, em meio às "qualidades" do "analista feliz, claro, transparente", o "ponto turvo e inquietador" (28)

de Raul Pompéia: trata-se de sua "tentação" "pelo desejo de exprimir o invisível",⁽²⁹⁾ de "penetrar nessa penumbra do universo"⁽³⁰⁾, mergulhando "na direção das regiões subterrâneas, onde os espíritos vivem no eterno labor daqueles gigantes de Ariosto, que desfaziam-se, refaziam-se, para depois prosseguirem através de florestas azuis, intermináveis, iluminando a senda com a cabeça, como lanterna sangrenta pendente dos próprios dados".⁽³¹⁾ Para ele, que não manifesta qualquer simpatia por essas tendências, elas ameaçavam colocar Raul Pompéia "até nas fronteiras do acampamento dos simbolistas ou decadentes",⁽³²⁾ em que "o autor d'O Ateneu, deixando-se levar gradualmente pelas linhas místicas do seu temperamento, terminou por encontrar-se, em plena visão órfica, com o poeta do L'après-midi d'un faune, o grande Mallarmé".⁽³³⁾ Na sua antipatia pela linhagem, esse é, diz ele, "o escabroso assunto"⁽³⁴⁾, de que, entretanto, não se afasta, vai até o fim. A ironia visível não o impediu de colocar-se a si mesmo — fidelidade crítica admirável — a pergunta-limite quanto àquela tendência que faz Pompéia sondar a "penumbra do universo". trata-se de "compreender o

modo pela qual Isaías alcançou a sensação do espírito de Deus oculto nas sombras, e Jô, a expressão daquela sua resignação inenarrável". (35)

No entanto, ele observa, o que confere a Pompéia uma "natureza complicadíssima" (36), é que "as tendências órficas do poeta estabelecem equilíbrio perfeito com a lógica interior — equilíbrio, convém declarar logo, que contraria de frente a pretensão dos decadentes de reduzirem a literatura a uma função isolada. A linguagem, pois, de Raul Pompéia, não se desarticulou, nem a sua sintaxe, truncando-se, transformou-se em eco fugitivo de sensações indefinidas. A sua frase mantém-se diferenciada e moderna, com a devida capacidade para suportar toda a variação complexa do pensamento do século. Longe de ser um livro de literatura hermética, O Ateneu é um livro de literatura transparente. As nervuras, a contextura dessa obra não se obscurecem mergulhando na sinfonia sintática e na holófrase do mallarmismo. Os juízos são completos; as comparações, integrais; e os fenômenos inconscientes de semântica, respeitados como devem

ser todos os fatos orgânicos, em que a natureza se pronuncia de um modo inexorável".⁽³⁷⁾ Pouco adiante, dirá, lapidar: "Raul Pompéia é a negação da reticência; o seu pensamento enuncia-se com a precisão de uma estátua grega".⁽³⁸⁾

A consciência da contradição põe, então, para esse crítico imaginoso e grande leitor, a necessidade de cunhar para o estilo de Pompéia uma curiosa definição dúplice: "a complicação de seu temperamento literário resume-se na seguinte fórmula: — um realista subjetivista".⁽³⁹⁾ A essa fórmula sugestiva ainda se retornará, mas não custa desde já observar o modo pelo qual ele a explicita, páginas adiante:

"O realismo subjetivista assenta totalmente no mesmo movimento mental que determinou a célebre reflexão colocada por Shakespeare na boca de Hamlet:

There are more things in heaven and earth, Horatio
Then are dreamt of in your philosophy

Na terra e no céu existem mais coisas do que as
sonha a nossa vã filosofia.

Refiro-me à faculdade que o homem possui de tatear o invisível e sondar o inexprimível (...). (40)

Vista à distância — e depois dos experimentos da "mémoire involontaire" proustiana, do método mítico de Joyce, das vanguardas impressionista, expressionista, surrealista etc. — a "definição" propriamente hamletiana, da ordem do célebre ser ou não ser, não deixa de ter graça. A "solução" parece que complica o problema, a explicação do enigma traz, no retorno, as brumas do mistério, e nada menos que pelas mãos do príncipe melancólico e do fantasma obsedante do Rei da Dinamarca. O crítico d'O Ateneu, entretanto, não consegue achar muita graça, e fica solidário com Araripe Jr.: ele identifica aí, exposto pela primeira vez em vários de seus elementos principais, o traçado básico daquele impasse em que reconhece o lugar obrigatório e insuportável de todo leitor desse livro entre todos estranho, que forma talvez um dos problemas críticos mais escarpados da literatura brasileira. Na aparência de círculo vicioso da argumentação, em seu facies de pura petição de princípio, reflete-se a intuição aguda, e criticamente fiel ao livro, de

sua antinomia constitutiva, de seu caráter aporético e finalmente insolúvel. De fato, como compreender essa "literatura transparente" que, no entanto, é preciso distinguir da "literatura hermética" — essa junção de "precisão" e "penumbra", "estátua grega" e "gigante de Ariosto", "literatura transparente" e "regiões subterrâneas", "pensamento do século" e "visão órfica", "negação da reticência" e "sondagem do inexprimível"? A solução "hamletiana" do nosso crítico, que facilmente pode passar por um despropósito, é na verdade a mais adequada: na sua sugestão de que se trata de "tatear o invisível e sondar o inexprimível" configura-se a idéia de que essa junção de evidência e mistério não forma uma oposição simples de elementos dados a priori, que se pudessem discernir e separar sem pena — mas sim, que se trata de algo que só pode ser apreendido como uma experiência dos limites, como o movimento de báscula em que passam um no outro o preênsil e o inapreensível, o visível e o invisível, o tangível e o intangível, o exprimível e o inexprimível — a evidência e o mistério. A sua conjunção não constitui uma juntura sólida, sequer a cicatriz de uma soldagem que

se vê e tateia no corpo da linguagem, mas uma fronteira in consútil, o ponto evanescente em que a presença passa na ausência e o ser no não-ser. Não admira — ou, por outra, é admirável — que o nosso crítico se transporte às ameias de Elsinore, à meia-noite⁽⁴¹⁾: elas configuram esse limiar em que o visível é aparição do invisível, o tangível do intangível. O "mal assombramento" d'O Ateneu — para usar de novo sua expressão — é da ordem desse limiar que povoam figuras limítrofes, das quais o espectro do rei morto é uma clássica aparição — "coisas" que estão "entre o céu e a terra" e com as quais não sonha a "vã filosofia" do fiel Horácio.

Todavia, se o espectro shakespeariano ajuda a ex primir o problema crítico d'O Ateneu num aspecto essencial — o da experiência dos limites, ou da constituição de um li miar entre evidência e mistério — ele não faz inteira justiça ao seu grau de complexidade e às dificuldades específi cas de sua apreensão: esse limiar não se assinala, nele, em momento algum, pela franqueza de um bom e velho fantasma. Quem nos dera, n'O Ateneu, uma alma penada, um avantesma

ou assombração, um demônio, medonho que fosse, que nos pudes_ se tranqüilizar, sinalizando essa zona limítrofe, advertindo para o limiar do Além, conduzindo essa travessia. (Pelo Ca_ peta, pela travessia e pelo limiar, propriamente designados, a literatura brasileira esperaria ainda quase um século, até que Guimarães Rosa lhe desse as figuras enigmáticas do pac_ to, da travessia do São Francisco e da terceira margem do rio). O verdadeiro horror d'O Ateneu — e seu problema crí_ tico — é o de ser atormentado por demônios que não dizem seu nome, não acedem à expressão, configurando, assim, o pu_ ro tormento. Sua crítica terá sempre algo do horror de um exorcismo, que precisa chamar o não-sei-que-diga, o sem-nome, às falas. Não sinalizada, a confluência de evidência e mistério, n'O Ateneu, é ela própria misteriosa. Em suma, essa conjunção é ela mesma, no romance, o coração do misté_ rio, na medida em que não se deixa fixar e apreender enquan_ to tal ou, por outra, na medida em que só se pode apreendê_ -la no e pelo instante mesmo de sua perda. Em outros termos, O Ateneu não representa essa conjunção, não a investiga ou trata — diferentes modos de controlá-la —, mas a produz

e se produz nela própria e, por isso, nos colhe também, enquanto leitores, diretamente no seu centro, sem o anteparo ou abrigo de qualquer espécie segura de distância. Ele assim nos suga na própria dinâmica vertiginosa do limite, em sua báscula hipnótica entre o mesmo e o outro, o ser e o não-ser. Trata-se de uma autêntica situação-limite, no sentido de que esta, nessa condição, é propriamente irrepresentável: uma situação-limite que se designasse a si mesma enquanto tal instauraria solidamente uma distância e, desse modo, seccionaria a passagem, em moto-contínuo, do mesmo no outro, desnaturando-se. N' O Ateneu tem-se algo como uma experiência do puro limite, ou do limite em si, e isso se deve principalmente ao fato de que, a rigor, nada nos adverte especificamente do seu advento. Mas ela se caracteriza definitivamente enquanto tal se nos dermos conta de que, uma vez advinda, consumada a passagem do mesmo no outro, ela também não pode ser representada. Nesse sentido, ela identifica-se com a morte - o limite em si - cuja iminência ainda não é ela mesma e que, uma vez advinda, não mais se pode nomear. A experiência do limite apenas sobrevm, como a

morte, entre dois inomináveis. (42)

N'O Ateneu não temos, de modo inequívoco, qualquer dos sinais tradicionais da situação-limite, configurados em signos explícitos do limiar, que nos permitissem apanhá-lo pelas franjas, por exemplo, de alguma modalidade do fantástico. Em vez das brumas do mistério, o que se tem, bem ao contrário, são as "nervuras" e "contexturas" nítidas de que fala Araripe Jr., a "precisão" da "estátua grega" — emblema clássico da bela definição dos limites, da clara forma de contornos firmes: a nitidez e a evidência, enfim, inimigas do lusco-fusco indeciso das situações de limiar. O que, então, transpõe essa "estátua grega" para a "penumbra do universo", borrando-lhe os contornos nítidos? Ou seja, o que produz, nesse âmbito de delimitação e definição, a situação de limiar? O que empurra para o limite?

O leitor que consente em acompanhar estas considerações já sabe, conforme a hipótese de que aqui se trata, que se deve procurar esse empuxe para o limite na própria nitidez e na evidência, nas quais ele ao mesmo tempo se

produz e se oculta. Mais precisamente, que ele se encontra no seu excesso, ou melhor, no seu paroxismo. De certo modo, a própria imagem araripiana da "precisão" de uma "estátua grega", dá testemunho de sua percepção de que há nitidez demais, evidência demais. Apenas mediante essa dimensão do excesso da nitidez e de seus efeitos é que se pode explicar, aí, a configuração de uma situação-limite, em que a evidência passa no mistério, sem que para isso se tenha operado, em primeira instância, um qualquer esbatimento dos significados ou perda de definição semântica. Ao contrário, o que se tem é uma superexposição das "nervuras" dos sentidos, intensificados até sua hiperdefinição superlativa que, paradoxalmente, os aproxima da Revelação e transporta ao limiar do mistério. O "fantasma" d'O Ateneu é uma magnificação do sentido, seu excesso, ou, se se quiser, um sentido sempre superlativo. Ele é assombrado por um despotismo de luz, incandeiado.

(3) EXTREMA UNÇÃO : UMA MEDIAÇÃO MACHADIANA

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um sairê pra saudar os santos. E era assim : Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa.

Mário de Andrade

A evocação do superlativo para caracterizar aqui essa intensificação e seus efeitos paradoxais não se faz por acaso. A ênfase que é constitutiva do superlativo enquanto categoria gramatical assinala um desses raros pontos da linguagem — sob o patrocínio da norma e no âmbito da morfologia regular — em que se dão a ver as afinidades virtuais entre intensificação do sentido e a esfera mágico-religiosa. Nele se guarda algo como um empuxe para o absoluto, no qual a linguagem parece tatear os seus limites e, pontualmente, contradizer o seu aspecto de mediadora por excelência. Aqui ele interessa, portanto, enquanto modo de magnificação no

campo da linguagem, para observação de seus efeitos. Para compreendê-lo, seria preciso tomar inteiramente a sério — ou superlativamente — a denominação gramatical de "superlativo absoluto sintético", tratando de surpreender, no âmago do fenômeno lingüístico que ela designa, o movimento paroxístico que arranca o predicado da esfera das comparações — infinitas e relativizadoras — e o alça de um lance único a uma altura que aspira ao além da linguagem, esfera acima de toda crise de significado, de onde ele pode contemplar, fixo e altíssimo, a luta mesquinha das significações enredadas na sua remissão recíproca e incessante. Um superlativo é algo que, por vocação, não se presta a discussões nem se propõe à interpretação — guarda sempre um timbre de inelutável, de postulação de uma universalidade imediata. Ele exprime também uma adesão tão intensa do sujeito à sua palavra e desta à sua referência que, virtualmente, tende a abolir as distâncias relativas entre eles e, com isso, as flutuações, o espaço de incerteza e indecisão, que permitem. Nesse sentido é que ele vai a um limite, no qual a palavra, sem deixar de ser ela mesma, tende à própria coisa e surge, por isso, nimbada pelas auras de uma verdadeira aparição.

No limite, a hiperdefinição própria do superlativo é vertigem, passagem do mesmo no outro, e por isso, talvez seja tão difícil de apreender quanto outros fenômenos do excesso, de que representa uma manifestação, por assim dizer, quintessenciada. Nestes, a experiência dos limites parece tolher as possibilidades da verdadeira definição. No que toca, por exemplo, à hipérbole, mesmo um dos mais refinados especialistas atuais em fenômenos retóricos, Gérard Genette (que não costuma limitar-se a tratá-los de modo descritivo ou normativo, não recuando diante de suas implicações filosóficas ou metafísicas), num ensaio justamente chamado "Hipérboles", saiu-se com uma tirada retórico-pascaliana que dá bem a medida do impasse: "Esse modo hiperbólico do espírito não terá razões — que o bom senso ignora e que a razão quer conhecer?"⁽⁴³⁾ A sugestão, mais que a dos abismos de Pascal, é a da loucura, não por acaso, de novo, um limite. Mas o que fazer com esse "desvio" alucinado quando ele é a norma de textos, estilos, ou de culturas inteiras?

O caso, todavia, é menos raro na literatura brasileira do que pode parecer à primeira vista. Melhor que

especular, é recorrer a Machado de Assis, o especialista consumado em exageros, hipérboles, despropósitos, magnificações, despautérios, paroxismos, e, naturalmente, superlativos — o verdadeiro facultativo da desmedida que permaneceria quase ignorado na especialidade, não fosse a ótima série de ensaios que ao assunto dedicou Eugênio Gomes.⁽⁴⁴⁾ ("Plus ultra!") Não era essa a divisa daquele inflexível Dr. Bacamarte, de Itaguaí?^(45a) Tudo indica que, com precisão quase laboratorial, o romancista veio a isolar o superlativo e identificou nele uma espécie de cristal elementar da desmedida, explorando-lhe quase sistematicamente as manifestações na figura do pobre José Dias. A conexão possível — ou a afinidade eletiva — entre o superlativo e a esfera mágico-religiosa é estabelecida pelo escritor, de maneira satírica e dissimuladamente sacrílega, em várias ocasiões, no D. Casmurro, romance em que a presença de elementos religiosos como performadores de passagens, ações e personagens capitais ainda mal foi apontada, — como, de resto, no conjunto da obra do autor —, sem prejuízo de já ter sido precocemente banalizada.^(45b) Sua manifestação central, no romance, é,

todavia, ao modo machadiano, tão fulgurante quanto dissimulada e ocorre quando, insidiosamente, são postos em conjunção a personagem-tipo do superlativo em nossas letras — José Dias — e a Eucaristia, num capítulo que, em sua infinita maldade, o romancista chamou, simplesmente, de "O Santíssimo".⁽⁴⁶⁾ O leitor há de se lembrar da discreta possessão em que cai José Dias à menção do nome "Santíssimo", por um circunstante: uma atração irresistível o sidera — é a força de sua afinidade eletiva que está chamando — e o faz dar "duas voltas rápidas à cabeça",⁽⁴⁷⁾ a mesma afinidade despauterada que depois, ao pãlio, fá-lo-ia erguer a mesma cabeça "com o ar de ser ele próprio o Deus dos exércitos",⁽⁴⁸⁾ conforme a expressão do Casmurro. A possessão, ou o transe, todavia, serão os mais completos na ausência, digamos, gramatical, de um superlativo — mas, na e pela presença do nosso superlativo encarnado. Significativamente, a cena se passa no seminário, na vizinhança de um "lente de teologia", e tem por deflagrador uma célebre frase tomada ao mesmo campo semântico: "(...) vale sempre entrar no mundo ungido com os santos óleos da teologia ...".⁽⁴⁹⁾ O exagero está no coração da própria frase, em seu untuoso intumescimento imagético,

que não lhe desmente a superlativa paternidade. Mas a revelação que mais importa vem a seguir, com o êxtase caricato que sobrevém à enunciação: "Neste ponto, — lembra-me como se fosse hoje, — os olhos de José Dias fulguraram tão intensamente que me encheram de espanto. As pálpebras caíram depois, e assim ficaram por alguns instantes, até que novamente se ergueram, e os olhos fixaram-se na parede do pátio, como que embebedos em alguma cousa, se não era em si mesmos; depois despregaram-se da parede e entraram a vagar pelo pátio todo. Podia compará-lo aqui à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir".⁽⁵⁰⁾

Os exemplos, em Machado de Assis, poderiam facilmente multiplicar-se, pois essa sideração da frase intumescida configura uma das celebradas especialidades machadianas.⁽⁵¹⁾ Não é o caso, entretanto, de fazê-lo aqui, bastando lembrar alguns avatares notórios, como o daquele capitão de navio nas Memórias Póstumas de Brás Cubas (Cap. XIX)⁽⁵²⁾ ou o de Santos, de Esaú e Jacó (que não se percam pelos nomes), ao cap. XV⁽⁵²⁾. É claro que, no romance machadiano, tais ocorrências terão muitas outras implicações além daque

la que interessa agora. Mas mesmo Roberto Schwarz, que as interpreta de outro ângulo e, naturalmente, com outra profundidade, lembra, a propósito, o conhecido momento faustiano, identificando nessas beatitudes súbitas "variantes locais daquela plenitude que no Fausto de Goethe suspende a inquietação transformadora e faz desejar que o tempo se demore e aquiete".⁽⁵⁴⁾ Para o ângulo deste trabalho, a semelhança com o momento faustiano é mais que pertinente: este se produz na perfeita conjunção de fatores objetivos e subjetivos, na supressão da distância entre o mesmo e o outro — daí sua "plenitude" — elementos que identificamos na situação de limiar e no empuxe do superlativo. Mas ele é, também, uma culminação, justamente, da hybris do herói, que leva ao pacto demoníaco, e sua ocorrência única coincide necessariamente com o momento da morte. Como se sabe, ao celebrar o pacto, o Doutor dissera a Mefistófeles: "Direi ao momento: espera! És tão belo! Então tu me poderás carregar de cadeias e eu me afundarei com gosto! Quando dobrarem por mim os sinos, ficarás livre de tua servidão; quando o relógio parar e cair o ponteiro, terá se acabado o tempo para mim!"

Ele é, antecipadamente, o "gozo do momento supremo", será dito no segundo Fausto (56), o instante paroxístico de uma plenitude mas igualmente de um "passamento". Por isso lhe convém a imagem do relógio parado, recorrente nos dois Faustos: tal "momento" é uma realidade que pertence ao tempo e já também a um além do tempo, ao Absoluto, ao Eterno. Ele está no seu limiar. Adiante iremos encontrar, n' O Ateneu, o nosso relógio fantasmaticamente detido. Assim, a rigor, en quanto presença do Além no mundo terreno, presença da transcendência, o modelo goethiano mais acabado do "momento supremo", em que este revela inteiramente sua natureza, está naquele "imperfectível que se perfaz", realização do impossível, no justamente famoso "Chorus Mysticus" com que culmina hnicamente o segundo Fausto, sob o empuxe celestial do Eterno-Feminino:

"O perecível
 É apenas símile.
 O imperfectível
 Perfaz-se enfim.
 O não dizível
 Culmina aqui.
 O Eterno-Feminino
 Acena, céu-acima". (57)

Pelo "perfazer-se do imperfectível" — sua aparição — o momento faustiano revela sua vocação transcendental: a presença da plenitude é, na verdade, um trânsito, uma absorção "céu-acima", toda ela encenada apoteoticamente por Goethe no limiar do Outro Mundo, com as mais exuberantes e até espalhafatosas tonalidades místicas que o caso pode sugerir. (58)

O modelo goethiano da realização da desmedida, por ser completamente desenvolvido, permite que se sublinhe, guardadíssimas as proporções, o que buscávamos mais modestamente no nosso exagero e no superlativo: a afinidade virtual do excesso com a esfera mística, o excesso de sentido como empuxe para o Absoluto. Mas, se ajuda, também pode confundir, trazendo de volta aquele fantasma de Elsinore: a presença explícita de elementos místicos e religiosos tanto em Goethe quanto em Machado de Assis, modelando, em tons e graus diversos, essas situações extáticas, poderia levar a perguntar: não é tal presença, justamente, que explica a ocorrência do transe? É de se pensar, entretanto, que veríamos mais corretamente as coisas se invertêssemos os termos da questão. Tanto

num caso como noutro, o que está em jogo não é a experiência propriamente religiosa. Não cabe, evidentemente, demonstrá-lo aqui, mas creio, salvo engano, ser notório que tanto no exemplo de Goethe quanto no de Machado de Assis — observadas as enormes diferenças — o que forma a base das situações não são as realidades da Crença ou a vivência propriamente mística. Nem o Fausto é um drama litúrgico nem D. Casmurro — ou Esaú e Jacó — anatomias da Fé, embora aquele, como se sabe, tenha mais que um pé nos autos sacramentales e estes não arredem pé, respectivamente, de uma esfera eclesial fetichizada e de uma ambiência saturada de mito e sortilégio. (59) O núcleo dos temas, de todo modo, em nenhum caso é a experiência religiosa propriamente dita, enquanto realidade específica, visada em si mesma pela representação — o que, no entanto, é perfeitamente pertinente para tantas outras obras de arte. Mas se pergunta atrapalha, às vezes também pode ajudar, e é o caso de perguntar, então: se é assim, o que a ocorrência, se não a pletora, de tais elementos está fazendo aí? É bobagem? É enfeite? É gracinha? É resíduo arcaico? Devem, então, ser descartados? A famosa lógica

implacável própria das obras-primas falece aí, perdendo-se em elementos alheios à essência da representação? Se a pergunta já tivesse sido respondida, ao invés de simplesmente eludida, ajudaria bastante, mas, até onde eu possa saber, não o foi. A rigor, sequer se pôde formulá-la. É mais difícil dizê-lo quanto a Goethe — cuja glória mundial engendrou uma bibliografia incorporável — mas no que se refere a Machado de Assis não resta dúvida de que dois séculos europeus e um século brasileiro de preconceito iluminista — ou de iluminismo adialético, e, como tal, mitológico — proscriveram as perguntas dessa ordem, converteram-nas em pontos cegos, recalçaram-nas antes mesmo que pudessem ser formuladas — atitude curiosa, dominada por uma espécie de pânico infantil da metafísica, como se esta também não fosse obra dos homens e seus rebentos não povoassem fartamente os reinos do Esclarecimento. Não me cabe, nem compete, respondê-las — o que certamente demandaria levantar um mundo de implicações — mas no nível da análise que se procura levar aqui e em vista apenas de seus fins, pode-se dizer desde já, com algum grau de segurança, que os elementos mágico-reli

giosos presentes nos exemplos em pauta assinalam, desdobram e comentam o advento de uma plenitude de sentido que só pode ser experimentada na situação-limite de um "passamento". O "êxtase" caricato de José Dias equivale à morte, enquanto em puxe Céu-acima, no Fausto — tem as características de uma pequena morte. Trata-se de um paroxismo de sentido a que o sujeito só acede mediante a supressão das distâncias que o constituem enquanto tal, conforme aqui se procurou indicar anteriormente, o que o conduz à situação-limite de sua própria supressão, realizada sob o signo da "participation mystique". Os elementos de religiosidade e mistério, assim, se não são o próprio núcleo temático, estão longe de ser meramente acessórios ou expletivos, na medida em que dramatizam as próprias condições de produção do sentido nas situações dadas. Mais propriamente, eles se assinalam como situações-limite, enquanto o limiar de um além, de que o êxtase, o transe, são, no caso, os signos específicos.

De fato, — para nos concentrarmos no exemplo machadiano, que diz respeito de mais perto ao nosso caso, — tendo-se marcado, em mais de um século, tantas esquisitices

machadianas, ainda não vi devidamente sublinhada a constância com que, nele, a presença de uma desmedida faz-se acompanhar sistematicamente de alguma forma de "passamento" ou de situação de limiar. A que agora vem ao caso, é a do "êxtase" de feição mística, mas igualmente enquadram — se aí os episódios de adormecimento, sonho, delírio, loucura, vidência, vaticínio e, especialmente, agonia e morte — de que o caso de Brás Cubas, a que se retornará, é prototípico — a morte sendo a finitude em si e, desse modo, o limite por excelência. Tais episódios surgem quase que sistematicamente conectados a um qualquer excesso de sentido, à presença de alguma espécie de plenitude que, chegando ao paroxismo, conduz a uma situação de limiar. É também significativo notar, mesmo de passagem, que ainda as formas do limite representadas pelo delírio, pela loucura, pela obsessão, pela vidência, não se deixam de marcar, logo, pelo selo da morte, confirmando-se enquanto tal. Assim é o caso para Brás Cubas, Quincas Borba, Rubião, Bacamarte, Flora, Plácido e tantos outros. Trata-se praticamente de uma regra de sintaxe narrativa no Machado da maturidade: quem respira as auras da

totalidade sempre o faz no limiar do Além — regra cuja pregnância e rigor de aplicação deveria dar o que pensar. A célebre lógica implacável das obras-primas não falece nesses aspectos, antes neles encontra sua confirmação talvez mais alta e mais difícil — tanto de realizar como de apreender.

Mas o caso do "êxtase" que sobrevém à enunciação de uma frase, o que mais nos diz respeito aqui —, é, dentre todos, com certeza o mais complicado, porque não se dá em situações visíveis de sonolência, agonia, delírio, vidência, que o explicasse de modo "naturalista". Ao contrário, ocorre em situação de consciência aparentemente desperta e até atenta. Nada houve além de uma pura e simples enunciação verbal. Nada além de uma mera frase, como se costuma dizer, — à qual, no entanto, tudo indica, deve-se o transe. Por isso, tais êxtases intempestivos parecem raios caídos de céu azul, em que situações triviais e prosaicas se vêm subitamente convertidas, por essa única e esquisita mediação, em transes místicos, êxtases acompanhados de traços de transfiguração. Observar como isso se dá nos aproxima do núcleo do nosso assunto, pois o que está em causa é justamente o

sortilégio enquanto propriedade — ou antes, dom, virtude — de uma frase. Que poder secreto guarda-se, em tais frases, que põe a nocaute o próprio autor, senão o ouvinte ou leitor? Ainda aí, esse poder que nelas habita é o condão de um excesso de sentido. O que às transforma em pequenas iluminações intempestivas é a mesma magia do superlativo, que inflando-lhes uma pletora de significação, as faz decolar em direção a um além da linguagem, a uma esfera tradicionalmente identificada com a transcendência mística — que a presença de elementos religiosos em Machado de Assis visa evidenciar. A ausência destes últimos enquanto referência explícita torna mais difícil a identificação do fenômeno, mas não lhe altera a natureza.

Se olharmos um pouco de mais perto esse nosso exemplo propiciatório, embora sem pretensões de exaustividade, inviáveis neste contexto, observamos que a frase célebre quanto a "entrar no mundo unção com os santos óleos da teologia", aparentemente simples, é, na verdade, um hiperconcentrado semântico. Ela opera por saturação do sentido e é desse modo que se torna um fármaco poderoso, ou verdadeira

panacéia, — no caso, um santo óleo fetichizado, capaz de levar unção ao nosso pobre José Dias, ministrando o remédio enérgico do transporte extático às agonias da contradição insanável que o constitui.⁽⁶⁰⁾ Para que sua fórmula se apuras se foram necessárias várias operações anteriores, no mínimo um desdobramento por contigüidade — seminário — (ensino de) teologia — (rito-unção) — santos óleos, seguido de uma recombinação por similaridade, que cavalga, duplica e hiperboliza a primeira série, em que o último termo desta, e o mais derivado, engenhosamente assume função dominante, de modo que a teologia é o santo óleo e seu ensino, no seminário, hiperbolicamente, uma unção ritual. A saturação semântica se produz pelo cavalgamento dos processos metonímico e metafórico, feito em um salto hiperbólico, o que aperta tão cerradamente os nexos entre as imagens que estas finalmente se recobrem e fusionam, formando um conjunto, mais que coerente, fechado e completo em si mesmo, e, assim, inteiramente saturado (polissaturados, diz-se hoje dos óleos particularmente densos). A escala micrológica do experimento satírico machadiano torna ainda mais sensível e potente, esse

processo de superposição de imagens e saturação do sentido. A hiperconcentração semântica que ele gera, tornando indissociáveis os elementos que trama em sua contextura de remissões recíprocas, hipertrofia os nexos associativos normalmente acionados pelos processos imagéticos e os reconduz, por esse extremo, àquelas matrizes mágicas da mimese, regidas pelas "leis de simpatia".⁽⁶¹⁾ Nestas, enquanto denominação geral, se subsumem "as leis de contigüidade, de similaridade, de contraste: as coisas em contato são ou permanecem unidas, o semelhante produz o semelhante, o contrário age sobre o contrário".⁽⁶²⁾ Por isso, o fusionamento imagético assim gerado faz pensar naquela "mescla de imagens indissociáveis",⁽⁶³⁾ que Hubert e Mauss, incansáveis perseguidores da essência da magia simpática, encontram no coração mesmo do seu esquivo objeto: "A magia implica uma confusão de imagens, sem a qual, segundo nós, o rito mesmo é inconcebível".⁽⁶⁴⁾ (Diga-se de passagem, a "lei de simpatia", em ação na construção verbal, rebate-se na "especialidade" homeopática de José Dias, cujo tema central é o conhecido similia similibus curantur, que se aplica, já aqui, à base mesma

da situação: a apologia do seminário, com a unção dos santos óleos, tem em vista a saída do seminário, não a permanência nele. O semelhante é curado pelo semelhante. A fusão de imagens implicada nessa pan-homeopatia, por sua vez, com seus traços mágicos, só se poderá compreender no quadro futuro de uma análise da mimese desenfreada que mina toda a representação da realidade na prosa machadiana, povoando-a de figuras do duplo, com efeitos que vão do cômico leve ao terrífico. Para uma aproximação dessa "homeopatia" e suas implicações expressamente remeto aqui às análises recentes de John Gledson e àquelas, mais antigas e muito ricas, de Eugênio Gomes.)⁽⁶⁵⁾

Esse fusionamento inextricável de imagens, sem dúvida, começou rolando sobre associações metonímico-metafóricas, de feição retórico-literária, mas em vista do grau de saturação ou de fechamento auto-suficiente que atingiu, decolou para além delas, rumo a uma manifestação da plenitude de sentido de que apenas o estatuto da prosa literária não dá mais conta. Sua soberana autarquia, seu ensimesmamento pleno e auto-gozoso, contém e ultrapassa a complexão própria da

síntese poética e participa daquele grau de unidade, integração e plenitude que só reconhecemos nos sistemas fechados, monádicos, "em que todos os elementos se apóiam mutuamente",⁽⁶⁶⁾ ou seja, no mito. Compreendemos melhor essa autarquia e plenitude, e sua feição mítica, se observamos que essa frase dá a si mesma a regra, isto é, instaura ou, antes cria seu próprio código. Pelo seu desdobramento e reaplicação internos segundo uma norma autoproduzida, os signos da língua como que se descolam de sua origem comum e são, nela, re-originados, passam por uma apropriação repriminadora que institui uma língua nova e plena de que ela é ao mesmo tempo o código e a mensagem. Não é o outro o estatuto do mito enquanto linguagem, tal como o viu Lévi-Strauss — o de um objeto limítrofe que combina as propriedades da língua e da fala": (...) o mito pode pertencer, simultaneamente, ao domínio da palavra (e ser analisado como tal) e ao domínio da língua (no qual ele é formulado), e ainda oferece, num terceiro nível, o mesmo caráter de objeto absoluto".⁽⁶⁷⁾ Para usar sua própria e bonita comparação: "Se se nos permite uma imagem temerária, o mito é um ser verbal que ocupa, no

domínio da palavra, um lugar comparável àquele que cabe ao cristal no mundo da matéria física. Face à língua, de uma parte, da palavra, de outra, sua posição seria, com efeito, análoga à do cristal: objeto intermediário entre um agregado estatístico de moléculas e a própria estrutura molecular."⁽⁶⁸⁾

A nossa frase famosa — e, com ela, o modelo das frases que interessam aqui — possui, em escala micrológica, a estrutura do mito, é um mito em miniatura. Na medida em que ela é ao mesmo tempo língua e fala, princípio e manifestação, é que "chega a decolar do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando".⁽⁶⁹⁾ Em outros termos, é median-
te essa espécie de autoposição que seu sentido se absoluti-
za, aparece como algo incondicionado e incriado, em si susti-
do. Sob esse aspecto é que se pode ver, de vez, seu empuxe para o mito. Autárquica, ela se basta a si mesma, não está em discussão. Como o impulso do superlativo, como o "momento faustiano", ela aspira à manifestação de um sentido acima de toda crise. Fechada sobre si mesma, põe seu próprio fundamento e dá sua própria interpretação, no que acede àquele estatuto do mito, na firme expressão de André Jolles, enquan-

to "saber absoluto, que só se produz num caso: quando um objeto se cria a si mesmo numa interrogação e em sua resposta, para se fazer conhecer e se manifestar na palavra, na profecia".

Mas só compreenderemos realmente seu modo de ser e seu poder hipnótico se atentarmos para o fato de que, com tudo isso, não deixou de ser uma frase de prosa, isto é, um objeto lingüístico particular, posto em situação e, como tal, eminentemente assinalado por um caráter insanável de contingência, de coisa incompleta e relativa — pela qual, no entanto, transita-se em direção à plenitude e ao absoluto. Parte do efeito satírico machadiano, aliás, depende desse duplo estatuto — e sem ele não se compreende o êxtase intempestivo da personagem. Pelo condão de um excesso de sentido, a frase torna-se como uma corda tendida entre a limitação do prosaico e a plenitude do mito, pela qual transita o nosso José Dias para uma beatitude extática. Mal comparando, é a sua escada de Jacó. Pelo seu estatuto dúplice, a frase é, ela mesma, esse trânsito — uma travessia, o lugar de um transporte, que o "êxtase místico" assinala. Estamos diante

de um tipo muito peculiar de mediação, que tem nome: trata-se de um fetiche. Seu verdadeiro estatuto é o de um fetiche ou amuleto verbal; o que se pode ~~verificar~~ já observando sua peculiaridade de ato de fala que aparece sob a espécie de plenitude da língua, de fragmento ou parte que, no entanto, é o todo. O caráter de fetiche, todavia, só aparece completamente se observarmos ainda que o mesmo movimento de saturação do sentido pela qual ela acede à plenitude e se absolutiza é também o movimento de sua autonomização. Ela se forma apagando seus traços de produção, fazendo-os desaparecer na totalidade autônoma, em si sustida. Como toda reificação, também a do nosso fetiche verbal opera-se mediante um esquecimento. De coisa criada, a frase se torna causa sui, objeto que se cria a si mesmo e em si mesmo se completa e sustém.

Creio que, neste ponto, pode-se compreender um pouco mais internamente o mecanismo do "transe místico" do nosso José Dias diante de uma "mera frase". Como todo bom feiticeiro, ele também levou sua feitiçaria ao ponto de tornar suas próprias fantasmagorias por aparições autônomas.

O excesso de sentido, assim, tal como observado aqui, deflagra-se por um processo de intensificação semântica que vai ao fusional de imagens, não projeta apenas uma expansão indefinida, mas tende à plenitude auto-suficiente — pelo que constitui a frase na conjunção da prosa e do mito. A expressão estatuto dúplice, portanto, se por um lado se justifica em relação a ela, por outro faz correr o risco de encobrir o caráter infinitamente problemático de tal conjunção. Isso porque não se trata, observado apenas o caso em si mesmo, de fazer com que o regime da prosa evoque ou refrate o regime do mito, — fenômeno sempre difícil de tratar mas, de todo modo, habitual, senão regular, no âmbito literário — mas de trazê-los à presença outorgando a ambos, igualmente, o estatuto de regime fundante no processo de produção de sentido. Ora, em tal nível, esses regimes simplesmente excluem-se um ao outro. Nunca será demais insistir na oposição contraditória desses dois regimes, em que mesmo um pensador como Heidegger⁽⁷⁰⁾ vê o corte decisivo entre a participação no todo e a objetivação das "concepções do mundo", cicatriz de origem do que se chamou modernidade. Desde outro ponto

de vista — que valha pelo contraste — e com outro humor, esse visível amoroso das "formas simples" que é André Jolles afirma: "Repita-se: não há aqui uma sucessão cronológica; não há um ponto de transição do mito para o conhecimento, por descontentamento com o Mito; não há uma evolução que eliminasse um dos termos por insuficiência, para dar lugar ao outro; eles estão sempre lado a lado, mas também estão sempre separados, como os amorosos da canção popular, por um abismo largo demais para ver superado. As duas partes trocam suspiros e protestos de amor"⁽⁷¹⁾ O clima dessas relações nem sempre corre tão idílico, diga-se de passagem, mas quer se lhes assinale o antagonismo quer os suspiros de amor, a sucessão no tempo ou a coexistência nele, importa, no caso, que esses dois regimes aparecem como separados e irreduzíveis um ao outro. A presença de um é a ausência do outro e vice-versa. Eles, com certeza, se podem evocar reciprocamente — não serão toda a chamada "arte autônoma" e, quem sabe, a mesma filosofia, modos intensos dessa evocação?⁽⁷²⁾ — mas obliteram-se um ao outro; tem, cada um, como condição de presença, a desaparecimento do outro.

Mas de onde advém o caráter assim tão cortante dessa exclusão recíproca ou, por outra, em que consiste o contraditório da contradição? Esses regimes são assim irreduzíveis um ao outro porque o antagonismo que os extrema reside numa antinomia do próprio plano dos fundamentos, ou seja, no nível da relação sujeito-objeto. Se é possível expressar-se de modo tão abreviado em assunto tão ilustre, pode-se dizer que o estatuto da prosa funda-se na separação de sujeito e objeto, ao passo que para o mito, por seu lado, uma tal distinção sequer é pensável, consistindo o essencial do seu estatuto na "reciprocidade de perspectivas em que o homem e o mundo se espelham um no outro"⁽⁷³⁾, ou seja, na unidade prévia e fundante entre o eu e o mundo, na qual Lévi-Strauss julgou encontrar "a única explicação possível" para as "capacidades e propriedades do pensamento selvagem"⁽⁷⁴⁾ e, por sua vez, todo uma vasta tradição de pensamento filosófico, o atributo fundamental do mito⁽⁷⁵⁾. No âmbito de um tema em que a erudição é esmagadora e a polêmica infinita, que seja permitido recorrer, aqui, às belas e justamente célebres expressões do jovem Lukács — em que há mais que um eco de sua então recente leitura da Fenomenologia do Espíri

to (76) — com as quais busca exprimir a unidade essencial do mundo mítico e a "brecha intransponível" que vem a cindi-lo e dar lugar à prosa. As imagens encontradas, não por acaso, são cômicas e elementares, assim como o tom, carregado de exaltação patética:

"Bem aventurados os tempos que podem ler no céu es trelado o mapa dos caminhos que lhes estão abertos e que têm de seguir! Bem aventurados os tempos cujos caminhos são ilu minados pela luz das estrelas! Para eles, tudo é novo e todavia familiar; tudo significa aventura e todavia tudo lhes pertence. O mundo é vasto e contudo nele se encontram a von tade, porque o fogo que arde na sua alma é da mesma natureza que as estrelas. O mundo e o eu, a luz e o fogo distinguem-se nitidamente e, apesar disso, nunca se tornam definitiva mente alheios um ao outro, porque o fogo é a alma de toda luz e todo o fogo se veste de luz. Assim não há um único ato da alma que não adquira plena significação e não venha a finalizar nesta dualidade: perfeito no seu sentido e perfeito para os sentidos: perfeito porque o seu agir se destaca dela e porque, tornado autônomo, encontra o seu próprio

sentido e o traça como que em círculo à sua volta!"⁽⁷⁷⁾ Adiante dirá: "Este mundo é homogêneo e, nem a separação entre o homem e o mundo, nem a oposição do Eu e do Tu saberiam destruir esta homogeneidade. A alma situa-se no mundo como não importa que outro elemento desta harmonia; a fronteira que lhe define os contornos não se distingue essencialmente do próprio contorno das coisas; traça linhas nítidas e firmes, mas só separa de maneira relativa, em função de um sistema homogêneo e equilibrado"⁽⁷⁸⁾.

Já o mundo da prosa é regido pela "hostil dualidade da alma e do mundo", tem, na constituição da alteridade, a sua condição de existência".

"O indivíduo épico, o herói do romance nasce desta alteridade do mundo exterior. Enquanto o mundo se conserva interiormente homogêneo, os homens também não se distinguem em qualidade (...). A interioridade isolada não é possível e necessária senão no momento em que aquilo que separa os humanos se tornou um fosso intransponível, quando os deuses se calaram e nem o sacrifício nem o êxtase lhes podem saltar

a língua ou forçar o segredo, quando o mundo da ação se separa dos homens e que esta autonomia o torna oco, inapto para assumir o verdadeiro sentido dos atos, para se tornar símbolo através dos atos e para os refratar em símbolos, quando a interioridade e a aventura estão para sempre dissociadas." (79)

Em que pesem o contexto cômico e a intenção satírica, não resta dúvida de que, no caso do nosso José Dias — entalado na mais prosaica situação, remarcada por vários planos de heterogeneidade, e tendo em vista não a bela continuidade entre a alma e o mundo, própria da ação heróica ou santa, porém a mais instrumental, até tortuosa, das manobras de autoconservação — o seu "agir" se destaca de si mesmo e, "tornado autônomo, encontra o seu próprio sentido e o traça como que em círculo à sua volta".

Nos termos de Lukács, diríamos que há descontinuidade entre a alma e a ação e continuidade entre ambas, heterogeneidade do eu e do mundo e sua unidade — ou, em outros termos, separação de sujeito e objeto e indistinção de um e outro, distintivas respectivamente do regime da prosa e do

regime do mito. Em suma: a façanha verbal da personagem, pressupondo simultaneamente como constitutivos ambos os regimes, põe a questão de saber como a experiência do sujeito separado e individuado é, ao mesmo tempo, experiência participativa, fusional, em que não se pode falar propriamente em indivíduo⁽⁸⁰⁾ e, menos ainda, em sujeito. Ora, em vista da contradição flagrante e da exclusão recíproca não menos necessária, a resposta só pode ser uma e quase óbvia, embora paradoxal, ou da ordem do impossível e do inacreditável: uma tal experiência só é concebível mediante a formação supressiva do sujeito, ou, mais precisamente, ela só se configura na quele ponto ou instante extremo — e a rigor inapreensível — em que o sujeito individual "passa" na totalidade autônoma. O sujeito separado só entra em conjunção com a totalidade autônoma mediante um "passamento" ou traspasse: o eu que é o todo constitui-se no e pelo momento de sua abolição, forma-se "mediante" sua supressão, constitui-se dissolvendo-se. É de crer que, a essa altura, seja possível concordar que o êxtase intempestivo da personagem, sua "iluminação" súbita, é, ele próprio, o momento desse "passamento", o "trânsito"

de sua experiência de sujeito individuado e separado em experiência fusional e participativa. No transe, ela está "separada" e "unida", presente e ausente, pertence ao tempo e à eternidade, à contingência e ao absoluto. A figuração do "êxtase" permite apreender ou representar sob o aspecto da duração esse instante inapreensível e inominável em que a presença "passa" na ausência, o ser no não ser. Sob o aspecto do puro traspasse, do instante inapreensível, chamamo-lo morte, apelação com que na verdade apenas recobrimos precariamente a impossibilidade de nomear. O parentesco entre o êxtase e a morte torna-se mais tangível se nos dermos conta de que a constituição ou apreensão impossíveis são o mesmo que a constituição e apreensão in extremis, aquelas que só se produzem no momento de sua perda, que só ocorrem no instante de sua desapareção. Que se volte aqui, brevemente, ao "momento faustiano": ele é a união do eu e do mundo e, como tal, a presença da plenitude, mas só se dá como "instante supremo", no momento de um traspasse, gozo in articulo mortis. A realização do irrealizável — o imperfectível que se perfaz — é a nomeação do inominável, acontecimento extremo

e, como tal, in extremis. A unção dos santos óleos é, no caso, também extrema unção ou unção dos defuntos, não por acaso, imagem recorrente na prosa machadiana e, como se verá, figura diletta de Pompéia, talvez enquanto refração de sua obsessão máxima.

(4) CÂMARA ARDENTE : O TRABALHO DO FOGO

"Por onde nam parece razam que lhe neguemos este nome, nem que nos esqueçamos delle tam indevidamente por outro que lhe deu o vulgo mal considerado, depois que o pao da tinta começou de vir a estes Reinos; ao qual chamaram brasil por ser vermelho e ter semelhança de brasa, de daqui ficou a terra com este nome de Brasil".

Gandavo

" — Que queres Tannhäuser, que queres?... Nesta terra tudo está torto, desde a consciência dos homens até a calçada das ruas.

" O wagnerista a rosnar: — Eu sei, eu bem sei ... O que é preciso é um dilúvio de petróleo flamante neste monturo. Um fim de Gomorra ! Uma maldição bíblica !

— ... Ou um bom cacete nas manoplas brutescas de um ditador — concluía Camilo, preparando o seu lugar. Era infalível".

Gonzaga Duque

Mas se observarmos o fenômeno unicamente pelo ângulo da desapareição do sujeito, sem dúvida perderemos sua real complexidade e boa parte de sua dimensão de consequência. Tornamos enfática, por esse modo, a percepção da totalidade autônoma, em seu poder de absorção ou sua capacidade de englobar e suprimir a subjetividade individual. O risco evidente é o de, por nossa vez, fetichizarmos o fetiche, risco a que só escapamos recuperando ao menos em parte o movimento de sua produção, tal como observado anteriormente, o que aliás, permitirá pôr em perspectiva vários dos elementos introduzidos até agora. Pode-se fazê-lo começando por pergun

tar, com a simplicidade possível, como ocorre essa anulação ou consunção da subjetividade. Ela, por assim dizer, deperece e consome-se por lhe falecerem as forças próprias, suas capacidades de expandir-se, abranger e dominar o mundo dos objetos? Se relembrarmos o que acima se examinou, veremos que é bem o contrário: trata-se de uma subjetividade dotada de ambições de abrangência máxima, que, expandindo-se desmedidamente, desdobra-se no "objeto absoluto", a totalidade autônoma que, justamente, vem a apagá-la. Recupere-se aqui, do "momento faustiano", também o aspecto da hybris: tal como o insaciável Doutor, esse sujeito desaparece não por anêmico, mas por pletórico, "morre" de excesso de potência, não por fraqueza. Ao sujeito todo-poderoso, que aspira à abrangência máxima, corresponde, por um contragolpe, o objeto livre, reflexionante, que por sua vez o suprime. Que a ênfase — necessária — na "objetividade absoluta" não faça perder, então, o termo simétrico que lhe corresponde, o do sujeito absoluto: se aquela o engloba e suprime, só o faz na medida mesma em que ele, por seu turno, expande-se em despotismo de domínio.

Temos visto, aqui, o motivo faustiano da desmedida e suas correlações sempre como uma comparação ou uma ilustração que, vinda desde fora, auxilia — espera-se — a compreensão do nosso tema. Pode-se, porém, encontrá-lo, como se verá já a seguir, na obra mesma de Pompéia, sob vários modos de aparição, inclusive chamado pelo nome próprio (o que, de resto, não por acaso, ocorre ainda com freqüência em Machado de Assis) (81). Mais de uma vez, nos seus poemas em prosa das Canções sem metro, Pompéia glosou o tema, o que dá, em parte, a medida de seu interesse por ele, uma vez que, como se sabe, essa obra era algo como uma pequena suma, quase relicário, das preocupações mais caras ao Autor. Esses escritos, ele os fez e refez ao longo de mais de doze anos de sua curta vida, estando a pique de dá-los por pronto e publicá-los já à época de sua morte. Sairiam, no entanto, apenas postumamente, consoante uma reunião que ele colocara sob a rubrica de "forma defini^{ti}va" (82), de onde se extrai o que segue:

" Mefistófeles

Dá balanço ao teu cérebro, Fausto. Quanto resta das torvas insônias? O pobre crânio de um sábio! Como esta cabeça calva de esqueleto te olha rindo! Observa.

A sonda da investigação entrou pelo mistério; foram devassados os antros, flageladas as trevas, argúidas as esfinges; a imaginação, de asa larga, alteou-se à região etérea, cruzando as órbitas dos sóis. Abre agora o infólio sórdido. Em que deram tantas canseiras espirituais? A contemplação arrogante da luz deixou-te cego! Anda, pois! Desiste do empenho ... Sem asas de águia, as águias rastejariam. Não te iluda o surto aparente da inspiração! — em verdade o espírito rasteja. A inteligência, queres saber! É o próprio inferno. O espírito vê pelos olhos do corpo. A inteligência tem apenas o olhar... dos olhos.

Queres mundo mais vasto? Recolhe-te ao coração.

O êxtase é uma decepção singular que nos prostra para cima". (83)

Como se vê, trata-se praticamente de uma variação do texto goethiano, em particular do célebre momento do primeiro Fausto em que o velho estudioso desespera da ciência, e se abre à Tentação e ao Pacto. Sendo Pompéia quem é, a variação, no entanto, toma a forma de uma extrapolação. Não só a investigação é inútil — hiperbolicamente põe um Fausto hamletiano, cadaverizado e cego, ao espelho — como ainda a alternativa da reconciliação feita pelo amor é apenas uma nova hybris, o novo querer de um "mundo mais vasto". Desmediada, inutilidade e ruína em toda linha, para qualquer atividade do homem: se o "cérebro", pelo exercício da "inteligência" e faculdades associadas, resulta em cadaverização e cegueira, o coração, sede do "Amor", desemboca numa nova "prostração" — a "decepção" do "êxtase". O que faz do êxtase essa "decepção singular" em que a ascensão é queda e perda é que, nele, o sujeito se constitui, ao máximo da potência, perdendo-se no outro. Assim, o coração e o cérebro, o Amor e a inteligência, são modos de formar-se suprimindo-se. Unindo negativamente as duas pontas do Fausto, Pompéia retira qualquer possibilidade de interpretar como conciliação o seu final apoteótico. O

aceno céu-acima do Eterno Feminino torna-se queda para o alto. O encontro do outro é visto sempre pela ótica da morte, ainda que sob o signo do gozo. A hybris não é acidente ou pecado, mas quase uma fatalidade — algo como a própria condição do sujeito, que parece suscitar igual desmedida pelo lado do objeto. Esse "encontro" luminoso-cegante, gozoso-mortal, como se vê, está no centro do nosso assunto. Como, espero, se verá, inclusive o motivo de Margarida — espécie de Beatriz revisitada — é uma espécie de figura-chave em Pompéia — n'O Ateneu como em outras obras — funcionando como um fecho desesperado para sua negatividade sem fim. Por isso, nele, o Eterno Feminino virá como um Olhar supremo e mortal e a irradiante Rosa celeste do sentido⁽⁸⁴⁾ brilhará mesmo como aquele "soleil noir de la melancolie" de que o fala o "Desdichado" de Nerval.

Esse encerramento de todo o Fausto numa interpretação maciçamente pessimista, espécie de desilusão completa e antecipada com as possibilidades do Esclarecimento, encontra-se lançada também numa breve nota de seus cadernos inéditos, onde se pode ler:

"Fausto é um libelo de pessimismo. Goethe o escreveu para mostrar as vaidades do saber humano desfolhadas ao vento como os malmequeres de Margarida". (85)

Sua certeza fechada e sombria quanto a essa interpretação indica algo como uma convicção profunda e que se mostrou persistente. Por isso, dessa figura-matriz, quase tudo interessa reter, do ponto de vista deste estudo, mas, em particular, a anulação recíproca de sujeito e objeto — feito sob o signo da desmedida — e esse estrato mais rebel, de à apreensão, mas não menos importante, das imagens — a da caveira que ri, a luz que cega, o êxtase como prostração para cima, cujo desdobramento se está a ver.

Retome-se então, desde essa perspectiva, o nosso tema do exagero e a questão do excesso de sentido: na demanda de abrangência máxima, esse sujeito peculiar não se forma pelo retorno a si, desde a experiência do objeto — consolidando-se, como identidade, em sua própria esfera — mas se constitui, no extremo de seu desdobramento, passando no seu outro. Ou seja, justamente pela potenciação máxima de sua

qualidade de sujeito separado, ele se constitui naquele ponto extremo em que o sujeito é o objeto, no qual toda separação, sendo máxima, ao mesmo tempo se anula e ele se forma suprimindo-se. (86) Pode-se, enfim, ver mais claramente qual o misterioso regime que preside à constituição das nossas frases: trata-se do regime do limite, temível entre todos, uma vez que ele se forma naquele ponto ou momento paroxístico, feito de pura extrapolação, em que o sujeito "passa" no objeto e a extrema separação de um e outro é igualmente a sua completa indistinção. É deste modo — pela sua instalação no próprio limite entre sujeito e objeto, ambos exasperados ao limite — que a frase conjuga os regimes incompossíveis da prosa e do mito, na medida em que estes, respectivamente, pressupõem a separação e a indistinção de sujeito e objeto.

Pode-se compreendê-lo, entretanto, mais internamente, se observarmos que, constituída no limite, essa junção de sujeito e objeto é ela própria uma "síntese" puramente desaparecente, constituindo-se/dissolvendo-se como uma forma em perpétua evanescência. Se, conforme exposto, essa junção

de sujeito e objeto é sempre marcada pela unilateralidade, ou seja, pelo puro domínio de um termo sobre o outro, que suprime, ocorre que o momento de sua unificação é igualmente o de sua renovada separação: Se — observando o processo pelo lado do sujeito — vemos que sua união com o objeto é a pura expansão de seu domínio sobre ele, que o consome sem deixar resto, ao cabo o que se tem é, de novo, o sujeito separado e a reposição da oposição primitiva que se pretendia superar. Assim, a desapareição do objeto sob a expansão ilimitada do sujeito, que o aniquila, e a desapareição do sujeito, sorvido no objeto livre e renascente — movimento-imóvel que nos aprisiona na b ascula hipn otica entre um e outro, pr opria do limite⁽⁸⁷⁾ — alimentam, por assim dizer, a corrente alternada que torna sua pr opria unificação algo como uma brusca cintilação, um brilho excessivo mas intermitente, posto que são aparece no e pelo momento de sua desapareição, forma-se suprimindo-se. Assim, na verdade, a imagem que mais bem poderia exprimir esse sentido excessivo que aparece desaparecendo, nitidez absurda ou evid encia obscura, talvez seja mesmo aquela, anteriormente sugerida, do engeguencimento por uma

luz excessiva, re-velação ou obnubilação — este último, não por acaso, termo caro a Araripe Jr. (88) em cujo sentido se cruzam deslumbramento e trevas.

Por isso, o próprio brilho excessivo que elas liberam deveria bastante advertir que não se visse nessas unificações fulminantes de sujeito e objeto uma síntese autêntica. Dada a sobrecarga de sentido que nelas se gera, com frequência expressa em tom profundamente sapiencial, é forte a tentação de se enxergar nessas frases pletóricas — módulo tão freqüente na literatura brasileira (89), de que a frase que abre O Ateneu configura atualização certamente das mais rimbombantes — o alcance das grandes sínteses. A "brilhação furiosa", para retomar a expressão de Mário de Andrade, antes oculta a impotência da síntese do que assinala um momento luminoso da reunião com o outro. A luminescência paroxística, conforme se observou acima, é o relampejar de uma fulminação, o fogo do sacrifício em que os termos em oposição consomem-se um ao outro, sem deixar mais resto que o da ruína sobre que se evola seu clarão. Nada se produz, entre sujeito absoluto e objeto absoluto, de semelhante a um ver-

dadeiro termo mediador, que os reunisse numa unidade nova e subsistente. Unilateral, intertemporária e agônica, essa unificação que se constrói como destruição, "síntese" puramente desaparecente, "é como um fogo que se extingue em si mesmo consumindo seus materiais". (90)

Não será demais apontar desde já, nessa imagem do fogo, o destino, se não o estatuto, de toda mediação n'O Ate
neu, desde o resplendor paroxístico da abertura até as páginas do incêndio final, cuja construção verbal e imagética assombrosa, dificilmente igualável — em que a acuidade da observação, metódica, paciente e implacável de cada labareda como que eleva a ação destruidora das chamas ao estatuto de um trabalho de fogo⁽⁹¹⁾ — denuncia, se não uma reflexão, uma intuição profunda de seu lugar na economia simbólica da obra. O fogo como que realiza o "trabalho" dessa mediação paradoxal que, operando a junção agônica e mutuamente destruidora de sujeito-objeto, forma suprimindo, produz a "síntese" desaparecente, que se constitui como dissolução, que só aparece no e pelo momento de sua desapareção. Trata-se, na verdade, de conceber algo como uma mediação que é ao

mesmo tempo a pura imediatidade. Desse modo é que ela deslumbra e cega: só se a apreende no instante mesmo de sua perda, movimento pelo qual nós mesmos — leitores — colhidos na sua báscula entre ser e não ser, resvalamos por um limite inapreensível, em que nos perdemos no outro, como quem adormecesse ou caísse sob hipnose, transe ou possessão — como quem morresse. Nesse traspasse vislumbramos num ótimo um clarão em que o todo se nos ilumina e nos abrasa.

Em outro ponto de sua obra, Raul Pompéia dirá, unindo num mesmo lance imagético o fogo, o êxtase e a morte, num ambíguo poema em prosa justamente chamado "A Arte":

"Semelhante ao fogo, o êxtase consome-se no próprio ardor. Passa a embriaguez dos sentidos, passa o entusiasmo inteligente da investigao; ficam a saciedade, a descrença, a fadiga, a morte. Extinta a chama, cinzas". (92)

Num de seus contos mais ingenuamente reveladores, em que a anteposio da personagem, um poeta tempestuoso e vulcânico, mal oculta a auto-referência, vê-se o mesmo fenômeno também pelo lado do leitor:

"Liam-se aqueles versos como se o livro escaldasse, como se as linhas do poema exalasses incêndio; e o leitor ofegava, sentindo na fronte a cálida irradiação da estranha obra, simultaneamente maravilhado e exausto. (93)

Se o Ateneu representado queima, queimam já as frases, linha a linha, que medeiam sua aparição, como se cada uma, ao invés de articular um processo cumulativo, despertasse para uma breve mas lancinante existência de labareda (94), em que se consumisse a si mesma. Veja-se, a esse propósito a primeira visão que ele nos dá do colégio:

"Na ocasião em que me ia embora, estavam acendendo as 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. Erigia-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 in visível, feria a inscrição dourada

ATHENÆUM

em arco sobre as janelas centrais, no alto do prédio". (95)

Note-se que pela conjunção intensificadora das luzes vindas de dentro e de fora, o Ateneu transluz, incandesce e se abrasa — como em prenúncio do incêndio final — assim co mo ele brilha demasiadamente na sucessão de imagens que o definem — "imensa muralha de coral flamante", "cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra", "caste lo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavalheirescos (...)" — nas quais ao mesmo tempo sua aparição intensifica-se ao paroxismo e se perde — cremada na desmedida de sua nitidez excessiva, transposta pe lo empuxe do processo metafórico a uma esfera de alucinação. A percepção que temos, afinal, é a de uma fantasmagoria eva nescente e flamívola, que sobrepaira como ectoplasma incan-

descido ao que anteriormente fora a imagem inicial do colégio. O brilho excessivo deste é também sua ruína, à maneira de um fogo-fátuo que se evolasse de um organismo em decomposição. Não é de crer que seja por acaso, mas por alguma forma profunda de percepção do processo que desencadeia, que Raul Pompéia associa esse modo de aparecer do colégio à aparição subitânea de almas do outro mundo, comparando-o ao despertar momentâneo de uma "legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações". Na matriz do procedimento, sem dúvida, está um processo de recordar que, presentificando, extermina, faz reemergir o lembrado no meio da atmosfera conflagrada de uma calcinação. O que há, nesse processo, de semelhança com a Aparição celeste que fascina e ofusca, em clima de magia e sortilégio, o texto mesmo não deixará, em seguida, de assinalar:

"Guardei na imaginação infantil, a gravura desta apoteose com o atordoamento ofuscado, mais ou menos de um sujeito partindo à meia-noite de qualquer teatro, onde, em mágica beata, Deus Padre pessoalmente se houvesse prestado a concorrer para a grandeza do último quadro". (96)

Assim, conforme se procurou indicar e essa imagem torna patente, a auto-extinção de que se falava não ocorre, em regra, como um depauperamento, um apagar-se de forças, mas, ao contrário — valha a imagem do fogo — por uma intensificação do sentido que, superlativamente definido, arde até a nitidez absurda e o ofuscamento final. Como queria Pompéia, o leitor, por seu lado, também deve ficar "maravilhado e exausto", pois, se não é que anda sobre brasas, não encontra propriamente ponto de apoio nesse livro que praticamente só conhece os cumes, e cuja leitura é uma carreira de saltos entre um píncaro e outro, a vertigem incluída. Construído como um momento extremo, e feito só de momentos extremos, ele se joga inteiro em cada passagem, em que ele todo igualmente se põe e se perde. Ele se esgota, por pletora e explosão, em cada frase, e desde já o faz, à potência máxima — dada a "lógica" da mediação como imediatidade — em sua tonitruante frase de abertura.

Neste ponto, creio que é possível, sem indiscrição maior, expor, tanto quanto possa, um outro sentido do exagero — o meu próprio e intencional, já que não pretendo ser

mais mítico e mântico que o próprio livro. Se me detenho hi perbolicamente, em reverência ritual — heurística, diante de uma única frase, rodeando-a de aproximações e comentários aparentemente infinitos, em que a cada aproximação correspon de um novo afastamento, em que ela, ao explicar-se (espero) se complexifica e brilha cada vez mais próxima e mais longínqua — em suma, se a trato como se ela realmente contivesse o mundo — é porque é preciso que esse seu estatuto apareça e se dê a ver em sua esquiva natureza, ou seja, é porque se trata de corresponder à sua própria aspiração de infinitude.

O romance inteiro está aí, ao mesmo tempo que não está. Para dizê-lo com sua linguagem: O Ateneu, obra-limite, nos conduz a píncaros impossíveis e se nos põe como uma brasa nas mãos. Se lograrmos de algum modo sustentá-la, ela ao menos manterá algo do seu brilho específico. A outra saída seria o seu resfriamento brusco, mediante o recorte mais radical ou o estabelecimento direto de vínculos heterônomos — que bem poderiam ter seu proveito, mas que a obra rejeita com força inaudita e o máximo horror desde o que tem de mais íntimo: apagada a luminescência ardente em que ela trata de

fazer com que passem um no outro o sujeito e o objeto e que
lhe acende os fogos do mito, ela, de fato, não queimará mais.
Será, no entanto, depois disso, ainda ela mesma, apenas na
medida em que a brasa acesa e o carvão frio são a mesma coisa.

(1) POMPÉIA : O VULCÃO, O PÊNDULO E O SANGUE

Junto à casa da moenda, que chamam casa de engenho, segue-se a casa das fornalhas, bocas verdadeiramente tragadoras de matos, cárcere de fogo e fumo perpétuo e viva imagem dos Vulcões, Vesúvios e Etnas e quase disse, do Purgatório ou do Inferno".

Antonil

Roma em chamas, que espetáculo !"

Nero - Raul Pompéia

PARTE II

Se ela resiste a esse processo como determinação exterior, tal é, no entanto, seu processo interno. Ao refugir à objetificação, condena-se ao processo autofágico do fogo. Bem vista as coisas, dizem-lhe respeito tanto a luminescência da plenitude como o esvaecimento do sentido, brasa e cinzas. Mas ela não é um nem outro, mas exatamente, como se procurou aqui enfatizar, um abrasamento e uma calcinação, ou seja, a própria incandescência, enquanto aparecimento/desaparecimento da mediação, geradora de luz e treva, brilho e ruína. Nesse sentido, melhor que desdobrar por minha conta as imagens de Pompéia, impulso quase irresistível diante do

perpétuo refugir da obra às tentativas da apreensão racional, é buscar nele próprio a imagem central para todo esse aspecto do processo. Essa imagem, recorrente em Pompéia, que veio já em epígrafe e aparece agora numa variante, é a do vulcão, ou, mais exatamente a do paroxismo vulcânico. Que seja permitido, dado o seu caráter de prosa-poesia miniatural e hiperconcentrada, dá-la por inteiro:

Vulcão Morto

À sombra do pico altíssimo, abre-se a cratera.

Rasgam-se precipícios sem fundo. Dominada pela vertigem, vai-se-nos a imaginação pelas fragas e perde-se na sombra impenetrável, lá embaixo. Silêncio medonho.

Antes de tombar sobre o vulcão este silêncio pesado, quanta vez tremeram estas rochas, ao rugido da lava fervente!

Tentara o gigante em outro tempo, incendiar a amplidão; os séculos o puniram. Nada mais ficou dos grandes dias, além das escarpas calcinadas, velho esqueleto informe

do colosso. Caíram para sempre os castelos de chama, que se erguiam sobre a cratera; extinguiram-se de vez as auroras infernais que o vulcão ateava nas trevas; pereceu a memória das erupções triunfais!

Tudo agora está morto.

O caminho da lava escancara-se para os espaços como uma imensa boca, torcida na expressão de atroz agonia — brado supremo tolhido pela morte, apóstrofe muda e terrível, misteriosa blasfêmia arrojada, das entranhas da terra, à imensidade. (97)

Aí estão, reunidos, o píncaro e vertigem, o superlativo, a desmedida, construção e ruína, fogo e cinza, luz e trevas, vida e morte ... A pletora de imagens é mesmo inflamada e renuncio a qualquer pretensão de esgotá-la. Mesmo porque o próprio texto o faz — esse é seu tema e, pode-se dizer, seu telos : o do esgotamento pela explosão de uma pletora. Nele, o tema pompeiano por excelência do paroxismo atinge a dimensão geológica — e em seguida ctônica, depois

titânica e cosmogônica, logo mítica — do paroxismo vulcânico. Em torno dessa figura explosiva é que revoam e se constelam, como os fragmentos em concentração/dispersão de um big-bang, as múltiplas imagens que não são mais que seu próprio núcleo estourado e exorbitando. Isso significa que, assim como seu tema é o da erupção vulcânica, também o próprio texto procede "vulcanicamente", tanto no sentido do — esforço ou até desforço, pelo que tem de agonístico — "supremo" (adjetivo chave em Pompéia), quanto no de esgotamento e ruína. Pelo medium de uma prosa-poesia extrapolada, ele empreende em poucas linhas o salto aparentemente mínimo, infinitesimal, mas vertiginoso, entre o sobreagudo individual da voz lírica e a impessoalidade da cosmogonia mítica. A técnica micrológica — "microscópica", como se dizia na época — do poema em prosa, tendência também muito pompeiana à miniatura e ao camafeu, é forçada aí, violentamente, a conter no seu âmbito, por definição comprimido, a metáfora grandiosa, expansiva, até condoreira, na qual está patente a marca daquela exuberância hugoana a em que, às vezes, se tem a impressão de que o século XIX esteve inteiro, a uma

vez consumando-se e se esgotando. Não há dúvida de que, entre outros, ao lado da influência de Baudelaire e já também de marcas indelévels do próprio Mallarmé⁽⁹⁸⁾, a escrita de Pompéia — mas em particular as Canções sem metro — não renunciou jamais ao elance romântico, subjetivamente potente e colérico, de Victor Hugo, de que já a tournure mítica da prosopopéia dá aqui testemunho. Percebendo ele próprio o declínio da glória de seu querido "velho Hugo", "que representou na vida o papel excepcional do patriarca", numa crônica de 1890, Pompéia escreveu:

"Entretanto ele não pode absolutamente ser esquecido, o mestre único da imaginação literária e da metrificação da palavra humana (na)* raça latina. Único. Ninguém como ele conheceu a psicologia da sílaba, a alma do ritmo oportuno e veemente na frase; ninguém organizou, com os elementos da analogia das coisas, um universo como é a sua obra de poemas, palpitantes de brilho, de movimento, de sonoridade. "Comme un écho sonore" disse ele representando a situação da própria alma no coração do universo. E ele o foi realmente como um eco; mas como um eco forrado de um espelho, que

reverberasse ao mesmo tempo a vibração do som e a vibração da luz".

O trecho que se segue é o que de mais perto diz respeito a este passo do nosso estudo:

"O exame em verdade do seu trabalho colossal de poeta, impressiona como o passeio desvairado de um deus que saísse a recolher a criação e a sacudisse e a estilhaçasse em um alforge e a reconstituisse depois, no gênese do capricho e da extravagância. A obra falhou um pouco porque o deus excedeu-se". (99)

Um maldoso diria que, se não é o roto falando do rasgado, é o muito que reclama no exagerado. Não demais, todavia, que há um muito romântico, de feição colérica e agônica, que perpassa ambos os discursos. Essa falha de um deus é figura reveladora de Pompéia, e creio que se a viu repon-tar, anteriormente, quando se falou na dinâmica do sacrilégio. Estamos diante de uma figura capital de sua simpatia, o signo de uma afinidade eletiva. O erro, a falha admitida,

em que ele enfim se compraz, na qual em verdade se mira — já que se está no âmbito das metáforas geológicas, este é narcisicamente seu espelho da falha — é a exorbitância da potência, a hybris de um deus. Em espelho — já que os deuses imortais por definição não incorrem propriamente em hybris, o que torna tal falha uma contradição nos termos — essa desmedida é aquela mesma que faz os heróis épicos e trágicos, os heróis semelhantes aos deuses, cuja grandeza e cuja falha reside justamente na emulação dos imortais, na sua reverberação humana do divino que os consagra e fulmina. Nesse sentido, o herói autêntico sempre demanda que se franqueie a fronteira que separa o mortal do imortal e, por isso, ele só se prova no desforço supremo, na luta de morte. O furor heróico de superação e auto-superação, essa necessidade de ultrapassar limites, consiste finalmente na exigência de negação imediata da finitude, ou seja, em ultrapassar o limite por excelência, o intransponível, aquele que separa a vida e a morte.

Na verdade, se olharmos bem, o que dói em Pompéia no declínio de Hugo, que ele rejeita "absolutamente", é esse

fato intolerável de que um deus envelheça e possa parecer, de que a plenitude conquistada no heroísmo se revele vulnerável à decadência e à morte. A "falha" da desmedida, ainda que fatal, é o objeto de amor. Ela fulmina, mas enquanto negação do limite, rejeita toda falta, torna pleno e intangível, imortaliza. A única "falha" admissível é a da superabundância. Em contraposição, que esse dispositivo possa reverter e a falta ressurgir como a nódoa demasiado humana da mortalidade — e o patriarca do verso se revele falível, incompleto — eis o que não pode ser suportado. Enfim, à base de tudo, o que foi ferido? Uma breve comparação referida a outro pólo de reflexão estilística de Pompéia pode esclarecer. Trata-se da consideração de Mallarmé quanto ao legado hugoano — depositada num texto muito célebre, cujo motivo, dicção e título é provável que Pompéia tenha em outra parte, parodiado⁽¹⁰⁰⁾ — em que os pontos de contato com o escritor brasileiro são notáveis, não menos, todavia, que a discrepância, que revela no patricio algo, como um ponto cego, signo certo do fulcro de uma paixão — a que interessa aqui. Sendo o texto de quem é, de minha parte renuncio à tradução do conjunto:

(...) "Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter . Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin, dans une crypte la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle même la littérature; que vers il ya sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vint à manquer; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l'indiquerait, pas sans similitude avec les cris d'une orchestration, qui reste verbale". (101)

Observando apenas os aspectos do texto que dizem respeito a este estudo, note-se, de início, a reverberação

dos ecos entre o texto francês e o brasileiro — a unidade/unicidade de Hugo, sua consubstanciação ao verso e à linguagem, o caráter titânico, gigantiforme de sua tarefa misteriosa e, para ambos, ao fim, divina. A "divinité" "dans une crypte", portadora da "majestueuse idée inconsciente", de Mallarmé, vale bem o eco sonoro-luminoso situado no coração de dois universos concêntricos e expansivos — o da obra e do mundo — a que recorreu Pompéia. (102) Num caso e noutro, o mesmo fascínio da totalidade, que no poeta francês receberia finalmente o nome daquele "absolu" literário em que desemboca sua obra da alta maturidade — configurado particularmente no poema cosmológico do Coup de dés e na obra impossível do Livre total, que demanda o grande rito teatral-litúrgico, no qual o cosmos mesmo deve comparecer em co-celebração. (102)

Mas já neste texto se dá a ver o rumo que toma, às mãos do chefe de escola do Simbolismo, o legado totalizante de Hugo. O mundo que se fundiu sub specie linguae ao punho potente — verdadeiro Faustrecht — desse Hugo-Hefesto mallarmeano, o "forgeron" subterrâneo e divino, explode inteiramente

ro quando este falta e entra em livre expansão — "s'évade selon une libre disjonction aux mille éléments simples". Não, todavia, como pura desordem, mas para chegar à reconstelação de um novo cosmos movente e autônomo. No inefável coquetis mo de sua prosa elíptica, o Mestre da rue de Rome estende seu dado in extremis e apenas o indica, com a majestosa modestia de uma dêixis no condicional: "et, je l'indiquerais, pas sans similitude avec les cris d'une orchestration, qui reste verbale". O mundo da língua em "libre disjonction" se recompõe agora como "les cris d'une orchestration", vale dizer, recupera a totalidade mas já em pleno descentramento. Mantida a metáfora musical, o todo — irrenunciado — repousa agora na multiplicidade das fontes dos sons, os quais se articulam por si mesmos num conjunto polifônico que se arma em estrutura e em si próprio se sustém. "Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre", (103) diz, adiante, outra frase do mesmo texto — esta, celebérrima, mas cujo teor enigmático se atenua um pouco neste contexto. O leitor familiarizado com essa peripécia da história literária identifica aí, nessa grande orquestração auto-sustida, maiúscula Estrutura, aquele movimento extremo do desejo de

plenitude e autonomização no campo das letras que atinge, em Mallarmé, os conceitos paroxísticos de "Obra Total" e de "obra pura". Ora, como se pode ver, essa obra plena e autônoma implica, como requisito básico de seu advento, a desaparição do sujeito individual, operada por "Transposition" e "Structure". Nesse sentido, a morte de Hugo é, aí, ao mesmo tempo que fato histórico no desenvolvimento da poesia, o símbolo dessa abolição do eu na obra pura. Sua tarefa gigante e divina é, sem dúvida, condição desse advento, não menos, porém, do que o é sua desaparição, em que essa tarefa se consuma e, assim, tal condição integralmente se preenche. Mallarmé, enfim, o dirá com todas as letras e não sem fogos e pedrarias:

"L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisées; ils allument des reflets reciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase". (104)

Essas palavras que tomam a iniciativa e, mobilizadas por suas diferenças, armam-se em jogos de reflexos recíprocos, constituem aquela noção mallarmeana de Estrutura — tão próxima da idéia de um sistema autônomo e saturado de diferenças — que tornaria de novo este singular leitor de Hegel⁽¹⁰⁵⁾ um poeta privilegiado, neste século, para a "imaginação estrutural", de inspiração lingüística, não por acaso no bojo de um novo surto de teorias sobre a crise do sujeito e a desapareição do "homem". Em que pesem as rocalhas e flamejamentos de rigor, o Autor é singularmente claro nessa passagem — a desapareição do poeta é elocutória e, por isso, ao "antigo sopro lírico" e à "direção pessoal entusiasta da frase" se substitui a orquestração verbal. A sutileza do escritor o faz ainda emprestar à orquestração a imagem animista dos "gritos", que vale por uma delicada transição figurada, espécie de derradeira homenagem àquela respiração ou sopro, àquela voz pessoal que se abole na orquestração. Enfim, esta última permanece "verbal", como ele diz, não mais, porém, elocutória: quem "fala" é já a linguagem, gritos de metais, sem mais esses calores húmidos e irregulares que sugerem, na respiração, no sopro, no entusiasmo

peçoal, a presença humana de uma garganta. A obra pura é a que se faz sem poeta.

Como se sabe, a teoria da orquestração verbal, de matrizes wagneriano-mallarmaicas, encontrara sua expressão teórica mais saliente naquela Traité du Verbe, de René Ghil,⁽¹⁰⁷⁾ onde aparece como "instrumentação falada" ou "instrumentação poética". Ninguém menos que o próprio Mallarmé, em 1886, escreveu seu prefácio, texto do qual, adiante, reaproveitaria vários trechos justamente no ensaio famoso que se utiliza aqui.⁽¹⁰⁸⁾ Ora, é precisamente às teorias de René Ghil que, coberto de razão, remete longamente Araripe Jr. para caracterizar o estilo de Pompéia. Veja-se, do crítico brasileiro, apenas o trecho final em que sintetiza essa apreciação, depois de passar pela citação cheia de ironia das analogias estabelecidas por Ghil — aliás, na esteira ainda de Rimbaud e Baudelaire — entre sons e cores, vogais e napes de instrumentos:

"Tais idéias não eram novas para o autor d'O Ate-neu, quando os primeiros livros de Mellerio e M. Barrès vieram revelar-lhe a existência desse movimento. E, coisa es

tranha! ao mesmo tempo que René Ghil se wagnerizava na Europa, instituindo a sua instrumentação falada, Raul Pompéia, adivinhando tudo aquilo, preocupava-se com uma teoria da linguagem métrica, que havia de constituir a excelência da prosa do seu livro, como proporcionar-lhe a colocação, na boca de um dos seus personagens, de um discurso que é a síntese do seu espírito (...). O temperamento de Raul Pompéia acha na teoria da instrumentação literária largo campo para desenvolver-se". (109)

Que Pompéia andasse "adivinhando tudo aquilo" não é bem o termo. Araripe Jr. tinha mais razão do que suspeitava, desde que se concorde em ver nessa "adivinhação" antes a sugestão de alguma afinidade profunda do que o índice de um desconhecimento, o que é mais justo com a perspicácia do crítico. Vertendo sarcasmo sobre os "excessos" dos simbolistas, pouco antes ele os declarara "perturbados pelas teorias de Helmholtz, Meyer e Pierson". (110) Bem, os chamados "cadernos de notas íntimas" de Pompéia, ainda hoje em sua maior parte inéditos, estão inçados de anotações que desenvolvem justamente estudos de timbres vocálicos e ritmos, expressa-

mente derivados de Pierson e Helmholtz. Deste último há inclusive resumos.⁽¹¹¹⁾ Além disso, nada menos que um trecho da Métrique naturelle du langage, de Paul Pierson, figura, em epígrafe, à entrada de seu work in progress, as Canções sem metro.⁽¹¹²⁾

Cada uma dessas notas e citações — bem como aquelas que inseriu no próprio O Ateneu, conforme lembra Araripe Jr., — evidencia o grau extremo da objetivação da linguagem a que tendia Raul Pompéia. Conforme a hipótese de que se trata aqui, tal preocupação, longe de indiferente ou ocasional, dá testemunho de que a necessidade da "obra pura" ou da "obra total" ocupa um lugar de primeira importância na equação infinitamente dificultosa que está no centro do problema estético de Raul Pompéia. Em outros termos, ele se ocupa dessa exploração micrológica, que tende ao sistemático, das virtualidades construtivas próprias da língua, na medida em que a obra enquanto concebida como estrutura autônoma e plenitude auto-suficiente é parte fundamental — nem por isso menos contraditória — de seu projeto estético. Sem que se situe adequadamente essa questão, não se pode vislumbrar, de fato, o núcleo contraditório de sua

obra e, em particular, sua manifestação mais entranhada e resistente — o problema da constituição do ponto de vista d'O Ateneu. É sob esse aspecto da autonomia da obra que ele se aproxima de Mallarmé, como, de resto, já assinalava Araripe Jr.. Num caso como noutro, aliás, é essa mesma dimensão da obra total que demanda, em última instância, a realização ritual de que se fala aqui e que aproxima das auras do sagrado. Explícita e teorizada no poeta francês, implícita e confusamente sentida, desesperadamente entranhada, na obra do nosso patricio, a demanda pela absorção cultural do leitor é ainda o movimento tentacular da obra de arte total — a lembrança wagneriana não é ocasional — que se recusa a acabar, que não sabe nem pode terminar-se em si mesma e se lança numa profusão de volutas que quer abranger o mundo, numa espécie de ornamentística cósmica. Não por acaso, colocam-se ambas as obras sob o signo do "fracasso" e do "malogro". O célebre e brilhante "échec" mallarmeano, assim como a obra — e a vida — sob o signo da catástrofe, de Pompéia, são testemunhos de projetos-limite, a que a dimensão da desmedida é essencial e que, no caso deste último, só se reali-

za catastrofando-se no "desastre universal", para usar uma expressão d'O Ateneu. (113)

No atual momento deste trabalho, vê-se essa questão principalmente pelo seu modo de repontar, teoricamente, na reflexão estética de Pompéia. Mas não resta dúvida de que a exigência da obra de arte total como dimensão essencial de seu projeto estético — não de todo consciente — só se comprova, finalmente, se se observar sua presença nas próprias obras literárias que nos legou. De certo modo, esse é nosso objeto mesmo e, por isso, adiante se devem ver outros aspectos de sua manifestação n'O Ateneu. Mas não custa desde já apontar, ao menos, para sua presença nas Canções sem metro, onde é flagrante. A própria composição quase interminável dessa obra — como a do Livre — já dá testemunho desse caráter. O perfeccionismo obsessivo que rege sua feitura está vinculado ao intento de edificar uma obra de tal modo auto-suficiente, plena, completa e fechada em si mesma, que se tornasse irretocável e intangível, acima de toda crise de significado. Assim, Pompéia a projetou com a feição de um enciclopédismo hiperconcentrado ou de uma pequena suma uni

versal. Talvez se devesse dizer que ele a sonhou resistente e omnipresente, ubíqua no espaço e no tempo — como um cosmo. Por isso, seu modelo é, finalmente, cosmológico e seu parentesco literário mais fundo o das cosmogonias primitivas. (114) Do mesmo modo, o "fracasso" torna-se também uma dimensão necessária de sua realização, e com bastante acerto expressivo e exatidão descritiva, Ledo Ivo, que provavelmente foi seu melhor leitor, colocou-a sob a rubrica de "cosmologia malograda". (115) A presença interna de elementos cosmológico-cosmogônicos está em correlação com a natureza de cosmos verbal da própria obra, expressionalmente autônoma e como que dotada de luz própria — ainda que essa luminescência consista, como se postula aqui, na "fulguração de um malogro" (116) ou numa catástrofe triunfal.

De modo menos evidente, porém não menos intenso, também O Ateneu apresenta esse aspecto de saturação enciclopédica finalmente rebatida em um molde cosmológico cosmogônico. Também nele, como na Canções sem metro, a linguagem expressionalmente se autonomiza e se arma em estrutura movente e auto-sustida. No bojo de sua linguagem pletórica, como da

massa primordial de um magma absolutamente inquieto, formase algo como um cosmos imagético que gira no estilo e cuja apreensão — já que ele nos engloba e faz orbitar — é sumamente difícil. Ainda esse aspecto, todavia, não escapou à argúcia de Araripe Jr. e — salvo engano — aparece naquela que é, com justiça, a mais famosa de suas notações sobre O Ateneu — a que se refere à sua "coesão de tons".⁽¹¹⁷⁾ Encasquetado com a dificuldade de definir para esse romance fugidivo, aparente-desaparente, um padrão organizativo estável (a questão é por natureza obsedante); espicaçado por sua fragmentação extrema e evidente, que no entanto se rebate numa unidade misteriosa e fluida, que ele sentia mas não podia propriamente definir, o crítico nos deu esse momento analítico mas alto:

"Composto de pequenos quadros independentes, de grupos diversos que não reagem uns sobre os outros, que não se ligam por um princípio estrutural, O Ateneu tem, contudo, uma profunda coesão de tons. Por pouco que nos apareça o Ateneu concreto e palpável, o que é certo é que os fragmentos exteriorizados no livro e agudamente sentidos, vivem uma vida de

submersão em uma espécie de fotosfera, tão intensa, que, suprimidas as figuras que nela se agitam, ainda assim a obra permanece inteira, vibrante e percuciente". (118)

Ressalte-se, em primeiro lugar, a percepção dessa esfera de autonomia e até de autotelia que se constitui n' O Ateneu. Pressionado pela obra, o crítico faz experimentos radicais — e não admiráveis? — de percepção e expressão e como que "deduz" a existência dessa esfera a partir da experiência de suprimir as "figuras" que povoam o livro. Abolidas estas, que aparentemente lhe conferem existência palpável e o lastreiam de realidade, uma nova realidade, com certeza mais própria dele e talvez mais alta e nova, pode então aparecer — a realidade de sua plenitude correspondencial e auto-suficiente, feita quase imaterialmente de uma "profunda coesão de tons", de ressonâncias plástico-musicais. Uma tal realidade — que no entanto é a mais própria do livro, a mais unificadora e, portanto, a mais real — tem muito de uma supra-realidade ou realidade transcendental. Essa esfera desprovida da figura — quase uma ganga — revela, n' O Ateneu, apesar da aparência pesada e turva de sua carga existen

cial, a dimensão abstrata e metafísica que apenas neste século chegaria, por exemplo, ao franco abstracionismo. (119) Mas é quase impossível resistir à tentação de radicalizar, ainda, o Araripe Jr. desta bela passagem, quando mais não seja, em homenagem a sua intuição crítica resistente às próprias convicções científicas: a rigor, ele não realizou uma intervenção externa a ela, operando o experimento de suprimir-lhe as "figuras", mas apenas correspondeu intuitivamente ao seu movimento interno — uma vez que é o próprio O Ateneu que põe as suas "figuras" suprimindo-as, que as suscita e ao mesmo tempo atravessa, projetando-as com um jato de luz tão intenso que as fissiona e traspassa, incidindo sempre mais além delas.

Para visualizá-lo, teríamos de imaginar uma espécie de projeção cinematográfica surrealista, ou de cinema transcendental, em que o foco projetivo intensifica-se de tal maneira, à procura de uma hiperdefinição absolutamente superlativa da imagem, que a leva à nitidez absurda e termina por incendiar sucessivamente todo suporte em que a projeta, constituindo-a e dissolvendo-a ao mesmo tempo, e assim

deslocando-a continuamente, reiterando-a e a desfazendo, remetendo-a ao infinito. No limite, pela exasperação inerente ao próprio processo, será preciso conceber aquele momento — que de fato ocorre nos cinemas da realidade, e é sempre fonte de estranheza — em que o próprio foco, por super-aquecimento, incendeia o celulóide e se anula, colocando-nos diante de uma figura que se abisma em ruína e hiância. Que se relembre, neste passo, a propósito dessa transcendência contínua e ruínosa, aquelas imagens sibilinas, anteriormente sugeridas pelo próprio Araripe Jr., da "estátua grega" remetida a "penumbra do universo", estranhamente convertida nos "gigantes de Ariosto que desfaziam-se, refaziam-se, para depois prosseguirem através de florestas azuis intermináveis, iluminando a senda com a cabeça, como lanterna sangrenta pendente dos próprios dedos", em infinito tateio do invisível e sondagem do inexprimível.

Num certo sentido — que se trata aqui de compreender — O Ateneu, pela passagem contínua do palpável no impalpável, do concreto no abstrato, opera ele mesmo a conversão perpétua de toda realidade em transcendência ou supra-realidade.

dade. Por isso, esse livro aparentemente tão pesado de las tro existencial, tão atado à contingência das dores, desejos e frustrações irredentos de uma vida particular, é, ao mesmo tempo, um dos romances mais estranhamente metafísicos de nossas letras — o que, aliás, o torna, como bem disse Otto Maria Carpeaux, "talvez o mais intimamente brasileiro de todos" (120) (embora, provavelmente por causa mesmo dessa metafísica esquisita, pertença a uma tal ordem de intimidade que, coletiva e secularmente, resistimos a vê-la e a dá-la a ver por inteiro, reiterando assim, no auge dos esforços esclarecidos, aquele "secreto horror à nossa realidade" de que já falava Sérgio Buarque de Holanda). (121)

Sob esse aspecto, a imagem araripiana da "fotosfera" é, porventura, perfeita. Unindo numa só expressão a figura cosmológica astral e o círculo de pura luminescência que se evola do consumir-se solar perpétuo, ele como que nos indica que O Ateneu vive uma vida de cosmos em perpétuo fazer-se e desfazer-se — e que, assim, a esfera de sua autonomia, sua dimensão de "obra total", de fato se constitui e sobrepõe o conjunto, não, porém, como um sistema positivo

de elementos estáveis e mensuráveis — algo como uma pequena galáxia mecânica — mas que se constitui consumindo-se, desde um movimento interno contínuo e universalizado de formação supressiva ou de construção como dissolução. A totalidade/unidade d'O Ateneu é a irradiação de uma catástrofe, a refulgência, em "fotosfera", do fogo em que se produz consumindo-se — ou, se se quiser, a expansão igualmente irradiante e não menos sinistra de um núcleo em explosão, que se desfaz em estilhaços infinitamente projetados, e, assim, reiterados, movimento pelo qual ao mesmo tempo se reconstela em cosmos poético absolutamente inquieto/aparente/desaparente, preên sil e inapreensível. "Galáxia catastrófica", escreveu uma vez Léo Ivo, referindo-se às ruínas calcinadas de sua cena final. (122)

Precisamente tal modo pelo qual esse movimento se realiza na obra de Pompéia é que permite se veja mais clara e radicalmente tanto o que o aproxima quanto o que o afasta de Mallarmé e das vanguardas internacionais de seu tempo, a que ele prestava uma ardente atenção, observação que, aliás, nos reconduz ao coração do nosso problema. Num caso como

noutro, deparamos essa dimensão da obra total, auto-sustentada e de vocação cosmológico-cosmogônica — de que são parte inerente tanto a dimensão metafísica quanto a demanda — no caso, em graus muito diversos — de realização ritual. Mas se em Pompéia essa absolutização da obra se produz como um fogo que se extingue em si mesmo consumindo seus materiais — o que, como espero se verá, a coloca finalmente sob o signo da morte — isso se dá porque, nele, diferentemente de Mallarmé, a "obra pura" não implica a "desaparição elocutória" do poeta. Ao contrário do que ocorre no escritor francês, em Pompéia a dimensão absolutizada da obra não se dá pelo apagamento do foco expressivo, mas inversamente, corresponde à sua máxima intensificação.

A questão, aliás, apenas se repõe, com diferenças importantes mas sem alteração da lógica de base, se substituirmos a referência à objetivação poética mallarmeana da "obra pura" pela demanda, também totalizante, de objetivação absoluta no campo da prosa romanesca, presente nos projetos ditos realistas-naturalistas, desde o painel macrocômico da Comédia Humana de Balzac⁽¹²³⁾ até o roman-fleuve zoliano

ou, ainda, a aspiração de perfeita autonomia estilística que fazia a tortura de Flaubert. Em todos esses casos (igualmente referências de Pompéia) — e pode-se dizer que até em grau ascendente ou em um crescendo de exasperação — a demanda da objetivação absoluta da obra corresponde a exigência de desaparecimento ou apagamento do foco expressivo, das instâncias elocutórias do sujeito individual e personalizado. O campo é evidentemente imenso e simplesmente não cabe tentar percorrê-lo aqui, embora se pudesse encontrar nisso proveito e prazer. Para evitar a ostentação brasílica de erudição fácil, repetindo em estilo intujuspético e com engenho de apostila o que trazem as histórias da arte, tomou-se esse processo apenas no seu grau extremo de exasperação — quando chega a Flaubert — e pela mão de um mestre admirável, que é Erich Auerbach. Já se verá que, ademais, o trecho interessa pelas correspondências internas também com outros aspectos da questão abordados aqui. Referindo-se à clássica confiança francesa no poder clarificador da palavra — que tanto gera a célebre "clarté" francesa quanto, numa dessas reviravoltas em que os alemães se especializaram, desemboca

no Dr. Lacan — Auerbach mostra como, em Flaubert, a "profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero" corresponde a um momento alto e exacerbado de uma longa tradição que passa por Boileau, Malherbe, La Bruyère, Vauvenargues ...

"A confiança de Flaubert na linguagem vai além da Vauvenargues: acredita que também a realidade do acontecimento se desvende na expressão lingüística. Flaubert é um homem que trabalha muito conscientemente e possui senso artístico crítico num grau pouco comum até na França. Por isso encontram-se em sua correspondência, especialmente a dos anos 1852-1854, durante os quais escreveu Madame Bovary (...), muitas manifestações esclarecedoras acerca de suas intenções artísticas. Elas desembocam numa teoria que é, em última análise, mística, mas que repousa, na prática, como toda mística legítima sobre a razão, a experiência e a disciplina; uma teoria da submersão nos objetos da realidade, esquecendo-se de si mesmo, através da qual estes objetos seriam transformados (par une chimie merveilleuse) e evoluiriam até atingir a maturidade verbal. Desta forma, os objetos preen-

chem inteiramente o escritor, ele se esquece de si próprio, o seu coração serve-lhe tão somente para sentir o dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, for alcançado, a expressão linguística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresenta-se de per si: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. (...) Tudo isso deveria surgir por si próprio a partir da representação do objeto.

É evidente o contraste que existe entre esta concepção e a evidenciação grandiloquente e ostentatória do próprio sentimento e das escalas por ele conferidas, tal como tinha surgido a partir de Rousseau e por sua causa...⁽¹²⁴⁾

Em que pesem as diferenças, em Mallarmé ou Flaubert — casos extremos — a demanda de absoluta objetivação da obra é sempre "desaparição elocutória" do sujeito, para usar a fórmula precisa do primeiro. Num caso como noutro, o mesmo desígnio de plenitude e integração, que resulta numa mística da "obra total", tem por base, também, uma concep

ção "mística" do trabalho artístico. O Mallarmé do pequeno círculo iniciático, o "prêtre" de que fala Scherer⁽¹²⁵⁾, entregue até à exaustão e à beira da "desmaterialização" (126) pessoal à produção de uma obra inaudita, vale bem a Flaubert isolado, fanaticamente entregue à busca de precisão que o convulsionava e esgotava. Em ambos, trata-se da aspereza de uma ascese feita de entrega à plenitude da obra. No coração dessa ascese está a renúncia a si mesmo enquanto subjetividade individual, isto é, o apagamento do eu na totalidade auto-sustida da "orquestração verbal" da "obra pura" ou no estilo soberano e impassível. Por isso, a "desaparição" do eu não é, aí, a ocorrência da pura destruição, mas, ainda, a experiência da integração do sujeito numa totalidade subsistente que o transcende e engloba. A rigor, a supressão do eu na obra plena não é, nesses casos, catástrofe e pura perda, mas o reencontro do sujeito e do objeto num plano mais elevado de síntese. No fundo dessa ascese de feição "mística" reside aquele elemento de aplicação, devotamento, paciência e renúncia à satisfação imediata pelo qual a experiência religiosa confina com o trabalho.⁽¹²⁷⁾ Compreende-se, assim,

que Auerbach, vindo de uma tradição judaico-cristã profundamente vivida (o próprio Mimesis não dá, disso, o mais perfeito testemunho?) e espiritualmente integrado à cultura e, em particular, à Weltliteratur de uma Alemanha goetho-hegeliana e protestante, encontra na ascese flaubertiana aqueles traços severos do que chama "mística legítima", aos quais talvez só o trabalho responda integralmente: a "teoria mística" da escrita "respousa, na prática, como toda mística legítima, sobre a razão, a experiência e a disciplina" (talvez os tradutores, ao invés de "repousa", devessem escrever "baseia-se" ou "produz-se" ...). A "chimie merveilleuse" de Flaubert tem menos da velha alquimia — a que ainda remetia Balzac⁽¹²⁸⁾ — ou da manipulação mágica dos santos óleos do que da dura química, experimental e aplicada, dos laboratórios — mundo ao qual tanto ele quanto Mallarmé se opõem, mas cuja essência transpõem assim para o coração de suas obras, como quem buscasse ainda, na ascese, desesperadamente, dotar de um espírito uma realidade impositiva de que todo sentido aceleradamente se exilava.⁽¹²⁹⁾

Por isso, guardadas que sejam as diferenças, tanto as obras de Flaubert quanto as de Mallarmé apresentam um aspecto tão notável de presença estável e resistente. Ainda quando, no seu limite, abismam-se seja no "rien" ou mesmo no "Néant" mallarmeanos, seja na infinita negatividade, por exemplo, do Flaubert de L'Éducation sentimentale, elas guardam uma solidez, uma tangibilidade⁽¹³⁰⁾ — em suma, um caráter objetivo — que de modo algum encontramos na obra de Pompéia, a despeito — ou, antes, por causa — da imponência de sua presentificação. O sentimento das resistências do real a aceder à significação, que lhes é inerente e se expressa na ascese meticulosa de sua feitura — o qual nada mais é que a consciência do caráter inelutável da mediação — transpõe-se para as obras, nas quais ressurge como resistência à significação imediata, à pronta acessibilidade do leitor ao sentido. Em suma, para dizê-lo de modo breve, a elaboração interna da distância que as constitui se repõe para o leitor como uma distância entre ele e a obra que deve, de novo, ser percorrida e ultrapassada. Em outros termos, o leitor precisa refazer a experiência de ascese — en-

tre o rito e o trabalho — que está no cerne da própria obra. Assim, ela põe, de novo, para o leitor, a consciência da necessidade da mediação, que precisa ser meticulosa e pacientemente trabalhada, lavrada na sua presença sólida de pedra no meio do caminho, para que o sentido se produza e apresente. Em tais obras, o sentido nunca é dado, oferto, muito menos uma aparicação imediata e fulgurante — ao contrário, elas se põem como cifras, ou melhor, enigmas, (131) que apenas a atividade paciente de decifração pode reconduzir ao sentido. Tanto o objeto pleno de Flaubert quanto o "Grand Oeuvre" mallarmeano, são promessas de sentido, sinalização exterior de sua natureza propriamente transcendental e metafísica, cujo símbolo mais realizado talvez seja aquela que, com certeza, está entre as flores mais famosas e mais intocáveis do mundo — a musical e entre todas mallarmeana "l'absente de tous bouquets":

"Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets". (132)

Desse modo, a dimensão da obra total, nesse caso, não é uma presença total, que trouxesse consigo mesma sua própria satisfação, mas sempre algo de incompletamente presente, que não cessa de advir, mas que carece, para sua plenitude, da colaboração ativa e, mesmo, da participação consciente do leitor. Por isso, o aspecto necessário da absorção cultural do leitor, ditado pela sua exigência de plenitude e autonomia, assume, nessas obras, um caráter propriamente ritual, na medida em que o rito, naquele sentido próprio anteriormente mencionado, supõe codificação, estilização e, portanto, execução autoconsciente. Compreende-se, sob esse aspecto, que a demanda ritual da "obra pura" encontre, em Mallarmé, uma realização de todo consciente e deliberada, configurando-se na obra poética como operação litúrgico-teatral, elemento de celebração expressamente designado e planejado, encontrando ainda a expressão teórica que indica em alto grau seu caráter refletidamente assumido.

Autoconsciência, codificação e precisão executiva: Auerbach, com certeza, encontraria aí aqueles requisitos de "razão, experiência e disciplina" pelas quais define a

"mística legítima", certamente contrapondo-a a modos "selva gens", imediatos e inscientes — talvez orgiásticos e terríficos — da "comunicação" com o sobrenatural. Não há dúvida de que em Mallarmé, provavelmente de um modo mais constitutivo do que em qualquer outro poeta moderno à sua altura, estão presentes noções como "encantação", "magia", "mistério", que fazem supor um elemento de imediatidade mágica à base de suas concepções poéticas. Mas, salvo engano, em vista mesmo da dimensão propriamente ritual apontada aqui, creio ser igualmente indubitável que o aspecto da mediação racional sobreleva os primeiros e, de certo modo, os disciplina e codifica, integrando-os à sua esfera, por definição distintiva e clarificadora. Na "obra total" mallarmeana, se o sujeito é chamado a aceder à plenitude e se o objeto, ao absolutizar-se, implica a desapareição do sujeito, isso não se dá como destruição recíproca, mas, mediante a aplicação da disciplina da ascese, vota-se à sua confluência numa unidade nova e mais alta, à sua reunião como realização da verdadeira infinitude. A própria dificuldade anteposta pela obra — em seu caráter enigmático, cifrado, em seu senti

do incompletamente presente, até obscuro, — funciona como uma espécie de garantia dessa não destruição recíproca, na medida em que, excluindo as apropriações subitâneas ou intempestivas, impedindo o puro consumo, impõe algo como um retardamento, feito de lentidão e paciência, em que o leitor deve trabalhar essa camada densa, intransparente, obstaculizante, (133) na qual, entretanto, brilha como um segredo prístino, iminência de revelação que não se produz, a promessa do sentido. A satisfação diferida deve garantir a constituição da mediação e destinar o leitor à produção da síntese; a intransparência visa a plena transparência e o não sentido imediato constitui a mediação para a autêntica plenitude do sentido, sua verdadeira presença. No cerne desse processo encontra-se, como se viu, aquela renúncia ou esquecimento de si a que se entrega o sujeito, conforme disse Auerbach, pelo qual aceita submergir-se nos objetos, como se quisesse dotá-los de um espírito e, por esse movimento, aceder com eles a uma presença enfim plena.

Como longamente se sabe, não se pode subestimar o que subjaz de desespero e de perda de sentido a esse proces

so, ⁽¹³⁴⁾ em particular tal como ele se manifesta nesses dois escritores emblemáticos da exasperação do desencantamento burguês no século passado. A própria violência que precisaram fazer-se para a produção de suas obras, — isolamento, tormento, obsessão, ascese, incompreensão, ridículo, —, já dá testemunho dos esforços inauditos que se haviam tornando necessários para dotar de sentido uma realidade crescentemente fragmentada e penetrada de alienação e reificação. A própria demanda da "obra pura" e da "obra total" surge dessa exasperação, mas ela se paga pelo alto preço da suma abstração mallarmeana, em que se condena a uma realização exclusivamente metafísica e de alta rarefação, ou pelo preço igualmente elevado da paralisação ⁽¹³⁵⁾ flaubertiana junto ao particular, no limite do puro silêncio, em cujo fundo de transcendência frustrada juntam-se inextricavelmente a compenetração mística com o mundo e a pura "intropatia" com as coisas, feita daquela acídia de que, a seu respeito, falava Benjamin. ⁽¹³⁶⁾ Tudo se passa como se, perdidas as possibilidades (ou as ilusões) de uma imediação feliz do eu e do mundo, a consciência desses escritores, reconhecendo nesse fato

algo de inelutável, aceitasse virilmente curvar-se ante uma realidade onipotente, tornada autônoma e já de todo intransparente, como único modo de tentar dotá-la ainda de algum sentido. A "obra pura" e a "obra total", pelo que comportam de ascese, nascem dessa consciência e desse reconhecimento inconformado da autonomia e da intransparência das coisas.⁽¹³⁷⁾

Por isso está no seu núcleo — e é seu requisito mais necessário assim como seu signo mais legítimo, embora nem sempre reconhecido — aquela renúncia ao eu ou "desaparição elocutória" do sujeito individual, entregue à autonomia da obra. Um mundo tornado autônomo e alienado não se deixa mais apreender e representar pelas forças já escassas do sujeito isolado, conforme as artes do nosso século experimentaram à exaustão, mas já o prenunciava o sempre surpreendente gênio prolíferante de Balzac, quando proclamou que "não é suficiente ser um homem, é preciso ser um sistema".⁽¹³⁸⁾ Assim, conforme já principia a fazer o vasto painel da Comédie Humaine, ainda calcrosamente aderente às realidades próximas e confiante no poder das generalizações, a obra literária arma-se em estrutura, trata de se constituir como um conjunto ou sistema em que todos os elementos se apoiam e se sustentam em

si próprio.

Até aquela altura do século em que o encontrará Pompéia, o desenvolvimento das letras não fará senão radicalizar esse processo, eliminando o que pudesse restar, na fórmula de Balzac, de confiança nos poderes do eu, e trazendo à tona a dura verdade que nela se guardava — a de que a constituição do "sistema" exige o sacrifício do "homem". Assim, tendo em vista esse elemento essencial de desaparecimento do eu — (e ao contrário do que quer uma consciência que oscila entre o voluntarismo infantil e um sombrio parafascismo, mas cujo fundo é sempre, inevitavelmente, apologético) — a dimensão de totalidade e de autonomia expressional da "obra total" e da "obra pura", nessas suas realizações mais autênticas, não representa o advento de uma nova imediatidade e a reconquista da plena transparência — (as palavras e as coisas se reencontram e reconciliam, já que tudo é linguagem, diriam os nossos apologetas, liberando-se para o valeduto em que entrou a ordem burguesa) — mas, inversamente, assinala o reconhecimento da generalização da intransparência e do caráter inelutável da mediação, a que dão uma res-

posta desesperada. Que, na sua aspiração irrenunciável de integração e totalidade, a plenitude de sentido brilhe sempre e apenas com uma luz abstrata e enigmática, encontra-se o sinal, não do advento da imediatez de uma idade de ouro, mas da impossibilidade de aceder ao sentido de uma realidade crescentemente da ordem da opacidade e do obstáculo.

Desespero, sentimento da intransparência, caráter enigmático, brilho abstrato — mais as dimensões metafísica e de apelo cultural — tudo isso se encontra na obra de Pompéia, tem pontos de contato históricos, verificáveis, com esse movimento da cultura européia, — conforme se procurou indicar aqui —, o que torna forte a possibilidade de simplesmente se estabelecer entre eles uma identidade de base. Nada seria, no entanto, mais equivocado, — uma vez que, sob as semelhanças formais genéricas e as visíveis influências, — tudo isso de fato existente e demarcável — a obra de Pompéia praticamente inverte, sob vários de seus aspectos essenciais, a equação estética européia que muito sucintamente se procurou, aqui, descrever. A matriz básica dessa percepção da semelhança entre ambos consiste em que, de fato,

a dimensão da obra total, em Pompéio, corresponde, em última instância, a uma impossibilidade particularmente radical de aceder ao sentido. O Ateneu é fortemente assinalado pelo sentimento do obstáculo, da separação entre a alma e o mundo.

Não por acaso, uma de suas mais belas correntes imagéticas — num livro todo trançado em séries de imagens proliferantes (139) — é justamente aquela que opõe a opacidade e a transparência, fazendo-o nada menos que no elemento da água. Alfredo Bosi, que a demarcou e interpretou nesses termos (num ensaio que eu não saberia valorizar suficientemente mas que, com certeza, à distância de um século, faz o mais perfeito arco com a leitura inaugural de Araripe Jr.), assinala a oposição entre aquele lago da primeira infância e a piscina do colégio: "No lago do jardim, puro espelho, líquido diamante, tudo se podia contemplar serenamente. Mas na piscina suja o chão de ladrilho era invisível". (140)

Veja-se, n' O Ateneu, a seqüência em que surge aquela primeira imagem:

" (...) O internato! Destacada do conchego placen-
tário da dieta caseira, vinha próximo o momento de se defi-
nir a minha individualidade. Amarguei por antecipação o
adeus às primeiras alegrias; olhei triste os meus brinquedos,
antigos já! os meus queridos pelotões de chumbo! espécie de
museu militar de todas as fardas de todas as bandeiras, esco-
lhida amostra da força dos estados, em proporções de micros-
cópio, que eu fazia formar a combate como uma ameaça tenebro-
sa ao equilíbrio do mundo; que eu fazia guerrear em desorde-
nado aperto, — massa tempestuosa das antipatias geográficas,
encontro definitivo e ebulição dos seculares ódios de fron-
teira e de raça; que eu pacificava por fim, com uma facilidade
de Providência Divina, intervindo sabiamente, resolvendo
as pendências pela concórdia promíscua das caixas de pau.
Força era deixar a ferrugem do abandono o elegante vapor da
linha circular do lago, no jardim, onde talvez não mais tor-
nasse a perturbar com a palpitação das rodas a sonolência
morosa dos peixinhos, rubros, dourados, argentados, pensati-
vos à sombra dos tinhorões, na transparência adamantina da
água ... (141)

Adiante, confira-se a metamorfose opacificante da água:

"Natação, chamava-se o banheiro, construído num terreno das dependências do Ateneu, vasta toalha d'água ao rês da terra, trinta metros sobre cinco, com escoamento para o Rio Comprido, e alimentada por grandes torneiras de chave livre. O fundo, invisível, de ladrilho, oferecia uma inclinação, baixando gradualmente de um extremo para outro. Acusava-se ainda mais esta diferença de profundidade por dois degraus convenientemente dispostos para que tomassem pé as crianças como os rapazes desenvolvidos. Em outro ponto a água cobria um homem. Por ocasião dos intensos calores de fevereiro e março e do fim do ano, havia aí dois banhos por dia. E cada banho era uma festa, naquela água gorda, salobra da transpiração lavada das turmas precedentes, que as dimensões do tanque impediam a devida renovação; turbulento debate de corpos nus, estritamente cingidos no calção de malha rajado a cores, enleando-se os rapazes como lampreias, uns imergindo, reaparecendo outros, olhos injetados, cabelos a escorrer pela cara, vergões na pele de involuntárias unhas dos companheiros; entre gritos de alegria, gritos de

susto, gritos de terror; os menores agrupados no raso, dando-se as mãos em cacho, espavoridos, se algum mais forte chegava. Dos maiores, alguns haviam que faziam medo realmente, singrando a braçadas, levando a ombro a resistência da água; outros precipitavam-se, cabeça para baixo, volteando os pés no ar como cauda de peixe, prancheando sem ver quem. E, borbulhando entre os nadadores, fortes ondas de ressaca emborcavam-se e iam transbordar pelas imediações do banheiro, alagando tudo". (142)

O crítico assim comenta esse processo:

"Compare-se a limpidez diáfana desse tanque doméstico habitado de formas gráceis e luminosas com a piscina do Ateneu onde adolescentes de várias idades nadavam promiscuamente. Através das águas do lago passava a luz, aquele 'ouro da manhã' que brilha na página de abertura como a eterna metáfora da infância. Mas na piscina da escola o meio é opaco, de uma espessura pegajosa (...)

E os cardumes inocentes são mudados em lampreias, símbolo móvel e agressivo que provoca medo nos menores: gri-

tos de susto, gritos de terror seguem-se aos primeiros e lú
dicos gritos de alegria (...)⁽¹⁴³⁾

O que era translúcido é, agora, intransparente; o corpo pelo qual a luz passava — diáfano — é já opaco. Mas (não fosse Raul Pompéia quem é) — o processo não pára aí: terá um desdobramento, no qual se constitui em série ima
gética, em que a opacificação se intensifica ao paroxismo e à extrapolação, o que, aliás, também foi indicado por Alfre
do Bosi.⁽¹⁴⁴⁾ Essa extrapolação desesperada, com muito de terrorífico, mostra que a opacificação da transparência expe
riimentada pelo romance é sentida, nele, como profanação, cons
purcação intolerável do sagrado — o que, aliás, conduzirá, por via de uma inversão satânica, a uma epifania demoníaca, em que a aparição da luz é treva, muito própria d'O Ateneu.

"No capítulo seguinte, aquela mesma água opaca se transformaria no lugar sangrento de um plano criminoso!"⁽¹⁴⁵⁾
Ela será vermelha e será sangue, mas, antes, chegará a ne
gra. Naquela que talvez seja a seqüência narrativa mais finamente realizada d'O Ateneu, cena nevoenta e noturna,

suspensa no limiar do nada, feita de figuras em contínua anamorfose, sinistramente iluminada apenas em clarões de vermelho e negro — como num filme expressionista ou de terror — conta-se a sortida noturna em que Sérgio acompanha Franco na sua vingança, que semeia cacos de garrafa na piscina. Veja-se o trecho em que reaparece a mesma água:

"Atravessamos o capinzal quase sumidos entre as altas bandas de capim d'Angola, cuja escura vastidão constelava-se de vagalumes e vibrava da grita intensa dos grilos e do clamor dos sapos. Diante da natação o Franco parou e me fez parar. 'A minha vingança!', disse entre dentes, e me indicou a toalha d'água do grande tanque. A massa líquida, imóvel, na calma da noite, tinha o aspecto de lustrosa calçada de azeviche; algumas estrelas repetiam-se na superfície negra com uma nitidez perfeita. Com o mesmo modo atarefado de todo aquele singular empreendimento o Franco acercou-se de mim e tirou-me as garrafas que me dera e desapareceu das minhas vistas.

Eu ouvi que ele quebrava as garrafas uma por uma. Daí a pouco reaparecia, trazendo as abas da blusa em regaço. E começou a lançar então com o maior sossego ao tanque para todos os lados, aqui, ali, dispersamente, como semeando as lascas de vidro que partira. Um breve rumor de mergulho borbulhava à flor d'água, abrindo-se em círculos concêntricos os reflexos do céu. Eu vi muitas vezes contra o albor mais claro do muro fronteiro, passando, repassando, a sombra do sinistro semeador.

'A minha vingança!' repetiu-me ainda o Franco. 'Para o sangue, sangue', acrescentou com o risinho seco.'⁽¹⁴⁶⁾

Cena pesadelar, entre a realidade e o sonho — "Eu o seguia irresistivelmente, como sonhando, num sonho de curiosidade e de espanto"⁽¹⁴⁷⁾ — e, no sono, entre a vida e a morte — os colegas, adormecidos, tinham "a expressão de sanimada dos falecidos, boca entreaberta, pálpebras entre-cerradas, mostrando dentro a ternura embaciada da morte";⁽¹⁴⁸⁾ em que tudo que aparece se difunde, confunde-se no claro-escuro das sombras e desaparece, exceto as estrelas que, por

um momento, se refletem na água negra com "nitidez perfeita", sinalizando a presença de uma especularidade sinistra; cena feita mais de silêncios que de palavras — em que os ruídos noturnos e o cavo silêncio como que absorvem a palavra num sorvedouro de natureza e nada — sem diálogos, nada, a não ser as palavras espectrais do Franco, o "sinistro semeador", pelas quais enfim anuncia-se a passagem do negro ao vermelho: "(...) sangue, sangue" ...

A imagem da água vermelha de sangue virá, enfim, não por acaso, em meio à insistência numa "febre":

"Devorava-me o remorso como uma febre; aterrava-me a idéia do banho na manhã seguinte, os rapazes atirando-se à vingança pérfida, a água toldada de rubro". (...) "A controvérsia avultava-me no crânio como uma inchação de meninges (...) Mas a febre vencida, com a perspectiva do sangue" (149)

A água passa, assim, no plano visual, da "transparência adamantina" (evita-se a dureza do diamante, que se liqüefaz em adjetivo) ao turvo e barrento, do mesmo modo que, no plano tátil, vai da ênfase sensível em sua fluidez de

meio líquido, ao espessamento oleoso de "água gorda", com ênfase em sua propriedade de "resistência". Passa, porém, em seguida, à intransparência completa do negro, ao mesmo tempo que à solidez compacta, mineralizada, do "azeviche", jacente em terra como "calçada", maciço e grave. Mas note-se que justamente nesse ponto em que a água se precipita — como numa cristalização em ônix negro — na escuridão e na rigidez compactas, ou seja, no seu oposto mais extremo, ela ao mesmo tempo recupera algo da primitiva luminosidade e brilho do "líquido diamante": é "lustrosa" a "calçada de azeviche", e sua lâmina negra e brilhante reflete agora as estrelas "com nitidez perfeita"; na sua superfície polida, ao mergulhar das lascas de vidro, abrem-se "em círculos concêntricos os reflexos do céu".

Esse relampejar sinistro, lucilação in extremis, é a luz, por excelência, de Pompéia. É o brilho paradoxal da cor negra mais compacta, desfechado, assim, como fulguração extrema e desesperada, no momento da morte da luz.

Desse brilho de um "sol sinistro", em que se juntam meia-noite e meio-dia, Pompéia já dissera, em seu poema em

prosa "Negro, Morte", que "produz o efeito da prata nos catafalcos".⁽¹⁵⁰⁾ Em uma variante, na qual se narra o "lúgubre préstito" — fúnebre, naturalmente — no qual se leva à sepultura um filósofo — "E aquele pobre cadáver fora um filósofo!" — ele se refere obsessivamente ao "brilho mortal das pratas funerárias".⁽¹⁵¹⁾ Ainda aí, o brilho sobre negro. N' O Ateneu, essa figura obsessiva chega a uma realização mais perfeita, no sentido de mais integrada, pois é já o próprio negro que fulgura, ele mesmo é preto e prata, ao mesmo tempo em que água e pedra, fluidez e enrijecimento, estagnação e passagem. Mas, igualmente e sempre, num caso e noutro, é um "brilho mortal", resplendor sinistro trazido pela morte, que a presença das pompas fúnebres, no poema, põe em evidência. Não creio seja duvidoso que, na seqüência pompeiana das águas, é a morte que recupera a luminescência no extremo da opacidade. Ainda aqui — como é de regra no Autor — Trata-se de conduzir um processo ao cúmulo e ao paroxismo. Como se apontou acima, é pelo procedimento de levar a intransparência à exasperação máxima, indo desde o translúcido até à turvação oleosa e daí a "um negrume absoluto de merinõ preto" (para usar outra expressão do Autor⁽¹⁵²⁾), que

se fere essa luz negra, paradoxal. Não se deve subestimar o que há de desespero, de impossibilidade de aceder ao sentido, nesse processo. O próprio fato de a imagem desdobrar-se em série, intensificando-se a cada aparição, carregando crescentemente nas tonalidades até à saturação total, denuncia já o sentimento de uma resistência que se não pode propriamente vencer. Também, o próprio fato de a elaboração poética caminhar por dentro da intransparência e no sentido dela, indica que se reconhece a perda da transparência e o correlato advento da opacidade como irreversíveis e incontornáveis.

Mas, por isso mesmo, mostra-se aí, também, que, diferentemente do que poderia parecer à primeira vista, essa exasperação máxima da intransparência não significa sua aceitação pacífica, sequer sua simples admissão: ao contrário, ela corresponde a uma absoluta, incorrigível e, propriamente, heróica renitência ao fato de seu advento. Pode-se dizer que essa intensificação extrema da opacidade está em distribuição complementar com a exasperação máxima da exigência de transparência e que lhe é proporcional. A rigor, elas se exasperam uma à outra: a cada golpe mais forte de brilhação

furiosa corresponde uma compactação maior da treva e vice-versa. Sua intensificação recíproca é a de um combate. A transparência e o obstáculo^(153a) — a luz e a treva — travam uma luta de morte — adversários que se reconhecem e se não admitem — em que suas forças se exaltam, de parte a parte, e cuja ferocidade só faz recrudescer até a consunção de toda potência. O Ateneu — como outros textos de Pompéia — regurgita dessa percepção agonística da conflagração de brilho e escuridão:

"Esquecia-me a ver os dragões dourados revoando sobre o Ateneu, as salamandras imensas de fumaça arrancando para a altura, desdobrando contorções monstruosas, mergulhando na sombra cem metros acima". (...) "O fogo crescia ímpetos de entusiasmo, como alegrado dos próprios clarões, desfeiteando a noite com a vergasta das labaredas".^(153b)

Mas antes de retornar ao fogo, trata-se de ver ainda, um pouco, a feição desse combate nas águas e, por ele, compreendermos como, enfim, n'O Ateneu, a água se reconduz ao fogo. O "brilho mortal" ou luz negra que derradeiramente

relampeja nas águas negras e sólidas é o clarão de um combate: mais precisamente, ele é o brilho agonístico terminal de uma luta de morte que se movem a transparência e o obstáculo, aumentando este sua espessura até o negrume sólido do "azeviche", à proporção que a luz obstaculizada, por seu lado, reprimida não por um, mas por inúmeros alqueires, intensifica-se na força de seus raios e carrega na voltagem de seu foco como querendo, a poder de brilho, derreter todo obstáculo. A treva que reluz ou o brilho de luminescência sombria configuram o momento em que esses antagonistas irreconciliáveis parecem sob os golpes um do outro. Nessa figura luciferina, em que, no momento do absoluto triunfo da opacidade sobre a transparência, esta ao mesmo tempo alcança reconquistar-se sobre aquela pelo elemento essencial do brilho luminoso, reencontramos, sob o signo do excesso e do paroxismo, aquela imagem pompeiana da luz que cega, na qual se conjugam deslumbramento e trevas, para ver em seu fundo uma luta de morte.

A luta de morte — o nome já diz — só se pode terminar com a aniquilação de um dos contendores. Sob esse

aspecto, ela é propriamente interminável, pois a cada oponente abatido corresponde o surgimento de um novo oponente, indefinidamente, como renasciam do próprio sangue as cabeças cortadas da Hidra mitológica — e de outros dragões não menos temíveis — rebrotantes no coto decepado. Há, no entanto, um outro modo de terminar-se a luta de morte, mas cuja diferença em relação à má infinidade agônica dessa interminabilidade — que o mito conhece tão bem (154) — é apenas aparente: trata-se daquela situação paroxística em que, numa espécie de curto-circuito, os antagonistas matam-se um ao outro simultaneamente, ou se entrematam. Pompéia conhecia a fundo a exasperação agônica dessa luta interminável e sem saída e pode-se dizer que o pathos agonístico talvez constituísse sua paixão fundamental. Por isso mesmo, embebido tão intimamente dessa paixão repassada de agastamento e desespero, não cessou de desdobrá-la, em todos os seus aspectos, na sua obra e, ainda, na sua própria vida — ao mesmo tempo deixando correr toda a sua torrente violenta — posto que é paixão — e procurando uma saída, um aplacamento final para sua contradição interminável. Assim, onde quer

que abramos sua obra, por onde quer a olhemos, iremos reencontrar o exercício apaixonado de uma agonística e a correlata busca desesperada de sua cessação. De certo modo, toda sua obra é a expansão e variação dessa figura da luta de morte e do problema insolúvel de sua terminação, por isso mesmo aí incluída necessariamente aquela situação-limite da morte simultânea e recíproca como finalização do interminável e, como tal, resolução do irresolúvel.

Assim, está n' O Ateneu, como em toda parte, mas vamos encontrá-la já naquela novela juvenil escrita aos dezesseis anos, a singular estréia literária do Autor — Uma tragédia no Amazonas (1880). Já se viu, com Capistrano de Abreu, que nessa novela morrem todas as personagens, no que faz juz à "tragédia" do título. De fato, morrem todas, literalmente e, na página final, juncada de cadáveres (esta, aliás, é sua palavra de encerramento), o menino-autor já escrevia:

"Depois, mais nada... a noute a ciciar um cântico sobre a hecatombe". (155)

Porém, se olhamos mais de perto, vemos que a narrativa toda é uma luta desenfreada entre adversários que não se deixam ver, embate generalizado que não é mais que uma espécie de precipitação em ações/acontecimentos de uma atmosfera carregada de presságios e de um temor profundo, malestamento, inominável. No desenrolar dessa luta surda é que vemos morrer todas as personagens — como numa arena romana ou num filme moderno de far-west — até que se confrontam os dois derradeiros contendores:

"Otávio, com felina agilidade, furta-se ao golpe da arma, que desce rasgando somente o ar. Agacha-se. Ergue-se, cosendo-se ao corpo do malfeitor e, sem que este o espere, mergulha-lhe no peito toda a lâmina da sua faca.

O bandido não deu um só gemido ... Caiu sobre o menino, que foi atirado ao chão pelo peso do corpo do seu adversário.

De súbito Otávio sentiu nas costas uma dor aguda e soltou um grito involuntário. Antes de cair, o malfeitor

enterrara-lhe o punhal pelas costas. O menino levou a mão à ferida e arrancou a arma, que os dedos de um morto já não seguravam". (156)

Há mesmo algo de inverossímil nessa punhalada sentida com adiamento, se não já no próprio excessivo da situação. Pode-se, em parte, descontá-lo à imperícia do novel es critor, mas a coisa muda de figura se nos dermos conta de que o mesmo ocorre n' O Ateneu. É certo que, também aí, o Autor tem vinte e cinco anos ... mas a questão permanece e Pompéia mostra ter consciência dela, ao menos enquanto problema técnico de composição literária. Igualmente, a solução por "hecatombe" n' O Ateneu assinala a presença de uma angustiada má infinidade, um não poder terminar-se, cujo fundo agonístico/agônico se trata aqui de ver. Anunciando o incêndio final e a "galáxia catastrófica" que o sucede, diz o narrador:

"E tudo acabou com um fim brusco de mau romance...

Um grito súbito fez-me estremecer no leito: fogo! fogo! Abri violentamente a janela. O Ateneu ardia". (157)

Em todos esses casos reside sempre a má infinidade da luta de morte e a tentativa desesperada de lhe dar solução pelo entrematar-se dos antagonistas. Essa "solução", parte nuclear do problema estético de Pompéia, na verdade apenas repõe o problema, é certo que transferindo-o para a eternidade ou, mais propriamente, para o Além, onde a repulsão recíproca e interminável, que faz seu moto-contínuo exasperante, cristaliza-se metafisicamente em essência, detém-se, enfim, mas ao preço de ser alçado a um céu de estrelas fixas, acima e além de toda a vida concreta, aquele mesmo "campo vasto do céu" em que "banza solitário" Macunaíma⁽¹⁵⁸⁾ virado na Ursa Maior, vivendo na vida fria das estrelas — "o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação"⁽¹⁵⁹⁾ — o consolo desconsolado de todo aquele cuja vida não pôde chegar a tomar corpo, a ganhar a densidade concreta de uma realização verdadeira. A consolação enregelada desse mesmo céu, Walter Benjamin — no seu estudo espantosamente perfeito sobre "As Afinidades eletivas" de Goethe⁽¹⁶⁰⁾, que até o mau humor habitual de Adorno, exceto talvez consigo mesmo, chamou de "o modelo mais grandioso [da crítica imanente]

aplicado ao seu mais excelente objeto" (161) — votou aquela misteriosa Ottilie de As Afinidades eletivas, com certeza a padroeira, na Idade Moderna, de toda recusa ou da inacessibilidade ao sentido, criatura destinada à morte e à 'vida' exclusivamente astral. Ao final desse estudo — e não por acaso sob o signo da música — Benjamin assim se refere a esse destino estelar:

"É isso que se designa na Lápide que George colocou na casa natal de Beethoven, em Bonn:

Até que estejais bastante forte, para combater em vosso astro

Eu vos canto combate e vitória de astros mais altos,

Até que tomeis corpo sobre este astro daqui,

Eu vos invento o sonho em astros eternos.

De uma ironia sutil parece este 'Até que tomeis corpo'. No romance de Goethe aqueles que se amam jamais tomam corpo — o que importa se jamais se fortalecerem para

combater? Para os desesperados somente nos foi dada a esperança." (162)

Mário de Andrade, ele próprio sede de tanta dor e padecente de tanta "má" abstração, uma vez escreveu que chorava ao ler os capítulos finais de Macunaíma e por isso não "gostava" dele, não o "pegava" mais. (163) Quanto de percepção dessa impossibilidade de aceder ao sentido, dessa condenação a um destino puramente essencializado e longínquo, em que a abstração é signo de má infinidade, não estaria em jogo aí? (164) (E, diga-se apenas de passagem, quantas obras — entre elas algumas capitais — da literatura brasileira não dramatizam o mesmo problema, encenando no limiar do Além, pela intermediação da morte, uma demanda de plenitude que se transfere para um outro mundo? Quanto do que constitui o cerne horrível da barbárie brasileira — feito de brutalidade e extermínio — não se refrata aí?)

A obra de Pompéia, e O Ateneu em particular, apresenta dessa problemática, uma das manifestações mais agudas e até lancinantes. Que no coração de seu problema estético

esteja esse antagonismo irremissível e a decorrente demanda de uma "solução" pelo entrematar-se dos contendores, centra portanto na aniquilação e na remissão ao infinito, é deste fato o testemunho mais forte. Esse "salto" transcendente desferido apenas num instante mortal, que responde pela dimensão metafisicante d'O Ateneu e pelo seu caráter ruinoso, revela que a "solução" pela aniquilação recíproca não supera a má infinidade da luta de morte. Seu intento básico — ou seu recurso extremo — é o de fazer parar o movimento pendular da repulsão recíproca que responde pela sua interminabilidade. Mas com fazê-lo pela aniquilação mútua dos antagonistas ela não deixa nenhum resto, nada a não ser a pura ruína, e assim reinstala o movimento de balança, que queria ultrapassar, agora reencetado como um pêndulo entre ser e não-ser. Desse modo, ela não acede a uma transcendência autêntica — ou a uma metafísica propriamente dita — assim como tampouco se instala num aquém isento de dimensão transcendental. Ela se "instala", como anteriormente se observou de outro ângulo, naquele ponto inapreensível em que a presença passa na ausência, o preênsil no inapreensível o ser no

não ser. Assim, a "solução" do aniquilamento recíproco arma-se impossivelmente no próprio limite entre o mesmo e o outro, o ser e o não-ser — isto é, ela se "forma" no limite em si, ou seja, na Morte ou, mais precisamente, no instante mortal, naquele momento que não pode ser apreendido e, no qual, a luz é a maior possível — o todo, imaginária ou presumivelmente, se perfaz e descortina — mas só ocorre no flagrante mesmo de seu apagamento, em que a treva é total — como no relâmpago de uma fulminação. Por isso, ao invés de ultrapassar a báscula interminável da luta de morte, ela lhe restaura e eterniza o movimento, como numa pena infernal, assim como lhe consagra o princípio, a morte — a pulsão tanatológica que está na raiz do pathos agonístico — convertida igualmente em morte eterna, ou melhor, morte interminável, morte contínua, morte imortal, morte renascente de si mesma apenas para a morte, morte soberana, mors regina mundi, "alma negra do universo"⁽¹⁶⁵⁾, "afrodisíaco poderoso"⁽¹⁶⁶⁾, morte triunfante, como numa litania satânica ou naquelas "danças macabras" e "triunfos da morte" que a Idade Média nos legou como imagens infernais.

Creio que, desse modo, se compreende tanto a "solução" da aniquilação geral quanto sua falácia. Na "mente agônica" do narrador d'O Ateneu — se não já em Pompéia mesmo — em que se "ignora" a "possibilidade de uma consonância de feição idealista, hegeliana" (167) toda a realidade é concebida sob o signo da luta de morte (168), ou seja, enquanto sacudida entre perspectivas que se contrapõem, negam e destroem, convulsionando-se num combate sem fim, em que "a razão da maior força é a dialética geral". (169) Nesse "mun-
do" de furor, em que a essência é a "luta" (relembre-se a fatídica frase de abertura ...) e a parcialidade violenta e impositiva a regra, a possibilidade de um sentido estável, de validade ampla, se não universal — aquele justamente que a arte demanda constitutivamente já desde seu próprio conceito (170) — não pode estar em um dos lados, vale dizer, simplesmente ao lado do vitorioso de um momento. Esse triunfo não passa de uma batida do pêndulo, que em seguida, pela lei atroz que é a de seu movimento, irá bater no lado contrário. Nesse contexto, num sentido que deveria ser óbvio, uma tal validade só se pode encontrar na própria morte — não, naturalmente, na morte de um dos antagonistas às mãos do

outro, mas naquele instante paroxístico representado na figura do entrematar-se, em que a própria morte tem finalmente a palavra. Essa é a "solução" paradoxal de Pompéia, o "momento fértil" — tenebrosamente, essa é a hora do "sinistro semeador", que semeia a morte — que ele procura como possibilidade última e desesperada de aceder ao sentido. Sua demanda oximoresca de um sentido pleno consiste em tratar de se colocar no ponto de vista da morte, ou seja, naquele "instante supremo" em que tudo se aniquila e, nessa aniquilação completa, a alma de uma realidade infinitamente renitente ao sentido se libere, como um lampejo último, expirante, mas, enfim, verdadeiro.

Ora, um tal ponto de vista, como se viu, situado no limite entre o ser e o não ser, reinstala a báscula entre um e outro e, por seu turno, forma-se suprimindo-se, constrói-se como destruição, produz-se na e pela sua aniquilação. Um tal ponto de vista — que põe todas suas esperanças na morte como possibilidade única de "solucionar" ou dominar um real convulsionado — tem um parentesco profundo com o

suicídio enquanto "solução" desesperada do irresolvível. De certo modo, ele é um suicídio "em effigie", no que repõe a dinâmica da sua "solução" paradoxal: adotar o ponto de vista da morte é algo como "curar-se" da morte pela morte, espécie de homeopatia sinistra, que Machado de Assis conhecia a fundo. Não será necessário, para verificar o enraizamento profundo dessa problemática em Pompéia, lembrar a "solução" - suicida que deu à sua própria existência, embora não reste dúvida de que essa morte auto-infligida, com um tiro no coração, no dia de Natal (como quem quisesse anular pela morte, num dia simbólico de nascimento, o mal maior de ter nascido) traz uma confirmação tão horrível quanto insofismável.⁽¹⁷¹⁾

Para vê-lo, bastaria observar o parentesco evidente entre o ponto de vista da morte e essa figura tão sua, a do entrematar-se: nesta, como na lógica daquele, cada um é, ao mesmo tempo, aquele que mata e aquele que é morto - suicídio.

Será horrível, mas verdadeiro: temos visto aqui esse empuxe para o limite, em Pompéia, como a tentativa balda de deter a báscula incessante, o movimento pendular de terminado pela imposição das unilateralidades, pela qual ele re-

cobre o que se chamou de ponto de vista da morte e encontra parentesco profundo com o suicídio. Pompéia, que se matou com um tiro no coração, escreveu num texto-chave de sua poética :

"O coração é o pêndulo universal dos ritmos. O movimento isócrono do músculo é como o aferidor natural das vibrações harmônicas, nervosas, sonoras, luminosas". (172)

Num ensaio da maior beleza — com certeza reprovável por todos os cânones "científicos", mas que, feito de pura e poética empatia com a intimidade mais profunda de Pompéia, não mente nem por um instante ao seu objeto — José Lins do Rego assim estabelece e comenta essa conexão sinistra:

"E sem poder continuar O Ateneu, que fora seu conto de fadas, o rapaz tranca-se em casa, na paz religiosa da família, que o adorava, que nele via a grandeza, a felicidade, e, num arranco, atravessa o coração com uma bala. Era como se tivesse assassinado o mundo. Ele fizera parar, violentamente, aquilo que chamara um dia o pêndulo universal dos ritmos". (173)

Se não leio mal o seu texto tão sincero e veemente, o romancista de Fogo morto, que interpreta O Ateneu como uma "cura", (174) um pouco no sentido em que certos psicanalistas falavam em "talking cure" ou cura pela palavra, de certo modo explica que o suicídio "verbal" ou "em efígie", realizado por Pompéia nesse livro, ao mesmo tempo que evidenciava, nele, a presença da configuração suicida, evitava, pela sua pura realização poética, sua efetuação na vida pessoal do Autor. Mas a dinâmica da luta de morte e seu pathos medularmente suicida são, pela sua própria natureza, de remissão difícilima, se não impossível, e sua lógica tão te-nebrosa quanto implacável terminaria por se impor em toda linha. Isso não impede, todavia, que Lins do Rego tivesse razão: de fato, nessas obras feitas de desmedida e paroxis-mo, que se consomem a si mesmas — ou seja, no "suicídio" da obra ou no ponto de vista da morte — Pompéia fazia surgir finalmente, em meio à calcinação generalizada e unicamente através dela, algo como uma correspondência finalmente reencontrada, um relampejar luminoso em que acreditasse encontrar, enfim, um olhar que confluísse com o seu. Essa apari-

ção, que tem também algo de estrela ou astro longínquo, de coisa imaterial e aérea -- um pássaro, um raio de luz ou uma nuvem translúcida, com um pouco de anjo do Apocalipse e de anjo da Anunciação --, sob todas essas formas, que se reúnem sob o signo comum da luz, essa aparição surge sempre como um espectro, alma ou "espírito" do outro mundo, uma vez que se evola de um cosmo absolutamente em ruínas. Surgindo aqui sob seu aspecto melancolicamente consolador de "estrela fixa", como aquelas de Macunaíma, essa luz terminal é, no fundo, ainda uma das refrações daquele mesmo clarão de uma fulminação, o resultado, como lampejo consolador/sinistro, da luta de morte entre a transparência e o obstáculo e de sua interpenetração consumatória.

Há um texto, das Canções sem metro, cujo alcance de síntese em relação ao que se vem procurando expor aqui é, no mínimo, impressionante. Pompéia parece que o escreveu e reescreveu ainda mais vezes que os restantes, já castiga-díssimos, do que encontrei uma demonstração bem palpável em seus cadernos de notas ditas "íntimas", nos quais esse texto ressurgiu, compondo-se e recompondo-se, várias vezes. (175)

Aliás, ele possui grande semelhança — na verdade uma semelhança essencial — com um dos "finais" d'O Ateneu, a cena derradeira 'do menino' com Ema, o final gozozo, tinto de morte, que antecede imediatamente a cena do incêndio — o "final" mortal, tingido de gozo, embora também com este revele parentesco. Transcrevo-o, naturalmente, na íntegra, incluída a epígrafe de Leopardi, escritor que Pompéia admirava e punha entre os "poetas da noite", seus "colossais poetas, os seus filósofos, os inspirados da treva, Leopardi, Poe, Schopenhauer, Hartmann, que lhe compreenderam a grandeza". (176) Vou sublinhá-lo em alguns trechos, a fim de chamar a atenção para o que mais interessa aqui, embora, por isso mesmo, corresse o risco de sublinhá-lo inteiro:

Ilusão renitente

E tu, lenta ginestra,

Chi di selve odorate

Queste campagne dispogliate adorni

Anche tu presto, alla crudel possanza

Soccomberai ...

G. Leopardi

(La ginestra)

Estranho sonho. Cataclismo inaudito assaltou a natureza. A espessura trágica de uma noite extraordinária invadiu o espaço como se de asas de corvo se fizesse o firmamento. Nesta sombra, espantoso sepulcro! jaz aniquilado o universo.

Desconcertadas as leis do mundo, rota a máscara das cores, desarmadas as perspectivas, reina a definitiva realidade cega do pavor. O nada, irmão da treva e do caos, revela-se em toda a grandeza do prestígio brutal, negativo, incontestável. Cessou o tumulto animado das transformações; o conflito dos átomos foi substituído por uma pacificação profunda; o fogo e a água, confundidos no acordo de uma destruição mútua e simultânea, renunciaram ao velho antagonismo de elementos rivais. Não mais a vida dos vermes na entranha do cadáver, não mais a vida dos astros no vácuo; nem há mais astros no céu nem há mais vermes na terra: o demônio do aniquilamento sustou a marcha sideral das esferas!

Nem uma lasca de túmulo a nos lembrem mais os homens, nem um aerólito perdido a recordar os planetas, nem uma fugitiva centelha que diga dos consumidos sóis. A efeméride dos aspectos, no tempo, cessou.

O tempo e o espaço imanes numa só uniformidade, sem soluções, sem sucessões, realizam a hipótese do termo absoluto.

Resolveu-se enfim a universal comédia das formas, das superfícies, das ilusões ...

Como um pássaro envolvido inesperadamente no turbilhão da borrasca, vivia, entretanto, o meu sentimento, no meio da consumação geral das cousas.

Estranho sonho!

Eu vi, senti nascer das trevas um clarão suavíssimo, semelhante ao luar que vem do céu, rasgando uma por uma as bambolinas pesadas da tempestade.

Era a luz de um olhar ...

Nem tudo perecera!

Este simples clarão saciava-me como se fosse a
concentração da vida universal roubada aos seres, ou o espí-
rito errante das constelações extintas! (177)

Aqui, como antes — como nos "vulcões", no "caste-
 lo fantasma" inflamado de gás e de fogos, nas "águas", n'O
Ateneu, como sempre em Pompéia — o texto ameaça reduzir-
 nos ao completo silêncio. Da mesma forma que no seu tema
 cataclísmico ou de "consumação geral das cousas", ele nos
 põe diante de um sentido finalmente consumado, na dupla acep-
 ção de que é, enfim, sentido pleno ou absoluto, ao mesmo
 tempo que desapareição de todo sentido. Fechado e completo
 em si mesmo, ele "dá sua própria interpretação" (178), e,
 assim, do mesmo modo que se põe como proximidade completa,
 furta-se, brilha infinitamente longínquo. Nada temos pro-
 priamente a fazer diante dele — não há mais realmente fazer,

ou função, mas só o consummaturum est de um de-functus — a não ser talvez esse fazer puramente homologatório do rito, que reatualiza celebratoriamente o sacrifício e o Mistério. A distância que nos constitui como leitores é a um tempo posta como distância máxima e bruscamente subtraída, inteiramente suprimida, como naqueles grandes "sustos" que constituem uma das recorrências mais intrigantes do Macunaíma, da primeira página ao epílogo,—micro-dramas do tamanho, nos quais acontece alguma coisa "tão imensa"⁽¹⁷⁹⁾ — um barulho tão gigantesco ou um silêncio tão profundo — que subitamente "encomprida" ou "encolhe" as dimensões do espaço, do tempo e dos próprios seres, passarinhos, paus, pessoas. Toda distância é nenhuma. Aqui, esse grande susto ou "choque" de que falam os alemães de Frankfurt a respeito da literatura moderna, choque por excelência reabsorvente da distância "contemplativa", de ordem estética,⁽¹⁸⁰⁾ é ao mesmo tempo o de uma explosão tremenda e de um silêncio aterrorador — de todo modo algo imenso. Assim, como anteriormente se procurou indicar, se o texto de Pompéia se subtrai à nossa percepção, indo àquelas misteriosas "fronteiras do universo" de que falava Araripe Jr., ele não o faz por alguma

espécie de "carência" ou "falta" de sentido, mas pela dimensão do excesso e do paroxismo. Agora talvez se possa ver que excesso e paroxismo, no caso, correspondem a uma luta de morte e à sua terminação paradoxal mediante "a hipótese do termo absoluto", aniquilação completa ou catástrofe total. É enquanto catástrofe que o texto se nos impõe — distanciando-nos — e nos reabsorve, colhendo-nos na sideração sombria de sua "galáxia catastrófica".

Pompéia bem que refletia sobre esse aspecto "terrorista", presente em sua prática textual. Em um seu conto, de 1882, o narrador nos dá esse singelo "raisonnement":

"As catástrofes são os maiores mestres. Não discutem: provam e impõem; têm argumentos de aço e de chumbo, cortam e esmagam. É a dialética dos assassinos. Não há quem se oponha". (181)

Também aquele poeta tempestuoso e vulcânico já citado, não fosse quem era, exercia por sua vez a "dialética dos assassinos", "como um desalmado, tomando os assuntos pelos cabelos, apunhalando-os no ar, com a fúria de uma

eloquência sanguinária, funambulesca, apoplética e atirando-os afinal, remoídos e exangues, aos pés dos ouvintes, horrorizados e deslumbrados". (182)

O leitor de Pompéia às vezes só o descobre quando já é tarde demais, o que, aliás, é próprio da tática "putschista"/terrorista/encantatória do texto: não tenhamos ilusões — a luta de morte que vige dentro do texto como seu regime sinistro, já pelo fato mesmo de sua essencial má infinidade, que se não pode terminar a não ser na aniquilação total, estende-se necessariamente ao campo do leitor. Sob esse aspecto, a plenitude de sentido do texto, configurada como fechamento auto-suficiente, e assim, confisco radical de toda interpretação, "diz" ao leitor: "ou eu ou você". É a "dialética dos assassinos", como escreveu Pompéia, ou, se se preferir, o enunciado da regra da luta de morte que Alfredo Bosi, falando do "terrorismo" d'O Ateneu, expressou com a fórmula clássica "mors tua vita mea", (183) que, aliás, poderia figurar como divisa, amplamente legitimada, nas Armas da República ou no Pavilhão Nacional. "Ou ... ou", escreveu ainda a respeito dessa exclusividade sinistra o mesmo

crítico. (184) A báscula temível da luta de morte arrebatada também o leitor no seu movimento interminável.

Quantos leitores a percep o — ou o sentimento — dessa alternativa sinistra, que nos assalta com força total já   primeira linha, não terá liminarmente afastado d' O Ate-neu? Ela responde, essencialmente, pelo mal estar indisfar c vel que acompanha a leitura do livro e   um de seus efeitos capitais, salvo se se passa por ele em branca nuvem, ao largo de sua agonia constitutiva, ouvidos lacrados àquele "tom agudo e sentimental" (185) de que falava Araripe Jr., no qual se reconhece a constring ncia estr dula da angústia. Da mesma forma, ela está no núcleo de seu problema crítico — naquela medida em que no crítico mora — ou deveria morar — antes de tudo um leitor. Na dominância de uma postura ou de outra, trata-se, na leitura de Pompéia, de olhar a morte em face, ou melhor, nos olhos. A brilha o furiosa que lhe acende nas frases lapidares, inflamadas, a luz de um olhar, intima para uma correspondência com a morte. Esse "brilho mortal", brilho sinistro, luz negra,   o relampejar de um gl dio nu — propriamente, da espada de um gladiador, como

se verã, que íntima para a luta de morte. Não há propria mente leitura d'O Ateneu se não se aceita esse convite, ou melhor, esse desafio. Colhido no pêndulo mortal, no antago nismo irredutível que é a lei da luta de morte, só resta ao leitor, por seu turno, a mesma "solução" paradoxal que se observou acima para a igual dinâmica no interior da obra, a única que sua lei admite e prescreve inexoravelmente: a da morte recíproca e simultânea, o entrematar-se de sujeito e objeto, leitor e texto. Cegado pelo despotismo de luz; con fiscada toda interpretação, o leitor só acede ao sentido mediante sua própria supressão. Mas nesse movimento mesmo, em que puramente homo-loga o texto, ele igualmente vai à potência máxima e o suprime enquanto tal: o texto já não é um texto, mas a "realidade" mesma, uma realidade impositiva, total, sem brechas, espécie de súbita apresentação fenomêni ca de uma coisa em si. Para dizê-lo com os termos que Adorno empregou para falar da narrativa moderna, esse movimento em que a representação é já a própria coisa consiste na "anulação fundamental da diferença entre a realidade e a "imago"". (186) Nesse movimento da leitura — ditado pela lei

que ele mesmo impõe — é o próprio texto que é submetido a uma desapareição, a um aniquilamento enquanto mediação específica. O leitor acede a uma visão como que pessoal e não mediada, igualmente onipotente. Como isso se dá pelo teor despótico do texto, pelo seu fechamento recouraçado em arma dura guerreira rebrilhante-mortai, é no auge ou no espessamento mais maciço da intransparência que ele retorna à transparência absoluta.

Nesse instante paroxístico do entrematar-se, homologando o texto, o leitor obteve, por sua vez, paralisar o "pêndulo universal dos ritmos", que em Pompéia, já se viu, é o ritmo de um combate generalizado, celular e cósmico. Ele cumpriu, assim, a lei inexorável de sua recepção imposta pelo texto — a de um pacto de suicídio. O leitor d'O Ateneu, se quiser aceitar o embate com a obra (ela, aliás, só admite o embate, porém no sentido mais radical), é obrigado em algum momento — num momento na verdade decisivo, momento "supremo", "hora da verdade" — é obrigado a sustentar o revólver de Raul Pompéia. Salvo engano, ele o faz, naturalmente, "em effigie": ao alcançar deter instantaneamente a báscula

mortal, o leitor se forma suprimindo-se, ou seja, reinstala também o movimento pendular entre o ser e o não ser. Mais exatamente, como antes se indicou, o leitor d'O Ateneu forma-se naquele instante em que se abole, em que deixa de ser, no momento de um traspasse ou de um passamento. O pêndulo da luta de morte, paralisado apenas pelo entrematar-se, ao fixar-se como que no meio dos antagonistas onipotentes, por assim dizer, na altura do seu eixo, oscila agora entre o ser e o não-ser, ou seja, sua paralisação é o rictus agônico de um instante mortal, instante de uma nova balsa. A agônica em estado de paralisação converte-se em agonia. Não supera, por isso mesmo, a interminabilidade de mau infinito própria da luta da morte: agon, o radical, repõe seus direitos, e a luta se reenceta. A figura do pêndulo paralisado apenas cristaliza, precipita em eternidade ruínosa, a atrocidade do movimento pendular — ela é a sua verdade, no sentido de que, na sua recorrência fastidiosa, eterno retor no exasperante do mesmo, o movimento pendular é já um movimento imóvel. Assim como o entrematar-se revela a verdade da luta de morte — seu pathos tanatológico — também o pêndulo parado, — símbolo daquele — revela a verdade do seu

movimento de báscula: ele é a imagem da precipitação ruíno-
sa do instante na eternidade degradada de um eterno retorno.

Relembre-se, neste passo, os relógios parados do "momento faustiano", postos no limiar do Além. Não por acaso, também, a figura do relógio parado é obsessiva em Pompéia e sob o seu signo seqüestrado, oculto, encontra-se to do O Ateneu, como se há de ver. O pêndulo parado, no paroxismo de um combate, imagem do instante que brilha apenas para a morte, no momento de sua desapareição, é também o símbolo das frases d'O Ateneu — e da sua composição "frasal", descosida, episódica — que fulguram consumindo-se no próprio fogo, vulcanicamente, sem articular propriamente um processo cumulativo, tempo puramente ruinoso, cheio de hybris e melancolia, iluminado por um sol negro. O relógio parado é, ele próprio, uma ruína, um defunto — a presença de uma ausência, como a do cadáver, cuja formação é decomposição — a imagem lutulenta de uma má infinidade, retorno do mesmo. Pode enganar, todavia, — como só sabem fazer as visagens da má infinidade e de seu anjo, que, naturalmente, é Lúcifer, o portador da luz negra ou lanterna de trevas — fazendo

crer que é a eternidade no instante, a verdadeira Presença, quando sua aparição é um perpétuo desaparecer, o soverter-se contínuo da presença em ausência, do ser em não-ser.

Por isso, embora a paralisação do pêndulo se ponha no meio dos antagonistas, ela não forma nenhuma autêntica mediação entre eles. O processo de sua obtenção — o entre matar-se — o demonstra: ele é a construção da ruína, do puramente desaparecente — pois, como se viu para o quiasmo sinistro do suicídio, no seu âmbito a passagem do mesmo no outro, longe de ser síntese, equivale à passagem do ser no não-ser. A paralisação espasmódica do pêndulo da luta de morte entre sujeito absoluto e objeto absoluto — contradição irreductível — não o detém num meio-termo, ou seja, na constituição da mediação, mas o instala no limite entre um e ou tro e, nesse movimento-immobilização mesmo, no limite entre ser e não ser. No seu caderno de notas "Íntimas", Pompéia anotou: "O meio-termo é o status quo da covardia". (187)

Assim, a passagem do mesmo no outro, em Pompéia, não opera qualquer superação dialética da finitude, mas pre-

cipita uma cristalização — em azeviche ou ônix negro, é claro — do próprio finito em infinito e, desse modo, instaura uma eternidade infinitamente ruínosa, ou má infinidade. Guarde-se, dessa imagem da precipitação, o aspecto da transformação imediate do finito em infinito: é a própria finitude que, por essa metamorfose súbita, se torna o cerne da infinitude e desse modo, por assim dizer, a insemina de seu caráter essencialmente ruínoso. Por seu turno, é a própria coisa finita que, promovida imediatamente à infinitude, vê consagrada, eternizada — não ultrapassada — a sua qualidade mesma de algo puramente desaparecente, e assim não faz senão se repor para consumir-se, construindo-se/destruindo-se, arruinando-se indefinidamente. Por isso, no coração desse processo está a ruína ou, se se quiser, seguindo o imaginário tremendo de Pompéia, um coração infinitamente ruínoso, pêndulo paralisado, as batidas vitais acelerando-se ao paroxismo até cancelar todo intervalo rítmico, avolumando-se no espasmo concentrado e último de uma explosão única, ponto-limite de freqüência em que passam um no outro o som e o silêncio, o sentido e o não sentido, o ser e o não-ser.

Assim, a junção de sujeito e objeto, a passagem do mesmo no outro, n' O Ateneu — e que responde pela unificação da obra, ou seja, pela sua própria constituição em forma e, no núcleo da narrativa, pela formação do ponto de vista — se dá como trânsito entre o ser e o não-ser. É a própria obra, assim, ou mais precisamente, a sua própria forma enquanto sua mediação essencial, que se põe como formação supressiva. Em outros termos — há, n' O Ateneu, uma exigência da solidez da mediação ao mesmo tempo que a exigência contrária da pura imediatidade. Exasperando-se reciprocamente na sua contradição insolúvel — luta de morte — avolumam-se uma e outra até o instante paroxístico em que a massa da mediação — tornada máxima — é ao mesmo tempo a presença imediata do todo — ou a pura imediatidade. Em suma, nesse entreferir-se consumatório, a mediação é a imediatidade. É esse processo que responde, no livro, pela colusão de distância e não-distância, mesmo e outro. Se a olharmos pelo aspecto da colusão de parte e todo e de finito e infinito, tempo e eternidade, recuperamos, por outro ângulo, o movimento anteriormente observado da constituição do fetiche.

Desse modo, produzida pelo ferir-se de morte entre exigências antagônicas, é a própria forma d'O Ateneu que se põe como uma mediação que se consome a si mesma. Mais precisamente, ela se produz ou vem a ser, naquele ponto inapreensível, instante supremo, em que ela passa do ser no não-ser, isto é, como se viu, no seu instante mortal. Talvez resida nisso a questão mais difícil — ou o núcleo mesmo — de seu problema crítico: não se pode falar, a seu respeito, de pura e simples imediatidade e, tampouco, deter-se em uma esfera consistente de mediação, mas trata-se de compreender de que modo — e a que custo — a mediação é a imediatidade, embora isso se dê no e pelo máximo acirramento de sua oposição, isto é, do modo mais inextricável possível — talvez aquela mesma inextricabilidade que fazia dizer Platão, do sofista, transformando-o humoradamente de predador em presa, que "seu gênero é de difícil caça": (188) é inescapável, para apanhar essa presa entre todas escapadiça, ter de procurá-la naquele ponto em que o ser e o não-ser passam um no outro — temeridade última que fazia o Estrangeiro de Eléia arriscar-se a ser tomado por "parricida", uma vez que para chegar ao termo dessa empresa seria, assim, obrigado a refu

tar a tese "do nosso pai Parmênides", afirmando que "o não-ser é; e que, por sua vez, o ser, de certa forma, não é"¹⁸⁹⁾

Até, já, por causa do exposto, a comparação é menos fortuita do que poderia parecer à primeira vista — embora não se possa nem se pretenda desenvolvê-la aqui: no caso d'O Ateneu, como no diálogo antigo, o caminho que leva a esse extremo passa necessariamente, como se viu acima, com Adorno, pela "anulação fundamental da diferença entre a realidade e a imagem". No pêndulo "paralisado" no limite entre o sujeito e o objeto, pelo qual o mesmo passa no outro, também o ser passa no não-ser, conforme se viu na "solução" paradoxal da luta de morte. Defrontando-se com a mediação que se põe suprimindo-se, com a imagem que é, a um tempo, as coisas mesmas — a própria diferença constitutiva do leitor, sua determinação mais específica, igualmente se põe no e pelo movimento mesmo em que se abole. O fogo que incendeia a mediação — no ponto extremo de sua intensidade — consome também o leitor. O processo de leitura d'O Ateneu — em parte o mesmo movimento "especulativo" que aqui se desenrola — é o de uma especularidade mortal com o próprio texto. Por

isso, sua leitura, a rigor, não é apenas "difícil" ou "problemática", — num certo sentido ela é impossível. (Não deixa de ser, sob esse aspecto, sumamente interessante que um dos mais recentes leitores d'O Ateneu, entre nós, que aliás o fez com grande proveito e brilho, tenha sido uma estudiosa de literatura francesa — Leyla Perrone-Moisés — que se especializou no "caso-limite" de Lautréamont, sobre o qual escreveu nada menos que uma Falência da crítica (190). Justamente uma "comparação" entre Lautréamont e Pompéia faz o núcleo de seu estudo). Essa "impossibilidade", no entanto, é o próprio coração da obra, seu coração ruinoso, tornado "transparente" a bala, diafaneidade de chumbo, tão diferente, nisto, daquele "coração transparente como cristal", de Rousseau estudado por Starobinski. (191) Num ponto, todavia, eles se parecem, pois num e n'outro a obtenção da pura transparência se reencontra com a morte, de um modo, porém, que sua diferença nisto mesmo ressurge. Leia-se um breve trecho do estudo genebrino:

"Jean-Jacques proclama apaixonadamente sua própria transparência; mas, do outro lado, o véu adensou-se em trevas e cobre todo o espaço visível. Havíamos visto, no fim de

A nova Heloísa, esse mesmo triunfo simultâneo da transparência e do véu. Julie entrava no reino de Deus e da comunicação imediata; mas era preciso, para isso, que sacrificasse sua vida e que seu rosto desaparecesse para sempre atrás do véu da morte. Ora, a experiência pessoal de Rousseau desemboca no mesmo ponto, com a diferença de que a divisão entre o mundo da luz e o reino do véu se realiza durante a própria vida de Rousseau. Este vive uma situação que, no romance, é a da própria morte (assim, compreende-se por que Rousseau se define muitas vezes como um morto-vivo: é preciso morrer para estar definitivamente do lado da transparência).⁴ (192)

Uma vez que, realizando — ou melhor espelhando — a constituição paradoxal, suicida, da obra, o leitor d'O Ate-
neu também se forma suprimindo-se, põe-se o enigma misterioso ou o mistério enigmático de saber, enfim, quem é esse que o lê, visto que essa "leitura" de algum modo se dá. Esse, que estando suprimido todavia "percebe"; que, abolido, ainda permanece; esse que é algo como a presença de uma ausência, que, já inexistente, persiste, é um "morto-vivo", para dizê-lo com a expressão de Rousseau. Poderíamos também dizê-lo, co

mo fez Araripe Jr., com os termos do príncipe melancólico — o cèlebre ser ou não-ser, ou com os termos de "galhofa e melancolia" de Machado de Assis, para cujo narrador fundante, "um defunto autor", a "campa foi outro berço", (193) narrador que se constitui como tal dissolvendo-se: "(...) e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma." (194)

Quaisquer que sejam os termos com que o façamos, o risco é sempre o mesmo: dado seu caráter de questão-limite, trata-se sempre, no caso, de explicar o inexplicável, o que põe de pronto a suspeita da charlatanice, da prestidigitação, que o vínculo profundo da questão com o anátema multissecular do sofista poderia pôr a nu. Resta sempre algo de "suicida" até mesmo em se tratar academicamente do assunto. Realizada literariamente, todavia, a má infinidade do problema ganha foros de universalidade estética e se torna — ou deveria se tornar — incontornável na análise dos textos em que aparece. A quantas obras capitais das letras brasileiras esse mesmo problema não pertence do modo mais íntimo? Assim, para tratar dele, poderíamos fazer como Machado de Assis — que, na maturidade, especializou-se

no assunto, protegendo-se, entretanto, com a distância da sátira e da ironia — e invocar aqui aquele Dr. Plácido (que não se perca pelo nome, cheio de beatitude extática), que o Bruxo do Cosme Velho apresenta com as credenciais de um verdadeiro facultativo do mistério:

"Doutor em matérias escuras e complicadas, sabia muito bem o valor dos números, a significação dos gestos não só visíveis como invisíveis, a estatística da eternidade, a divisibilidade do infinito. Era já morto desde alguns anos. Há de lembrar-te que ele, consultado pelo pai de Pedro e Paulo, acerca da hostilidade original dos gêmeos, explicou-a prontamente. Morreu no seu ofício; expunha a três discípulos novos a correspondência das letras vogais com os sentidos do homem, quando caiu de bruços e expirou". (195)

Ele já está morto, como o Autor, não por acaso, adverte por duas vezes. No nosso assunto, entretanto, como se viu, isso pouco importa, uma vez que — Machado conta em seguida — Plácido compareceu às sessões em que era "evocado", para resolver uma rixa teórica exasperada entre os sobreviventes discípulos, dando, assim, apenas mais uma "con-

sulta espiritual" em terra brasileira, a pátria de eleição do Dr. Fritz. Poder-se-ia convidá-lo para esta nossa "entre vista de espectros e recordações". A explicação do mistério enigmático ou enigma misterioso certamente não viria, ao mesmo tempo que se reforçariam as suspeitas indicadas — o que também só importa em termos, uma vez que, ao menos, saberíamos que ao procurar observar essa "química" do mistério, estamos lidando com o Axé da Casa — a composição do mana brasílico. Como, aliás, sabia muito bem Machado de Assis, a questão, por sua natureza mesma, interminável, exasperante, insolúvel, vai ao limite da Razão, onde, como já se vê, confina com coisa ainda pior do que as suspeitas anteriormente aventadas. Todavia, ele a instalou no núcleo de sua obra madura, e não cessou de examiná-la por todos os lados, por isso mesmo tratando tantas vezes com a loucura, o delírio, a morte. Nas Memórias póstumas de Brás Cubas, a questão expõe-se também nesse seu limite acima sugerido, dando-se como um diálogo — naturalmente delirante — entre as partners que já se verão:

" — Não, senhora, explicou a Razão, estou cansada de lhe ceder sôtãos, cansada e experimentada, o que você

quer é passar mansamente do sôtão à sala de jantar, daí à de visitas e ao resto.

— Está bem, deixe-me ficar algum tempo mais, estou na pista de um mistério

— Que mistério?

— De dous, emendou a Sandice; o da vida e o da morte; peço-lhe só uns dez minutos.

A razão pôs-se a rir.

— Hás de ser sempre a mesma cousa ... sempre a mesma cousa ... sempre a mesma cousa ...". (196)

A própria mãe infinidade temível que faz o miolo do problema já explica, em parte, porque é tão difícil e raro tratá-lo. Por um lado, distinguindo e confundindo, a um tempo, as ordens do mesmo e do outro, ela produz um "espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...". (197) como se viu acima e aqui se exprime com as palavras machadianas para a visão da enigmática *Flora*, a "inexplicável" (198)

— a nossa Otillie, de afinidade eletivas duplas e inelegíveis, criatura etérea e votada à morte sob a constelação de Gêmeos. Por isso mesmo, a mocinha, colocada sempre sob um

signo faustiano, procurava "uma espécie de acordo com a hora presente",⁽¹⁹⁹⁾ tocando ao piano — música "sem palavras"⁽²⁰⁰⁾ — a "sonata" do "absoluto", que tinha o condão de trazer de volta aquele "recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trazer a ordem eterna e única. Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade. O seio de Abraão agasalhará todas as cousas e pessoas, e a vida será um céu aberto."⁽²⁰¹⁾ A sonata de Flora, "diz" assim:

— Lá, lá, do, ré, sol, ré, ré, lá⁽²⁰²⁾

— ré, ré, lá, sol, lá, lá, do.

Fico curioso para saber como soariam ao piano, mas assim, escritas, vê-se que as duas "frases" dispõe-se como em espelho, em dois membros gêmeos de lá, lá, do e ré, ré, lá, em posições trocadas, invertendo-se a ordem como num giro em torno do eixo constituído pelo sol. A especularidade seria perfeita não fosse um ré a mais — quem sabe um ré de re-pública — que faz as vezes de diferença infinitesimal mas incontornável, como a dos Gêmeos, o monarquista Pedro e o republicano Paulo, em luta de morte, interminável e inútil. A própria "estrutura", assim, da "sonata" já deixa ver que

a ânsia de absoluto de Flora tem por elemento motor a báscula da mãe infinidade, em que a diferença aparente não é senão o mesmo duplicado ao espelho — o que a um tempo distingue e baralha as formas de identidade e diferença — um torvelinho de "fusão", "confusão", "difusão" — mas cujo movimento de transformação incessante é apenas a face movente de um eterno retorno do mesmo. Não fosse o Bruxo quem é, seria possível deixar passar incólume aquele sol no meio das frases musicais, mas num romance em que tudo que é ou deveria ser decisivo se dá entre "noite" e "manhã" — cap. LIX: "Noite de 14"; cap. LX: "Manhã de 15"; cap. LXVII: "A noite inteira"; cap. LXVIII: "De manhã!" e, last, not least, cap. LXXXV: "A grande noite", talvez a página mais alta e difícil das letras brasileiras — os segmentos frásicos musicais, basculando no eixo desse sol único, parecem repetir a alternância sucessiva de noite e dia, que o espelhamento das frases em torno desse mesmo eixo transforma num movimento giratório completo, consumando-se no círculo fechado, cíclico, de um eterno retorno.

A sonata do absoluto, de Flora, obtém, assim, tam**ã**m, deter a báscula da luta de morte em que esta fora

colhida, mas só o faz, igualmente, ao preço de transferi-la para a oscilação entre ser e não-ser. No meio da agitação da luta de morte, do "tumulto animado das transformações, o fechamento cíclico da sonata precipita como que um círculo ausente de todo movimento, constituído, na verdade, pela "eternização" do movimento de báscula: "eram notas que vibravam para fugir aos homens e suas dissensões"; "A música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura". (203) Não por acaso, portanto, o efeito do dispositivo - sonata -  semelhança das frases e superlativos de José Dias - se exprime com uma imagem do mito, a do Paraíso perdido. A realidade da alternância pendular das dissensões se abole e ao mesmo tempo se consagra na circularidade contínua, mas recorrente, do mito. Flora,  maneira do "momento faustiano", encontra, enfim, "uma espécie de acordo com a hora presente", mas s o faz ao preço de arruinar o tempo e degradar a eternidade. A cena - que não cabe analisar toda - , para variar, magistralmente construída por Machado de Assis, e, se olharmos bem, veremos que cada nota dessa música "sem palavras" se conquista so-

bre a ruína ou o apagamento das palavras daquela conversação em cujo meio ela ressoa. Assim como a alternância de noite e manhã se fecha num ciclo contínuo, por intercessão da "sonata" do "absoluto", "a alma da moça ia com esse primeiro albor do dia, ou com esse derradeiro crepúsculo da tarde, — como queiras, — em que nada é tão claro ou tão escuro que convide a deixar a cama ou acender velas". (204)

Ao seu modo, sofisticadíssimo, o romance machadiano — em particular este Esaú e Jacó cheio de profecias e sibilas, de advinhas, espíritas, metempsicoses, superstições, fetiches — também opera o seu quiasmo de luz e trevas, cruzando noite e dia, para obter o lusco-fusco indeciso de uma situação de limiar. O "acordo com a hora presente" — "momento faustiano"— se produz, aqui, no limiar do Além — quando um tempo feito de pura alternância ruínosa se precita no sem-tempo do mito, imagem cristalizada de seu movimento-imóvel, promoção da finitude do finito à infinitude.

O próprio turbilhão da luta de morte, portanto, no giro interminavelmente volúvel de suas transmutações, cria no seu centro algo como um vácuo feito de pura imobilidade e acalmia, em que, na verdade, se expressa da forma

mais plena o caráter demoníaco de sua má infinidade. Nesse olho-do-ciclone da luta de morte, não moram nem o tempo nem a eternidade, nem a história nem o mito, mas a temível idéia fixa, um enlace mortal de ambos, que sela um pacto de suicídio, pelo qual tudo se soverte no nada, o ser no não-ser.

São coisas que escapam aos limites deste trabalho e que portanto só se podem, aqui, dizer de passagem: mas há uma recorrência desse "modelo" no romance brasileiro, ao menos desde O Guarani, de Alencar,⁽²⁰⁵⁾ até nossos dias, em que a própria má infinidade da história brasileira — se é que se pode, no caso, empregar o termo — é possível encontrar sua expressão artística mais dramática e eloquente. Sua aparição mais célebre e completa, no nosso tempo, é aquela que nos faz ver Riobaldo, pactário, perfeitamente imobilizado, de armas em punho, no meio da luta de morte que se fere entre jagunço e jagunço, como que regendo, desde seu núcleo paralisado, o turbilhão infernal em que se entrematam os antagonistas, e que sua paralisia — pêndulo parado — representa e monumentaliza: "O Diabo, na rua, no meio do redemunho" é, já desde a epígrafe, o leitmotiv do

livro. Tal como na sonata do "absoluto" de flora, a obsessiva heroína do amor irrealizável porque só se unifica cin dindo-se, — como as estrelas duplas —, o romance de Rosa encontra nessa passagem o seu mais próprio "momento faustia no", culminância de um livro todo assinalado pelos motivos do tema fãustico. O imperfectível se perfaz, enfim, e, ao seu modo, bem estranho, também sob o signo do Eterno Feminino: O impossível se realiza, vira acontecimento e apare ce na frente da gente, pois nesse momento supremo o jagunço Reinaldo-Diadorim, homem de armas, é igualmente a mulher. O mesmo passa no outro, a diferença na identidade, e sob a forma da obliteração dos limites que assinalam na carne o corte, a seccão do mesmo e do outro, a sexuação, que separa o masculino e o feminino. O um ou outro da luta de morte "resolve-se" em um ê outro — mas igualmente só o faz como facies hipocratica, na jacência inerte, paralisada, do cadã ver. Também aí, a luta da morte — parte do epos herdico sertanejo — alcança deter o seu pêndulo atroz, fazendo-o igualmente pelo enlace mortal do mesmo e do outro, no entre matar-se. O impossível se realiza, mas apenas in articulo mortis, enquanto trânsito entre o ser e o não-ser. Como

numa grande encenação ruinoso — transcendental, assistimos, no limiar do Além, contra o panorama de um campo de batalha juncado de cadáveres, o advir de uma luz tão próxima quanto longínqua, tangível mas inabordável, presente e já ausente, espécie de epifania lutuosa, que brilha como tocos de velas funerárias na solene simplicidade de uma câmara ardente ser taneja — tão mais circunspecta e majestosa quanto mais a recorta a modéstia. (206)

Salvo engano, a literatura brasileira não cessa de dramatizar a má infinidade de uma luta de morte e sua "solução" maravilhoso-sinistra — realização lutuosa do ir-realizável — como uma passagem do ser ao não-ser. Por isso, no fundo de seu problema crítico, iremos, com a maior frequência, deparar aquele "mistério" enigmático que é um e que é dois, do qual se fala no diálogo entre a "Razão" e a "Sandice" — e que, para o riso da "Razão", a parceira aparentemente mais alucinada é que vai chamar pelo nome próprio: o da vida e o da morte. Em relação ao nosso século XIX, ele permanece quase como uma espécie de "tema secreto", ao mesmo tempo que escandalosamente exposto — evidente e

misterioso? — notório e invisível. Et pour cause, uma vez que além da suspeição que pesa sobre ele, parte importante de sua dificuldade reside no núcleo intratável de sua própria natureza, que ao se expor se subtrai, aparece desaparecendo, sempre igual e sempre outro, como na censura em ritornello que imemorialmente lhe faz a Razão: "sempre a mesma coisa ... sempre a mesma coisa ..."

Há algo de escarpado, de inabordável, na natureza do próprio problema, o que o repõe incessantemente, e, salvo engano, viu-se que se trata da má infinidade da luta de morte precipitada em eternidade degradada, restaurando-se como báscula entre o ser e o não-ser. Quando esse problema misterioso instala-se no coração mesmo do ponto de vista narrativo — e, desse modo, responde pela paradoxal constituição supressiva da própria forma — como é o caso d'O Ateneu ele "modela" o leitor segundo sua própria natureza: colhendoo na báscula da luta de morte, o texto o transforma no seu duplo, e ao constituí-lo na passagem do mesmo no outro, forma-o suprimindo-o, isto é, no trânsito entre o ser e o não-ser. Nisso reside sua inabordabilidade essencial ou sua virtual impossibilidade de "leitura": ele, à sua imagem e semelhança, demanda do leitor a realização do impossível,

ou que perfaça o imperfectível — que sobreviva à sua própria morte, que esteja morto e esteja vivo, que seja, não sendo. O leitor d' O Ateneu, desse modo, também se espectraliza, mas tampouco isso lhe sucede por deperhecimento das forças, mas na medida em que, cumprindo sua lei, identifica-se necessariamente com a onipotência do texto. Sob esse aspecto do morto-vivo, o "modelo" mas fundo de sua constituição não é propriamente o além nem o aquém, nem a "morte morta", nem a "vida viva", mas a "morte morrente" para usar os termos anteriormente citados de Jankêlêvitch. Mais exatamente, seu momento fértil, a hora de sua concepção — ou o seu Natal — é o instante mortal, o artigo de morte, esse momento inapreensível em que a presença e a ausência, o ser e o não-ser passam um no outro. Não creio se deva — esteticamente, é claro — a outros motivos, a ênfase machadiana nos aspectos morbosos, terminais, agônicos, estertorantes e decompositivos de seu narrador Brás Cubas, em detrimento de quaisquer possibilidades de qualificar o Além propriamente dito, circunstância que o "defunto autor" passa por alto quase num muxoxo de pouco caso. Machado de Assis se compraz, evidentemente, em fazer humor negro — meio risonho, meio

terrífico — com esses aspectos mórbidos, mas o essencial é que a ênfase toda desses capítulos iniciais e decisivos incide no instante mortal, nem no aquê, nem no Além. É claro que Brás Cubas não está "morto", mas tampouco está propriamente "vivo" — é um morto-vivo pioneiro e esteticamente incomparável, na pátria eletiva futura do romance mediúnico "psicografado".

Por isso, sob esse padrão do limite por excelência, do instante mortal, assim como o leitor d'O Ateneu se parece com os espectros e os mortos-vivos, ele se aparenta igualmente àquele que adormece e sonha, àquele que tem a visão, no êxtase, àquele que cai em transe sob a possessão de um espírito, àquele que entra em hipnose. Em todos esses casos — de que o instante mortal é prototípico — o traço comum é o da constituição de uma identidade do mesmo e do outro e de uma presença-ausência — os mesmos traços da balsa movente-paralisada da luta de morte. Pode-se vê-lo, por exemplo, sob o aspecto da hipnose — o instante mortal é inapreensível... — se nos dermos conta de que o pêndulo ou o movimento de balsa é um dos meios "clássicos" de sua

indução. A mediação que se põe e se subtrai, expandindo e contraindo radical e subitamente a distância, move o pêndulo que hipnotiza o leitor. Acima se disse também que era algo como um brilho excessivo, identificado depois à luminescência de uma lâmina mortal, que envoltava o leitor absorvendo-o numa sideração. Não há contradição nisso, se lembrarmos, como se observou, que a figura da luta de morte — brilhação furiosa — unifica os dois momentos, o brilho e a báscula — assim como é na tentativa de detê-la que se opera a identificação do mesmo e do outro. Em verdade, trata-se ainda e sempre de compreender a sinistra Autoridade que reside nas nossas frases, a composição do seu mana, a força misteriosa que as faz brilhar com as irradiações de um sagrado terrífico. A crer no Dr. Freud, pode-se ver reunida no fenômeno da hipnose — que, aliás, ele considera ainda algo um tanto "incompreensível e misterioso", "enigmático" (207) — boa parte (ou quase todos) desses elementos. Em primeiro lugar, o pai da psicanálise adverte que meios tradicionais de provocar a hipnose, como o de fazer o sujeito "fixar os olhos num objeto brilhante" ou escutar "um som monótono" (208) — ou olhar para um bom e velho pêndulo —

têm, na verdade, o objetivo de concentrar toda a atenção do sujeito na pessoa do hipnotizador, fazendo-o crer que "o resto do mundo é totalmente desinteressante".⁽²⁰⁹⁾ Isso equivale, nas nossas frases, àquele excesso de sentido, àquela plenitude autosuficiente, soberana, que parece concentrar o mundo, pelas quais a frase transita da prosa do mito, assim como, dotada de autonomia, torna-se algo capaz de olhar. A frase encena o seu poder como sua capacidade de afeiçoar o todo e reuni-lo no seu punho poderoso, como na hybris divino-heróica de um Faustrecht. Ela brilha com o poder de vida e morte do "mysterium fascinans" e do "mysterium tremendum", aragens do sagrado. Tudo é a frase. É a uma Autoridade desse tipo que, finalmente, vincula Freud o poder que induz a hipnose:

"Esse poder misterioso (que ainda hoje é muitas vezes popularmente descrito como 'magnetismo animal') deve ser o mesmo poder encarado pelos povos primitivos como a fonte do tabu, o mesmo poder emanante dos reis e chefes de tribos e que torna perigoso o aproximar-se dela (mana). Imagina-se, então, que o hipnotizador esteja na posse desse

poder. E como o manifesta? Dizendo ao sujeito para olhá-lo nos olhos; seu método mais típico de hipnotização é pelo olhar. Mas é precisamente a visão do chefe que é perigosa e insuportável para os povos primitivos, tal como, mais tarde, a da Divindade é para os mortais. O próprio Moisés teve de agir como intermediário entre seu povo e Javé, de vez que o povo não poderia suportar a visão divina, e quando retornou da presença de Deus seu rosto resplandecia: um pouco do mana lhe havia sido comunicado, tal como acontece com o intermediário entre os povos primitivos. (210)

Não é tudo, porém. Na trilha de Ferenczi, Freud termina por afirmar que, ao dar a ordem de "dormir" ao sujeito, ou seja, ao exigir dele a retração de todo interesse do mundo externo para si mesmo, o hipnotizador "está se colocando no lugar dos pais do sujeito". (211) Para Freud, na matriz desses pais individuais, encontra-se finalmente o "pai primevo" e temível, o da horda primitiva, sobre cuja imagem assustadora se teria modelado a imagem de Deus:

"Pel^{as} mediç^{ões} que toma, o hipnotizador desperta no sujeito uma parte de sua herança arcaica que também o tornara submisso aos genitores e experimentara uma reanimação individual em sua relação com o pai; o que é assim despertado é a idéia de uma personalidade predominante e perigosa, para com quem só é possível ter uma atitude passivo-masoquista, a quem se tem de entregar a própria vontade, ao passo que estar com ele, 'olhá-lo no rosto', parece ser um empreendimento arriscado". (212)

O caso de que se trata aqui não poderia reunir de modo mais completo o conjunto desses elementos. Que se recite mais uma vez:

— 'Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta!'

Colocada à portada do romance, a promessa de sentido — na verdade seu omen, seu anúncio ou augúrio — não podia ser mais gigantesca e tonitruante. É o mundo que se anuncia neste encontro, nada mais, nada menos. A demanda de atenção, de concentração completa, é igualmente a mais exclusivista, até absoluta. Uma vez que é o advento do Tudo

que se anuncia, nada resta fora disso. Há algo da aparição circunspecta e majestosa de uma Máquina do Mundo nessa frase de abertura, que, bem vistas as coisas, é também um fecho absoluto, pois já encerra o assunto, assim como encerra o mundo. Como sempre, em Pompéia, a frase é já o princípio e o fim em curto-circuito no paroxismo de sentido. Não bastasse, ela assenta esse globo pletórico, exorbitante, no soco mais sólido que se conhece, a verdadeira coluna da Autoridade — pela invocação do nome do pai, explícita e com todas as letras.

Mas antes de chegarmos a este, veja-se, ainda que resumidamente, o movimento de constituição da Autoridade da frase naquilo que, em parte, independe dele.

Na verdade, esse resplendor hipnótico de poder, esse despotismo, forma-se a partir da manipulação hábil de brandos elementos de fetichismo presentes na frase romanesca, e, em si, não anormais nela, elementos que no entanto ela conjuga e induz a uma potenciação recíproca máxima até incendiar-se com eles. Um desses elementos é, desde já, o

caráter de primeira frase, o Incipit do livro. É difícil de se definir ou de se medir, mas conhece-se o prestígio da primeira frase de um romance e há, até, quem as colecionem: todo um mundo verbal pende dela, desdobra-se do tom que ela primeiramente faz soar e ilumina-se desde seu foco e com suas cores. A relativa autarquia, própria da construção literária, reforça nessa palavra inaugural o caráter residual de Verbo criador. Trata-se, no fundo, de um eco ou revêrbere — menos ou mais amainado — do prestígio das origens, no fundo do qual moram a pureza, a verdade, o poder de geração e repetição do "tempo primordial" que guardam os mitos cosmogônicos. No nosso caso, esse prestígio, bem ao contrário de amainado, é multiplicado: ao prestígio liminar da primeira frase, junta-se a ênfase no seu caráter de ensinamento originário, de lei primordial colhida no momento mesmo de sua enunciação primeira. Unidas, essas duas forças conjugam-se na restauração, não no aplacamento daquele prestígio mais fundo do Verbo criador.

No seu conjunto, então, posto entre aspas, ainda que não lhe lembremos agora a sagrada assinatura, a frase

como que, ao mesmo tempo, faz parte de um corpo, ou de uma seqüência, e destaca-se dela, assumindo, pela posição e pela conformação, também um estatuto de epígrafe, com tudo que este pode encerrar — já desde o seu caráter, dado no próprio nome, de escrita última e ao mesmo tempo primeira, até o caráter de síntese, senão mote e microcosmo, do que so-brevêm. Na epigrafia, ainda, enquanto citação especialíssi-ma — e a nossa frase é uma — guarda-se também algo do gesto reverencial que com zelo, ou até unção, destaca do meio comum o que dele seria por si distinto e o depõe, ou, antes, alça a um plano mais elevado e primeiro: a epígrafe, ainda que às vezes sob sinal invertido, mantém algo da cita-ção do texto sagrado ou da palavra revelada, que o gesto reverencial consagra.

Por esse seu caráter de palavra especial e distin-ta — no caso, iluminada bem de perto pelas auras do sagra-do — a epígrafe ou a citação muito especial que ela cons-titui, pertence também à ordem do memorável e do comemorati-vo: assim, pelo seu caráter exteriorizável e não fortuito, ela se alinha na ordem do propriamente lapidar, no sentido

mesmo da lápide ou placa comemorativa, em que a palavra ins
creve-se na pedra ou no bronze perene, talhada ou fundida
no menos perecível e no mais universal. Esse caráter lapi-
dar, presente já no seu valor epigráfico, a nossa frase só
faz reiterá-lo e acentuá-lo no corte de aparência sôbria
mas grandiosa com que talha os dois membros principais da
frase "citada" — perceptível na sua ordem direta, feita de
vocábulos pesados, mas simples e essenciais, dispostos em
dois conjuntos de seis sílabas poéticas cada um, que por
pouco não formariam, reunidos, um temível alexandrino per-
feito e marmôreo — mas que a sua vida de hemistíquios se
parados, com uma cesura no meio, bem que sugere.

Enquanto juízo — no sentido largo — a frase é
epidítica, e o que ela exprime, no bojo de seu acúmulo de
prestígio, coloca-se com uma poderosa certeza, um valor ter-
minante, um caráter puramente tético, superlativo, que se
prova a si próprio na força mesma de sua posição e dispensa
— ou faz esquecer, — ulteriores argumentações, assim como
pulveriza qualquer veleidade querelante. A sobriedade, no
entanto, só reforça essa Autoridade, e faz lembrar um texto

de Pompéia sobre os efeitos calculados de uma eloquência heróica, em que as "(...) proposições poderosas lançadas como aríetes, avançando vencedoras sobre a demolição", guardam ainda" o receio sempre inexplicável, como de medo da própria força, como se [temessem] a responsabilidade da onipotência", para, depois dessa "apresentação cerimoniosa a princípio, aliciamento manhoso, de mansinho, carícia tigrina antes da garra", convulsionar-se na "gesticulação", "sem conveniências, dramática, estouvada, popular, avassalante, e a palavra que cresce com o eco da própria palavra, como um arrojo de corcêis vergastados pelo clarim, e o desabrimento glorioso sobre a multidão, como dos trágicos sem escola, irrompendo da compostura mansa do começo, como, súbito, por um reposteiro de nuvens, uma hidra de bronze."⁴ (213)

O incipit de onipotência concentrada, nessa concepção, guarda, assim, in nuce, na cabeça do "aríete", a presença temível da "hidra de bronze". A sobriedade tremenda dessa proposição epidítica é a plethora de força ameaçadora comprimida no seu bojo, algo como uma explosão reconcentrada sobre si, explosão/implosão. A solenidade do rit-

mo, a majestade do andamento, escandido em duas ou três passadas lentas e largas (anda como o fantasma do pai de Hamlet), um pouco funéreas, desdobra em manifestação sensível a marcha solene, epidítica, da esfera semântica.

Pela sua potenciação recíproca e concentrante — como os reflexos cruzados ^{de um} cristal de muitos fogos, — os brandos elementos de fetichismo presentes na frase acendem-lhe na face inicialmente prosaica, em vista da lapidação e iluminação excessivas que recebem, o brilho ofuscante de uma Archê, que a transporta para a esfera do mito: A solene advertência, o augúrio, que ela encerra, desdobra-se na inexorabilidade de um omen, futuro profético. O epidítico in semina-se de fatídico e o semântico torna-se mântico — ou simplesmente semântico mesmo, se tomarmos o termo no sentido em que o usa Grassi, para quem "a palavra originária, imediata, a-histórica, semântica, [o grifo é meu] é a palavra do mito", palavra que "pertence ao mundo sagrado, religioso, enquanto que a palavra mediadora, passo-a-passo, demonstrativa e que dá provas (apodítica), corresponde ao logos" (214)

Citando Otto, Grassi nos faz aqui lembrar, a propósito des

sa soberana autarquia do sentido, o que antes se viu em André Jolles a respeito dos santos óleos machadianos: "O mito representa discurso incondicionalmente válido, que fala sobre o que é. Portanto, o mito lida primeiramente com coisas divinas que não exigem prova, mas são dadas ou reveladas diretamente". (215)

Igualmente, a sobriedade grave da frase, seu tom profundo e cavo, torna-se a "solenidade oracular" (216) de que fala Frye: postos diante de um aviso prosaico, subitamente vemos levantar-se nele a eminência da Profecia arcaica, e as palavras de relativa banalidade tornam-se "palavras conjuratórias", como bem viu Lêdo Ivo. (217)

Já em si mesma, essa frase eminentemente Paterna, ao transitar para a inexorabilidade do fatum, assume um caráter fâlico, arcaico. Assim, é a justo título — justíssimo — que aí figura esse nome de paí, que, ao comparecer, funda e consuma esse seu caráter. (Há mais, todavia, no incremento desse poder paterno — Pompéia lhe dará ainda, uma espécie de confirmação suprema, se não absoluta). A fra

se, assim, ao mesmo tempo que tem a relativa horizontalidade da prosa, que regula as altitudes, monumentaliza-se e se alteia em poste totêmico ou obelisco fático. Não pretendo aqui "analísá-lo", mas, a esse respeito, apenas convidaria o leitor a reabrir a primeira página d'O Ateneu e a olhar o desenho com que o Autor "iluminou" sua frase inaugural, no qual se figura plasticamente o momento de sua enunciação, para considerar o que faz lá, erigida entre o filho de espádim à cinta e o pai dêitico, de indicador apontado para uma confusão vegetal de sombras, aquela sólida coluna de pórtico que os sobreleva a ambos em altura e se faz coroar por um vaso arborescente, unificando as figuras e dominando a composição, ao mesmo tempo que conferindo ao conjunto a feição arquitetônica de um monumento.

Nessa sua dimensão de "completude" e intumescimento soberano, auto-suficiente, portanto, a frase acorda na sua face prosaica, o clarão do mito, ou seja, faz reemergir no meio da recordação literária de um "cotidiano" até certo ponto contingente e fragmentário, a lembrança arcaica, recalçada, da soberana onipotência de um pai primevo, fático

e terrorizante. Desse modo, seu movimento de constituição re
cobre aquela condição básica da hipnose requerida por Freud,
o despertar no sujeito de uma parte fundamental de uma lem
brança arcaica — a do terror diante da potência inexorável
de um pai primitivo. Mas nesse movimento mesmo, se obser-
vamos um pouco mais, reencontraremos a nossa báscula e o
brilho cegante, com tudo que implicam. Do mesmo modo que
se viu para o caso do "transe místico" do nosso José Dias,
a frase, claro, não é propriamente o mito, como tampouco
obedece às condições básicas requeridas por uma "percepção
de prosa". (218) Ela é — no limite do impossível — as duas
coisas, e é por isso que sidera e paralisa. Sendo, assim,
dúplice e indecível, ela nem nos reintegra ou imerge na
plenitude harmônica do mito — que pode ser terrífico mas é
sempre integrador e totalizante —, plenitude feita de par-
ticipação e ausência de distância, nem nos constitui solida
mente no elemento da distância individualizadora que consti-
tuiu o apanágio da forma propriamente romanesca. (219) Deman-
dando ambas as coisas (lembro apenas que, para Platão, o
sofista é o que queria "as duas coisas"...), ela supõe si-
multaneamente a distinção e a indistinção de sujeito e obje

to, põe a distância e a anula, e nessa báscula temível, co
mo vimos, nos constitui como forma o supressiva, isto  ,
nos faz "experimental" a passagem do ser no não-ser. Nes
se sentido   que ela desperta aquele sentimento eminentemen
te regressivo, de um terror primordial: não por conter o "mito"
ou a "prosa", mas por exig -los ambos, e assim nos fazer
existir-desaparecendo, - ela nos coloca diante de nossa
própria morte. São os nossos próprios olhos depois de mor-
tos que vemos brilhar no fundo luminoso-cegante das frases
d'O Ateneu, e   esse olhar que aterroriza e paralisa. Se-
melhante ao Aristarco,   força de aceder   indistin o do
mesmo e do outro,   plenitude semi-divina que afei a a
totalidade, o leitor d'O Ateneu também se transforma em es-
t tua, paralisado na metamorfose suprema e imobilizante de
um redemoinho de muta es. Se lembrarmos, como se procura
aqui observar, que esse   igualmente o próprio processo com
positivo do romance, poderemos ter uma medida de quanto es
se mecanismo fundamental de base o modela e conforma em to-
dos os seus níveis expressivos, assim como da identidade-di
feren a entre o narrador e o principal objeto, interno ao
romance, da sua fúria. (220)

Freud assinala também esse elemento de "paralísia" na hipnose, e sua concisa observação nos faz ver a que abismos tende essa regressividade:

"A hipnose contém um elemento adicional de paralisia derivado da relação entre alguém com poderes superiores e alguém que está sem poder e desamparado — o que pode facultar uma transição para a hipnose do susto que ocorre nos animais". (221)

De fato, nessa experiência do instante mortal joga-se algo como o perder-se novamente no seio de uma Natureza terrífica e indiferente, que tudo "dígere" e transforma em indistinção, como no citado poema "O ventre", de Pompéia, e cujo símbolo máximo em nossas letras talvez seja exatamente aquela "Natureza ou Pandora", do "delírio" inaugural-terminal de Brás Cubas, que é sua "mãe" e "inimiga", que o fixava com "uns olhos rutilantes como o sol": nessa figura de mulher, tudo "tinha a vastidão das formas selváticas e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano". (222) É essa figura fusional que

lhe apresenta o espetáculo do mundo como regido pela lei da luta de morte; quando sua palavra ecoa, anunciando o advento do "nada", diz o agonizante: "Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo". (223)

" — Sim; o teu olhar fascina-me", afirma o narrador". (224)

Mas como essa passagem do ser ao nada, ou essa regressão do homem ao estado de natureza, faz-se, n' O Ate-neu, mais de uma vez, como petrificação ou mineralização em estátua — processo que atinge o leitor — esse olhar hipnótico, que "fascina" e paralisa, encontra um símile mítico mais perfeito na face terrífica da Górgona, a máscara de Medusa magistralmente estudada por J.P. Vernant no seu A Mor-te nos Olhos, que seria baldado, além de injusto, tentar resumir aqui, dada sua complexidade e concentração. Como as ditas frases, Medusa também — fãlica — exige a atenção total e o faz pelo terror: "O monstruoso de que falamos

tem a característica de só poder ser abordado de face, num confronto direto do Poder que exige, para que o vejamos, a entrada no campo de sua fascinação, com o risco de nele nos perdermos. Ver a Górgona é olhá-la nos olhos e, com o cruzamento dos olhares, deixar de ser o que se é, de ser vivo para se tornar, como ela, poder da morte. Encarar Gorgô é perder a visão em seu olho, transformar-se em pedra, cega e opaca". (225)

No confisco de toda interpretação, fascínio desse obrigatório olho-no-olho, na Górgona, como n'O Ateneu, os olhos que nos petrificam são os nossos mesmos olhando-nos do além — ou, simplesmente, a nossa própria morte:

"Olhar nos olhos de Gorgô é ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror, cruzar o olhar com o olho que por não deixar de nos fixar torna-se a própria negação do olhar, receber uma luz cujo brilho, capaz de cegar, é o da noite" (...). "[...] o que a máscara de Gorgô nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta cabeça vestida de noite, esta face mascarada de invisível que, no olho de Gorgô, revela-se a verdade de nosso próprio rosto". (226)

Na base dessa especularidade sinistra do olhar medusante, o helenista encontra, na máscara da Górgona, uma "representação" de um caos primordial, de uma indiferença de estado de natureza — aquele mesmo a que nos promete a morte. Como no livro que nos ocupa, feito no cruzamento de prosa e mito — realização do irrealizável — a face da Medusa também faz passar o ser no não-ser pelo fusioamento do distinto (semelhante à "Natureza" machadiana) ou pela passagem do mesmo no outro:

"Ao contrário das figuras divinas e dos rostos humanos, a máscara de Gorgô, como cabeça isolada, comporta na composição de seus traços aspectos bem marcados de insólito e estranheza. Os enquadramentos e classificações habituais parecem baralhados e sincopados. O masculino e feminino, o jovem e o velho, o belo e o feio, o humano e o bestial, o celeste e o infernal, o alto e o baixo (...) o de dentro e o de fora (...) — todas as categorias, em suma, interferem, cruzam-se e se confundem nessa face. Assim é que esta figura logo se estabelece numa zona do sobrenatural que, de certa maneira, questiona a rigorosa distinção entre deuses, homens e animais, entre níveis e elementos cósmicos". (227)

Feita no cruzamento mortal de prosa e mito — que tudo arruína, em caos, na realização do irrealizável — a frase famosa que "abre" O Ateneu, de um modo solerte e secreto, por isso mesmo tanto mais insidioso e potente, também nos transporta a uma "zona de sobrenatural", região limítrofe entre este mundo e outro, em que tudo que é sólido se desvanece, e todo movente se petrifica, e cada figura se spectraliza em presença-ausência, banhando na aura fantasmal das aparições. Sob esse aspecto ela se parece — secretamente, de um modo difícil de apreender — com aquela primeira página do Grande Sertão: Veredas — em que aparece, como abertura, depois da explosão dos tiros e do "Nonada" célebre, aquela máscara gorgônica de um monstro recém-nascido, o terrível bezerro que tem cara de bicho e de gente, revirados beiços, e que se concluiu ser o Cão — advertindo desde já o leitor para o advento do pacto demoníaco em que procuram unificar-se as contradições infinitas de moderno e arcaico que fizeram a vida e a aventura de Richaldo, levando-o ao seu brasileiro "momento faustiano".

À semelhança do início "mágico" do Macunaíma —
 geração de um filho da Noite, no limiar de natureza e cultu-
 ra — ou do começo-terminal impossível, realizado pelas Me-
mórias póstumas de Brás Cubas, fusionando o morto e o vivo
 — também o começo do romance de Rosa nos adverte para o
 "clima" onírico, esquisitamente "metafísico", primo pecu-
 liar do fantástico. O extraordinário, às vezes o maravilho-
 so, nos espera. O romance moderno também o fez de muitas
 maneiras e sempre de saída, bastando talvez um exemplo, já
 clássico, de choque, como o início igualmente fusional e me-
 dusante da Metamorfose kafkiana, que reabsorve bruscamente
 toda distância. Proust, por seu turno, inicia o fluxo
 magnífico da Recherche com a narrativa de um adormecimento,
 como que nos advertindo para os aspectos, em sentido lato,
 oníricos de seu roman-fleuve. Em todas essas obras — as
 diferenças contando — há sempre algum aviso, menos ou
 mais explícito, assinalando o limiar de realidade e imagina-
 ção, a passagem do mesmo no outro. Finalmente, Joyce, no
Ulysses, abre o romance — sempre a abertura — com a visão
 de um Buck Mulligan, meio nu, meio vestido, paramentado às
 avessas, que pronuncia do alto de uma escada as palavras

iniciais da Missa católica: — "Introibo ad altare Dei", como que nos advertindo para a preeminência ritual da composição e seu substrato mítico-irônico.

Com isso se quer aqui dizer que — assim como na "obra total" mallarmeana ou no processo "místico da ascese de Flaubert — a conjugação de mito e prosa que, premido pelas contradições e antipoeticidade congênitas de sua própria matéria histórica, o romance moderno não cessa de reatualizar, não é necessariamente medusante, embora muitas vezes mimetize a seu modo e em diversos graus de potência o próprio arquétipo da máscara da Górgona. Isso porque, já pelo simples fato de sua advertência para a existência do plano "mítico", o romance moderno (Kafka está no limite) retira-lhe o caráter de "mistério" ou de presença imediata da transcendência, submetendo-o a um regime distanciador e, tantas vezes, irônico. Nessas obras — sinalizado como construído ou intencional o "limiar" do além ou a figuração de alguma espécie de "sobrenatural" ou "maravilhoso" — o mistério se deixa sobredeterminar pelo enigma, ou seja, a composição tem como dominante o elemento conceitual que transparece na

demanda de decifração ou de clarificação racional que faz a base do enigma propriamente dito.⁽²²⁸⁾ Nisso, este se distingue do mistério: enigmas pedem decifração, clarificação conceitual, definição; mistérios demandam o envoltamento e, se desenvolvidos no seu caráter de revelação, pedem rito e celebração, homologação, e não decifração.

Ora, n' O Ateneu, a rigor, nada nos adverte, de saída, para o caráter de revelação ou a ulterior demanda homologatório-ritual da composição. Seu efeito medusante, hipnótico, procede daí. Essa não explicitação da advertência é que lhe garante tal poder e o subtrai à investigação racional, tornando-o tanto mais forte quanto mais subliminamente atua. Se ele propriamente advertisse o leitor, introduziria de modo decisivo a dominância do caráter enigmático. Não o fazendo, ele inverte a equação mais frequente do romance moderno e faz com que o mistério sobre-determine o caráter enigmático. Por isso, aqui, se fala no seu problema crítico com a expressão — ela mesma algo enigmática — de mistério-enigmático ou enigma-misterioso. Isso significa que a junção de prosa e mito (determinadas,

justamente, pelas noções de enigma, a primeira, e mistério, a segunda) são "hipnóticas", no sentido em que se fala aqui, na medida em que, como se viu para o caso representado do "êxtase" funambulesco de José Dias, ela performa o estatuto constitutivo e fundante da própria realização formal da obra, ou seja, quando constitui e conforma o próprio ponto de vista enquanto formação-supressão e assim permanece, essencialmente, inconsciente para a própria "consciência" narradora e, em corolário, para a "consciência" da recepção, à qual, ao "desaparecer", igualmente se furta.

Tal é, em essência, o caso da mediação (constitutiva da prosa) que é ao mesmo tempo a imediatidade (apanágio do mito e da magia). Pode-se vê-lo, recapitulando brevemente, se nos lembrarmos que, a rigor, nada nos adverte para o "limiar do além", n' O Ateneu, que não seja um despotismo de brilho, ou seja, o próprio exagero e o paroxismo de um excesso de sentido. Olhando mais de perto a nossa frase modelar, vimos que essa luminescência se acende no cruzamento de prosa e mito, que, a rigor é o momento — instante mortal — em que a mediação se queima — pela potenciação máxima de seus constituintes — consumindo-se a si mesma,

e assim pondo-se e se furtando, constituindo e suprimindo a distância.

Nessa báscula, viu-se que   o próprio leitor que se forma e se suprime a um tempo, ou seja — que a frase lhe impõe a necessidade de refazer interminavelmente o ato de apreensão de uma mediao que se põe subtraindo-se e levando-o consigo na batida mortal do pêndulo. Reencontramos aqui a noo de mistério: como isso se dá pelo excesso de sentido, não por sua rarefao ou enigmatizao, estamos diante não de uma significao bloqueada, mas da apresentao plena de um sentido que, inteiramente dado, brilha não obstante e por isso mesmo, como perfeita inapreensibilidade. Presente mas inapreensível, próximo mas infinitamente longínquo, pleno porém inabordável, luminoso mas intolerável ao olhar, esse sentido banha nas auras de um sagrado selva gem, indomado, possessivo, que fascina e destrói. Ele recobre a própria definio do "mysterium fascinans" e do "mysterium tremendum" que antes foram mencionados, configurando-se como a presença de uma transcendência incontrolada que deslumbra e cega. Sempre mais além de sua própria apario ou possibilidade de apreensão, um tal sentido respon-

de, basicamente, pela dimensão metafísica d'O Ateneu e por sua estranheza; aparecendo-desaparecendo, assim, sempre me diante uma calcinação fulgurante, como um clarão de uma catástrofe ou um brilho sobre a ruína, ele lhe confere seu caráter infinitamente ruinoso ou de má infinidade demoníaca.

Eis, enfim, como passam um no outro a evidência e o mistério: estamos diante de um sentido mais que realizado, saturado e até pletórico, mas que, ao mesmo tempo, se escapa interminavelmente para uma fronteira — um limiar do além — em afastamento permanente, espécie de ponto de fuga infinito e vertiginoso. A frase nítida, ou melhor, de nitidez absurda, está na "penumbra do universo", a "literatura transparente" é a "literatura hermética", a "negação da reticência" é "sondagem do inexprimível" e "expressão do invisível", para relembrarmos ainda uma vez as expressões de Araripe Jr..

Preso nessa balsa entre ser e não-ser, o leitor d'O Ateneu não tem como escapar ao olhar medusante, que o transporta para o limite. Na medida em que confisca toda

interpretação e cega com sua luz despótica, é da natureza desse sentido pleno, como se viu, obrigar-nos a encará-lo no seu núcleo mortal, isto é, nos fogos de seu olhar, com o qual nos petrifica. O crítico d'O Ateneu bem que gostaria de desviar os olhos, mas isso lhe é impedido já pela natureza de seu próprio objeto, não o fosse já também pelo dever do ofício. Mesmo sem qualquer vocação heróica, o crítico desse livro fascinante e sinistro se vê um pouco obrigado a imitar o Perseu mítico, tratando de não olhá-lo em face e procurando vê-lo espelhado em outras superfícies mais homogêneas e polidas. Bastante o temos feito aqui, olhando de viés o texto, desviando tantas vezes dele a vista e mirando-o, comparativamente, refratando-o em outros objetos mais estáveis e menos conflagrados. É, em parte, inútil, porém. Já na frase fatal que abre o romance, a crítica d'O Ateneu tem um encontro com a inexorabilidade de seu caráter obsessivo. Os olhos mortais, feitos de ser e não-ser, com que ela nos olha, são os da idéia fixa — essa estranha familiar da literatura brasileira — através dos quais ela nos tem mirado longamente com a visada do além e da morte. A sua radiância excessiva, sobre o fundo som-

brio do tom fatídico e do andamento solene — luz negra ou "o efeito da prata nos catafalcos", diria Raul Pompéia — já deveria advertir para essa sua vocação sinistra. Como todos os brilhos e lucilações ela nos dirige um olhar correspondencial, mas que, no seu caso, pelo condão petrificante de seu olhar hipnótico, intima para uma correspondência com a morte.

Assim como o morto-vivo e a estátua, — enquanto símbolo da presença-ausência que define o cadáver, o qual talvez seja o seu protótipo —, a idéia fixa é também a imagem do trânsito interminável entre o ser e o não-ser. Na base de todas essas manifestações encontra-se sempre a má infinidade: o retorno eterno e exasperante do que não encontra verdadeira consumação, daquilo que não se pode cumprir e libertar-se, de que a imagem do morto que volta, alma-penada que não encontra repouso, é uma imagem eloquente e nacionalmente consagrada. Na verdade, a idéia fixa é a própria configuração em um "juízo patológico" — (com licença da expressão), ou juízo inteiramente desajuizado, juízo da desrazão — espécie de filho da conjunção ou do diálogo

impossível da Razão e da Sandice, só possível como delírio estabilizado em forma, isto é, nos limites de razão e desrazão — daquele sentido que sendo pleno e por ser pleno se escapa para limite e retorna incessantemente. Parte do caráter misterioso e inapreendido da idéia-fixa vem do fato de se concebê-la difusamente como uma pura insuficiência ou deficiência do juízo, idéia apenas "malformada". Ela o é, de fato, mas sua malformação congênita é a da Medusa, que junta e mistura na sua máscara os reinos mais diversos e incompatíveis, numa totalização que baralha e fundiona as ordens do mesmo e do outro, tendendo assim igualmente à "completude" e ao caos, colocando-se, por isso mesmo, nos limites entre a natureza e a cultura e entre a vida e a morte.

A idéia fixa — como a frase obsessiva d'O Ateneu, que é uma, e da espécie mais gorgônica, mascarada — não retorna por carente, mas por pletórica, pelo excesso e pela superabundância paroxística. A idéia fixa é demais. Sua "carência" de alma penada não deve enganar: é por sua hybris que ela não encontra repouso, não assenta de vez no

Céu nem no Inferno — sequer nesse lugar duvidoso que é o Purgatório — não está nunca no lugar, mas vaga solta pelo mundo, retornando, ou baixando em todo terreiro e "encarnando" no corpo de todo cavalo das almas que se apresente, levando-o ao transe da possessão.

Se a observarmos na sua realização mais perfeita — no sentido de que aí é trazida à consciência e chamada pelo próprio nome — isto é, na sua atualização machadiana, veremos que a nossa desconhecida ilustre, a "idéia fixa" de Brás Cubas, é nada menos que a "invenção" de uma panacéia — mais um santo óleo — ou seja, de uma espécie de emplastro omnipotente ou síntese medicamentosa universal, algo como uma substância que concentra o mundo e tem poder sobre todas as coisas. Como tal, ela é o próprio fármaco contra a morte, mas que, pela sinistra homeopatia que é de sua natureza, vem a provocá-la: tão plena, tão total, tão absoluta que é irrealizável, ela não cessa de retornar e leva à morte seu sublime inventor. A idéia fixa retorna — isto é, constitui-se como tal — porque demanda a realização do irrealizável, espécie de "momento faustiano" com sinal in-

vertido, mas igualmente culminância de uma hybris e de uma desmedida. Assim, é por sua exigência de plenitude — imperfectível e perfeccionista, como Flora, a "inexplicável" — que ela não cessa de retornar, dizendo "sempre a mesma coisa ... sempre a mesma coisa ... sempre a mesma coisa ...".

Por outro lado, enquanto determinação mesma de sua demanda de totalidade, a sua exigência de realização do irrealizável, isto é, sua exigência de encarnação ou de presença coisal do infinito, lança-a no turbilhão da multiplicidade e multiformidade das coisas finitas, nas quais "encarna" sucessiva e indiscriminadamente, para logo consumi-las e "abstratizar-se" novamente, variando indefinidamente de forma numa girândola interminável de metamorfoses ou, talvez, "metempsicoses". Estes dois impulsos antagônicos penduram-na na bânscula entre a fixidez "abstrata" e indiferenciada e a movência transformista das metamorfoses. Esta bânscula é o trapézio que Brás Cuças "tinha no cérebro", no qual se pendura, naturalmente, a idéia fixa onde,

"Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possí

vel crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas até tomar a forma de um X : decifra-me ou devoro-te. (229)

Risonha que seja, esta báscula é aquela mesma, nos sa velha conhecida, aqui levada ao circo, que na demanda de totalização, fazendo o mesmo passar no outro, e o finito no infinito, faz-se de movência e paralisação, basculando entre o ser e o não-ser : tal é o enigma misterioso daque le X, suspenso no éter no meio de uma cabriola, pêndulo paralisado ou salto parado no ar: como o mesmo pode ser o outro, o movimento a imobilidade, o ser o não-ser.

Em decorrência disso, o que acima se viu aplica-se igualmente à má infinidade da idéia fixa: a interminável passagem do mesmo no outro, que a lança no turbilhão da luta de morte ou do consumir-se contínuo, no qual suas formas cambiam sem parar, pela infinitização do finito, precipita no seu centro algo como aquele vácuo de que se falava, o olho-do-ciclone em que tudo é parado e o centro de baixa pressão tende à gravidade zero. Sempre a mesma e

outra — sempre mutável e sempre ela mesma — como Brás Cubas, como Macunaíma, como o menino Sérgio ... como a própria forma dos romances que os constitui — ela é igualmente movimento e paralisação, de que o pêndulo universal dos ritmos e o trapézio são imagens: seu movimento constitutivo, portanto, é homólogo ao da constituição do próprio narrador do romance de Brás Cubas, enquanto formação supressiva do "defunto autor" (o que talvez indique que a célebre e real "volubilidade" desse romance, que R. Schwarz tem estudado tão bem, precisa ser observada na sua complementaridade necessária e inseparável com a idéia fixa, sem o que a própria forma do romance machadiano, reduzida a uma de suas faces — a face movente e gozoza da volubilidade de que a contraface é a paralisação da morte — é provável não se explique, uma vez que a pura volubilidade — que explica coisas importantíssimas — promovida a módulo formal imediatamente universalizado, é simplesmente inconcebível como capaz de dar conta da complexão formal que unifica o romance: para descrever o turbilhão, escreveu Machado de Assis, "seria preciso fixar o relâmpago", (230) ou seja, realiza o ir-realizável, perfazer o imperfectível — transitar do finito

ao infinito, do ser ao não-ser, exatamente o que realiza im-
possivelmente o "defunto autor" pela mediação inefável da
idêia fixa).

Como, espero, se tenha podido observar, a frase
que abre O Ateneu, sob um de seus aspectos, constitui-se co-
mo idêia fixa por essa passagem — constitutiva nela — do
finito e do infinito, matriz da má infinidade definicional
para a idêia fixa. Ela assim também obedece a uma espécie
de mandamento de "encarnação" da infinitude ou de presença
imediate do todo na coisa particular e concreta. Sob esse
aspecto, ela — é semelhante ao emplasto de Brás Cubas — "con-
teúdo" de sua idêia fixa — enquanto panacéia ou unguento
milagroso, santo óleo polissaturado. Ambas se encontram
sob o signo do fetiche, no caso da nossa frase — posto no
limiar do além e resplendendo de sagrado — correspondendo
a um talismã ou amuleto verbal,⁽²³¹⁾ pedra filosofal frâsi-
ca, ou passe-partout que abre como chave mágica o mundo do
romance. Conforme as expressões de um dito célebre sobre o
caráter do fetiche, da frase que abre O Ateneu pode-se di-
zer que, à primeira vista, parece um objeto evidente e tri-

vial, mas, se a analisamos, vemos que é um objeto muito intrincado, cheio de "sutilezas metafísicas e ressaibos teológicos". (232) Seu estatuto de fetiche a coloca, nas letras brasileiras, na mesma família da "muiraquitã" macunaímica (idéia fixa do herói ...), da "sonata do absoluto" de Flora, do "Humanitas" de Quincas Borba, da estátua obsessiva de Aristarco, da farda de alferes de Jacobina, do "redemunho" rosiano, uma vasta galeria fetichista que não se pretende aqui esgotar, mas lembrar. Nesses fetiches, menos ou mais evidentes nos textos — embora sempre acompanhados de sua ancila racional-desvairada, a idéia fixa, e nimbados pela ambição de totalidade de um superlativo — exprime-se o momento agudo, que pode tomar feição cômica ou trágica — em que o excesso de sentido atinente a uma realidade que não se pode apreender chega ao paroxismo e se precipita na cristalização de um "mediador" universal, talismã que possibilite dominar por "síntese" mágica, encantatória, um real que escapa a toda medida.

O superlativo, o fetiche, a idéia fixa - faces de um mesmo fenômeno que se põe e repõe em refrações diversas;

e que se unificam todas no trânsito do ser ao não-ser, isto é, na morte — formam uma espécie de portal ou tríptico esquisito, posto no limiar pouco freqüentado de uma estranha metafísica das letras brasileiras, enquanto tal um tanto ignorada, mas que, de todos os lados, pressiona a intuição da crítica e forceja para vir à tona. Essa sua dificuldade — ou impossibilidade mesmo — de aflorar e de resgatar-se de vez para a percepção consciente indica a má infinidade que lhe faz o núcleo movente-imóvel (na qual se expressa, provavelmente, essa contradição em ato que é o Brasil, cuja própria história, se assim se pode dizer, é a da alternância fastidiosa da construção e da ruína e, de certo modo, a conjugação de ambas, "nação" indefinidamente límbica, que a barbárie faz tender entre impulsos contrários a Céu e Inferno, ³(23*) mas que o pêndulo parado da má-infinidade mantêm, por isso mesmo, suspensa entre um e outro, num limbo ou limiar do além, sem que de todo ganhe um corpo ou o perca, sem que de todo ganhe ou perca uma "alma").

Mas também sob outro aspecto a nossa frase célebre corresponde ao padrão da idéia fixa: sua capacidade

nótica é a mesma dela, e advém igualmente de que, como aquela, se faz no trânsito de contingência e plenitude auto-suficiente, ou seja, é, ao mesmo tempo, mediação e imediatidade. Como se viu, é sob esse aspecto que ela move a balsa que colhe o leitor e o hipnotiza. Mas para que pudesse fazê-lo — acendendo em si mesma, no seu coração prosaico, os fogos do mito — foi preciso que igualmente ela se hipnotizasse a si mesma. O texto só nos dá o susto regressivo, hipnotizador, como se viu, na medida em que se assusta a si mesmo. É o que faz a nossa frase. Para acordar no leitor a lembrança arcaica de um pai fálico e primevo, que lhe exige a atenção exclusiva e a entrega da própria vontade, a frase mesma precisou concentrar nele toda sua atenção e entregar-lhe sua própria vontade. Na sua ânsia de influência, de alcance de inelutabilidade, ela exasperou a tal ponto seu próprio caráter fálico que passou no seu outro, acordando em si própria a lembrança aterrorizante do pai primordial. É a esse título que, na verdade, o nome do pai comparece ali. Ele é a caução maior de uma Autoridade que ao mesmo tempo possibilita e suprime. Ainda aqui, a atitude de Pompéia na composição de sua abertura solene,

é semelhante à de Hamlet diante da aparição do fantasma do pai, que lhe ordena o conhecido "recorda-te de mim": (234)

Hamlet -

Celestes hostes, vós! Ó terra! Sim, que mais?
 Devo juntar o inferno? Oh! basta!... Firme, firme,
 Ó coração! Nem vós,, tendões, envelheçais
 De súbito, porém sustende-me de pé (Ergue-se)
 Lembrar-te?... Sim, pobre fantasma, enquanto houver
 Memória neste globo atônito. Lembrar-te?
 Por certo. Apagarei das tâbuas da memória
 Toda e qualquer anotação banal e tola,
 As máximas dos livros, traços e impressões,
 Tudo o que nele copiaram juventude
 E observação: teu mandamento, e apenas ele,
 Há de viver no livro e tomo deste cérebro,
 Sem misturar-se com matéria menos alta!" (235)

Como sempre, está "tudo" em Shakespeare, mas cabe destacar, no caráter realmente completo de sua caracterização da situação em que acorda da sepultura um pai terrível que clama por vingança, o traço, ressaltado por Freud, da absorção completa da atenção e de entrega total da vontade. O fantasma do pai de Hamlet, no teatro, jamais nos aterroriza por si mesmo, mas seu poder de fazê-lo instala-se e au-

menta na medida em que Hamlet se faz siderar, e seu rosto empalidece como em reflexo da luz sombria da aparição, precipitando-o no círculo recorrente da inação melancólica, lutuosa, e nas fronteiras da razão e da loucura. Hamlet se deixa colher na aura sinistra da aparição, e é isso e apenas isso que nos pode dar o sentimento do trágico, ou seja, contactar-nos com sua paixão funesta. A questão de Hamlet — herói da má infinidade — é a de "saber" se de fato sobreviveu à visão mortal, que olhos humanos não poderiam contemplar: a célebre dúvida hamletiana, o ser ou não-ser, é aquela que, no fundo, talvez seja a dúvida fundamental do obsessivo — a de saber se está vivo ou se está morto. O cruzamento do mesmo e do outro — o príncipe e o Rei, o filho e o pai —, a absorção na potência do outro, faz olhar a face medusante da morte e precipita na balsa de ser e não-ser.

Essa é, no fundo, também a questão que o romance de Pompéia deve "resolver" e que se anuncia em sua primeira frase: — a de, tendo-se absorvido na figura do pai fálico, se consumido na citação totalizante de sua palavra primordial, perdurar depois de sua própria calcinação. O narra-

dor d'O Ateneu dá ao leitor a lição da catástrofe, para usar a expressão de Pompéia, mas só ao preço de catastrofar-se a si mesmo. Quem é essa voz que dá o romance desde um ponto de vista impossível, sobrevivente à própria desapareição senão a voz do "possuído", do extático, do que sonha, do hipnotizado ou do "morto-vivo", no sentido de que cada uma dessas figuras é formação-supressiva, presença-ausência, trânsito de ser e não-ser?

Não é à-toa, então, que no texto citado e altamente concentrador da "ilusão renitente", no qual de certo modo se "esquematiza" todo o problema básico d'O Ateneu, Pompéia recorra ao expediente do "estranho sonho" para dar conta dessa voz existente e suprimida. De fato, mesmo para o "sonho", a coisa é um pouco forte, e acrescenta-se-lhe o epíteto de "estranho". Sinistro, talvez fosse melhor. Trata-se do problema de dar algum estatuto verossímil, algum solo, a esse "eu" entre lírico e prosaico que fala desde o "cataclismo inaudito", o "espantoso sepulcro" em que "jaz aniquilado o universo". O sonho o "resolve" aqui. E, no fundo, o mesmo "problema" de verossimilhança do "defunto autor" machadiano, o do morto que, tendo bebido da água do

Lethes — propriamente letal, águas do esquecimento — , todavia narra suas memórias. *É extremamente* complexo — por isso mesmo — o estatuto dessas memórias, mas, observe-se agora apenas este seu núcleo problemático: trata-se de um narrador que só obtém a "síntese" memorialística no "além", isto é, quando nenhuma memória é mais possível. Em outros termos, a sua demanda de apreensão imediata e absoluta de seu objeto o conduz à necessidade de apreendê-lo apenas uma vez consumado, ou seja, quando "cessa" "o tumulto animado das transformações" na "consumação geral das cousas" ou na "hipótese do termo absoluto", para usar as formulações exaustivas do Autor. Da mesma forma, para obter esse alcance de totalização que se abisma numa eternidade paralisada e arruína o objeto, o sujeito passa ele próprio a um além do tempo, ou seja, além da dimensão que o constitui, ou além de si mesmo, sugado, na voragem que a hybris precipita, em direção ao miolo paralisado do turbilhão. No limite de sua realização, esse narrador individual que afeiçoa a totalidade, precisa, ao transitar entre tempo e eternidade, narrar o único objeto que não é passível de narração ou, simplesmente, de semiosis, a sua própria morte —

tal como fez Machado de Assis. Veja-se que nos encontramos, novamente, diante do morto-vivo e da promoção imediata do finito ao infinito, ou seja da exigência da realização do irrealizável. O "ponto de vista" que preside à pequena narrativa da "Ilusão renitente" é obtido igualmente pelo entrematar-se de sujeito e objeto — paralisação da luta de morte, hipnose do pânico, olho-do-ciclone, — e, a rigor (já que se está no tempo e igualmente na eternidade, na perspectiva da prosa-poesia e no sem-tempo do mito cosmogônico) na passagem de ser e não-ser, isto é, no instante mortal.

Para se chegar a ele foi preciso paralisar "o pêndulo universal dos ritmos", aquele que lateja no peito do sujeito e no turbilhão cósmico, no meio do qual se faz o pacto com o "demônio do aniquilamento".⁽²³⁶⁾ A possibilidade de sentido só se produz no grau máximo de impossibilidade do sentido, quando a memória de tudo é igualmente o esquecimento completo, letal. O sentido, assim, surge como um abraço — fatal — de todo sentido e sentido nenhum, e de caos e cosmos, de ser e não-ser — precisamente a mesma configuração de sentido que faz a idéia fixa. (Diga-se de pas-

sagem, essa conjunção de todo e nada está no centro também de muitos outros romances brasileiros, de que é caso exemplar o Grande Sertão: Veredas rosiano, do qual dizem uns, de ânimo construtivo, que contém todas as coisas, e outros, com ânimo bem contrário, que não quer dizer nada. Entre uns e outros, à falta de dialetização, vai, às vezes, basculando também na crítica o pêndulo da má infinidade nacional).

Por isso, aquela "luz" que surge, na "Ilusão re-nitente", em meio à "consumação geral das cousas" é, ao seu modo, uma alma do outro mundo — a própria "alma" do mundo no além — um ectoplasma brilhante, morto-vivo e "espírito errante" — "a concentração da vida universal roubada aos seres, ou o espírito errante das constelações extintas". Sua "renitência" de "ilusão", no fundo, é o mesmo retorno eterno da idéia fixa, na sua demanda infinitamente runosa de perfazer o imperfectível.

Esse brilho fantasmal apresenta-se também como "a luz de um olhar". Quem olha, do fundo negro da "noute extraordinária", são ainda os olhos da Medusa, prata nos catafalcos, — como se viu, a própria morte e, mais precisamen

te, a morte do próprio sujeito, mirando-se a si mesmo desde o além com os olhos siderais da idéia fixa: "Vivia", "entre tanto" — no além — "o meu sentimento".

"Nem tudo perecera!", diz o poema. De fato, perenizada, precipitada na eternidade do mau infinito, a morte sobreviveu, tornada morte eterna, vida renitente da morte.

Mas, se é o da morte, como esse olhar "sacia" a voz espectral que dá o poema com a "solenidade oracular do mundo onírico"?⁽²³⁷⁾ "Esse simples clarão saciava-me(...)", ela enuncia. Vimos, antes que, para Pompéia, a morte era um "afrodisíaco poderoso". Esse aspecto aparentemente não terrífico da morte, mas, ao contrário, doce e consolador, reside na sua equivalência — no mundo agônico do escritor — com a "solução" paradoxal da luta de morte — é a acalmia ilusória e terrível da paralisação do pêndulo, extrema-unção de santo óleo fetichizado, ou a doçura de uma panacéia mortal, fãrmaco poderoso, bãlsamo universal e universal veneno.

Isso porque, enquanto luz, aqui, de "clarão sua
víssimo", tal como se viu no combate de transparência e obs
táculo ferido no ciclo das águas, esse brilho que "vem do
cêu rasgando uma por uma as bambolinas pesadas da tempesta-
de" também se gera no momento supremo em que o embate de
luz e trevas vai ao paroxismo, exasperando-se uma à outra
como adversários em luta de morte, até o entrematar-se con
sumatório em que se fere o seu clarão espectral. A exaspe
ração da opacidade não podia ser maior, tampouco, em contra
partida, a potência renitente da luz: são trevas totais, "es-
pessura trágica de uma noite extraordinária", "como se de
asas de corvo" se fizesse o firmamento" ... O "clarão", por
seu turno, embora "suavíssimo", vem, paradoxalmente, cortan
do toda espessura, com ênfase nas suas camadas de resistên
cia - "rasgando uma por uma as bambolinas pesadas da tem
pestade".

Lembrando, apenas, o que acima se disse, e evitan
do repeti-lo todo, note-se que, mesmo sob a aparência da
"suavidade", esse clarão do "outro mundo" surge assim, de
uma luta de morte entre a transparência e o obstáculo. Fe-

rido como cintilação consumatória, esse clarão produz-se no momento em que a "treva", "irmã" do "nada" e do "caos", "revela-se em toda a grandeza do prestígio brutal, negativo, incontestável", impondo o "reino" da "definitiva realidade cega do pavor". Esse "revela-se", todavia, é decisivo. No quiasmo de luz e trevas, mostrar-se/ocultar-se, que ressoa no fundo do vocábulo, mais em sua virtualidade metafísica ou mística, prenuncia-se já o paradoxal advento de uma luz que, por seu turno, "vencendo" as trevas desde o núcleo mais compacto de seu próprio elemento, instala a visão no e pelo enceguecimento, no reino "definitivo" da "realidade cega do pavor". A luz que virá, há de ser, não por acaso, a de um "olhar" — sidéreo, astral, espectral, mas olhar. Será lunar por muitos motivos, dentre os quais, sem dúvida, está o de ser a lua — parente das estrelas — o grande olho da Noite, luzeiro da treva. Reencontramos aqui, sob outro aspecto, o tema pompeiano por excelência da conjunção de luz e trevas: se víramos a luz excessiva que ofusca e enceguece, vemos agora a sua contraparte simétrica, enceguecimento absoluto, escuridão total, que instaura a visão.

Os textos podem apresentar-se pela ênfase ou domi
nância de um desses aspectos, mas o que lhes subjaz, já
por isso mesmo, é o cruzamento, sempre, de luz e trevas, e
a identidade do modo pelo qual este se dá em Pompéia — a
luta de morte entre a luz e a treva, a transparência e o
obstáculo. O seu entreferir-se consumatório é que produz o
ponto de vista pompeiano por excelência da epifania de tre-
vas. Note-se que, aqui, o sujeito que chega à cegueira ou
à escuridão total, é aquele que "viu" demais, viu tudo,
viu o que não se pode ver — a "consumação geral das cou-
sas", o "termo absoluto". Como antes se observou, é essa
própria "visão" sem bordas, sem bastidores, sem um fundo de
invisível que a sustenha e regule, que arruína o seu objeto
— ao mesmo tempo que arrasta o sujeito na sua voragem des
truidora de apreensão absoluta, arruinando-o também, pois
tendo visto tudo, viu sua própria morte, perdeu-se no "qua-
dro" sem limites que pinta sua aspiração de absoluto — pu-
ra moldura em explosão continuamente expansiva e sem termo,
em cujo ponto de fuga infinito o sujeito se abisma em um
despotismo de potência e de aniquilação total.

"E eu vi (...)" diz o sujeito, mas desde a espe-
sura da treva mais compacta, no reino da cegueira absoluta.
 E o que ele vê? Vê surgir um "outro" olhar. É a sua pró-
pria morte que o contempla desde o olho-do-ciclone da vora-
gem destruidora, como acima se adiantou. A correspondência
 finalmente alcançada na luta de morte se dá, como no caso
 da Górgona, enquanto um olho-no-olho com a morte — jogo-
 -do-sério em que Machado de Assis tende ao riso e Pompéia
 à seriedade absoluta do trágico (conforme se poderá ver
 se se comparar este seu texto, ou as "conferências" d'O
Ateneu, com o capítulo do "Delírio" nas Memórias póstumas).
 O mesmo se reencontra no outro, não todavia, como conjun-
ção superadora da contradição, mas como o defrontar-se com
 seu duplo mortal, a sua própria imagem depois de morto. (238)

Obteve-se aí, mais uma vez, a "síntese" impossí-
vel — momento faustiano — de sujeito absoluto e objeto ab-
soluto, paralisando-se a movência incessante de sua luta
 de morte. O um ou outro da luta de morte converte-se final-
mente no um é outro de um aplacamento, mas apenas pelo en-
trematar-se dos lutadores, fixando sua báscula no limite en-
tre um e outro e entre a vida e a morte, ou, como se viu,

já que é limite, no instante mortal. Suave que seja o "clarão", portanto, consolador e doce que pareça o "encontro" de olhares - seu caráter sidéreo - espectral revela que sua eternidade é o mau infinito da morte. Aqui, como antes, é a movência da luta incessante entre sujeito e objeto que se precipita subitamente naquela paralisia em que se expressa a verdade de seu movimento-imóvel, ou seja, da má infinidade:

"Como um pássaro envolvido inesperadamente no turbilhão da borrasca, vivia, entretanto, o meu sentimento, no meio da consumação geral das cousas" (grifos meus).

Reencontramos aqui o "redemunho" rosiano, assim como o turbilhão de Brás Cubas (ou seu trapézio cerebral), com seu centro parado onde tudo é imóvel mas aéreo, em que as coisas flutuam e se evolvem. É no meio do "turbilhão" da destruição total que vive o "sentimento" do eu. Mas note-se que ele vive, nesse olho imóvel, como um pássaro no vácuo. Esse pássaro inesperado (como esperar o impossível?) é, já, mais um anjo anunciador do olhar que virá, da epifania. "Algo" nos diz que é alvo, claro, esse pássaro: esse

"algo" transita no espaço visível e impalpável das isotopias poéticas, correspondência aérea mas certa de metáforas, pois consiste na analogia e na oposição deste novo ser alado com aquelas "asas de corvo" (Pompéia leitor de Poe?) de que se fizera o negro "firmamento" da "espessura trágica de uma noite extraordinária". Este "inesperado" pássaro claro é algo como uma versão em "positivo" daquilo que o negro corvo é o "negativo". É a peculiar lux in tenebris pompeiana, um corvo que é a um tempo uma ave de luar, a própria imagem do entrecruzamento de claridade e escuridão. O anjo da destruição — "nunca mais", diz o corvo consagrado — é o anjo da anunciação — no que se vê que a junção do sujeito e objeto, ou a constituição do ponto de vista em Pompéia, momento do advento do mundo do romance, concebe-se sempre como formação-supressão — gênese e apocalipse, Fiat e Dies irae, epifania de trevas. Morre-se no Natal. O anjo anunciador que mora no centro imóvel do turbilhão, é apenas o duplo igualmente mortal, mas ilusoriamente consolador, do "demônio do aniquilamento" que com asas do corvo lhe agitava o redemoinho. Como se sabe, o demônio é legião — pai de toda mentira, ele preside à "universal comédia das

formas" — e, assim, de pleno direito, rege o volúvel redemoinho da mutação contínua, teatral; por isso compreende-se que seja agora ave negra, depois pássaro de luar, depois outra coisa ainda... Mas por isso mesmo, porque sua lei é a da passagem do mesmo no outro como destruição contínua e irredenta, ou seja, como possessão do outro que o ausenta de si mesmo, que o forma suprimindo-o, que o constitui roubando-lhe a "alma", duplicando-o portanto, a verdade de sua mutação contínua é a do dúpio, ou a da bipolaridade atroz do movimento pendular, cuja verdade igualmente é a da báscula paralisada no limite entre o mesmo e outro, assim como o "redemoinho" vertigina em torno de seu centro feito de vácuo e silêncio.

Concebendo toda a realidade como luta de morte, a obra de Pompéia vê a junção de sujeito e objeto — no limite, toda representação — como domínio violento, ou melhor, pura possessão de um por outro, ou como queda satânica. Nesse mundo agônico e sem saída — como antes se acen-
tuou com Alfredo Bosi e depois se observou na dinâmica da luta de morte — ele põe toda a desesperada esperança de obter alguma verdade estética na destruição dos antagonis

tas ou no "termo absoluto". É aprofundando a queda, levando-a aos fundos dos fundos, fazendo abismo chamar abismo, que ele tenta, como na circunvolução do Poema de Dante, re tornar à luz e ao alto desde o avesso do avesso, desde o mais completo e negro de profundis. O seu Virgílio, entretanto, que lhe dá a mão nesse transe, não é seguro como a sombra mantuana, assim como sua Beatriz será bem outra. Ao aprofundar a queda, ao caminhar no interior da treva e no sentido dela, quem lhe dá a mão — ou a quem ele a estende — é o próprio anjo caído. Para aceder ao sentido, ele faz um pacto com o "demônio do aniquilamento", para dizê-lo com seus termos.

Por isso, na "Ilusão renitente" (como n' O Ateneu) o momento mais fundo da queda, a sua mais pesada jacência, desdobra-se igualmente em ausência de gravidade. Assim, é, justamente, quando num "espantoso sepulcro jaz aniquilado o universo", quando se "sustou" a aérea "marcha sideral das esferas", quando o tempo se reconverteu ao espaço, e tantas mais imagens de pesadume e jacência, que alça vôo, evolava-se, colhido no tubilhão, o pássaro de luar, quase imaterial, feito de luz suave e sentimento. Não se o pode con-

fundir, então, com a célebre ave de Minerva, que só alça vôo no entardecer, porque seu elemento é o negrume absoluto assim como a falta da resistência do ar, o vácuo mais completo. Seu meio não é a mediação, mas a própria morte; ele não "medita" sobre a ruína como superação da finitude, trabalho do luto, mas é o próprio espírito da ruína, "o espírito errante das constelações extintas", a "alma negra do universo" liberta do seu peso pela pura aniquilação, mas por isso mesmo condenada à errância do intermúndio. (239) Alça do vôo apenas no mesmo momento em que se precipita em queda, ele só se ganha perdendo-se, não conhece nenhuma subsistência, mas é puramente desaparecente. Nessa medida é que, enquanto representação do próprio ponto de vista, o modelo mais próprio desse sentido que só se obtém na sua perda não é o da reflexão ou da síntese, mas o do êxtase — ou o da possessão, da hipnose, do sonho ... e do instante mortal. Acima vimos com Pompéia — e justamente em relação a sua concepção do Fausto — que para ele o êxtase é queda para o alto, decepção singular que prostra para cima, o que talvez agora se torne menos enigmático e se mostre menos aparentado com um simples gosto das antíteses e paradoxos.

Se nos lembrarmos, também, de que o êxtase, igualmente "ilusório", era lá a imagem do Amor — outra "ilusão" de aplacamento para a desmedida faustiana — compreenderemos por que a luz que vem da morte é aqui "suavíssima", doce: ela corresponde ao entrematar-se dos antagonismos ir redutíveis, ao seu interpenetrar-se consumatório, ou seja, à cessação da luta de morte pela passagem do um ou outro ao um é outro — vista agora sob o seu aspecto de cópula, que o é representa. Será igualmente "ilusória", entretanto, como se viu, porque, tal como o êxtase, o Amor, em Pompéia, é igualmente passagem do ser ao não-ser. Também, nele, o amor se colocará sob um signo demoníaco, tingindo-se com as cores do incesto e da traição. Por isso, essa cena obsessiva da "Ilusão renitente" se parece tanto — ou tão essencialmente — com a cena final do menino com Ema, cujo nome, aliás, não por acaso é anagrama de Mãe. Sua riqueza imagética é imensa e renuncio a qualquer pretensão de esgotá-la, pois só rivaliza, talvez, n' O Ateneu, em finura compositiva, com a sortida noturna das águas negras ou com as páginas do incêndio. Toda a cena é feita sobre um fundo de doença, morte e convalescença, em que a consciência aparece

e se esvai, o sono e a vigília se misturam e confinam com o delírio e a morte:

"Do fundo repouso caído de convalescente, serenidade extenuada em que nos deixa a febre, infantilizados no enfraquecimento como a recomençar a vida, inermes contra a sensação por um requinte mórbido de sensibilidade (...) (240)

"Lasso sobre os lençóis, em conforto ideal de tumulto, que a vontade morrera, eu deixava martirizar-me o encanto. A imaginação de asas crescidas, fugia solta." (241)

"A senhora não deixava a enfermaria. Vigia-me o sono, as crises de delírio como uma irmã de caridade" (242) (grifos meus).

É nessa prostração, nesse limite de vida e morte, razão e delírio, que se recupera enfim, em sua última reencarnação, a longa e espetacular série imagética dos olhares n' O Ateneu, estudada de modo perfeito por Alfredo Bosi, para cujo ensaio, expressamente, de novo, remeto aqui. Ao longo de todo o livro, o exercício do olhar é, sempre, mortal, no sentido mesmo em que aqui se falou em luta de morte. A mirada de um sobre outro leva, em geral, ao desfalecimen

to, ao desmaio, à vertigem, à "cremação" ou à paralisação. São olhares como espadas, armas de lâmina e ponta. Tendo rompido Sérgio com o temível Sanches, entrou este a "ronjá- [lo] , temperando o olhar com um brilho de facadas". (243) Desse processo não escapa a retórica — como, aliás, não escapa o leitor d'O Ateneu, visado pelo olhar medusante da obra: Nos discursos de Nearco, a ambição da nitidez excessiva leva-o a uma gesticulação dêitica, de dedo em riste, "pasmando de não ser entendido, impacientando-se até o desejo de vazar os olhos ao público com as pontas da sua clareza (...)" . (244)

No âmbito da obra esse processo, ao universalizar-se, envolve a todos — e ao narrador — no circuito de uma reciprocidade sinistra, em que os olhares antagonônicos fulminam-se uns aos outros, petrificando e cadaverizando, numa espécie de "medusamento" generalizado, no qual não há de ser difícil reconhecer a balsa da luta de morte e sua paralisação no entrematar-se. É a correspondência mortal dos lutadores em ação também nesta série de imagens.

No meio da prostração mórbida e delirante do capítulo final, a presença de Ema trará de volta, com força, o

tema do olhar, agora sob o aspecto da correspondência igualmente mortal, porém gozoza, do olhar dos amantes, introduzindo algo como uma espécie de vertigem na vertigem, ou abismo no abismo.

"Ema sentava-se. Pousava os cotovelos à beira do colchão, o olhar nos meus olhos — aquele olhar, inolvidável, negro, profundo como um abismo, bordado pelas seduções todas da vertigem. Eu não podia resistir, fechava as pálpebras". (245)

Ema lhe impunha "a letargia magnética do vasto olhar"; (246)

"Escureceu-me as recordações aquele olhar negro, belo, poderoso, como se perdem as linhas, as formas, os perfis, as tintas de noute, no aniquilamento uniforme da sombra...". (247)

A analogia com a "Ilusão renitente", salvo engano, salta à vista. É no máximo da prostração, do peso, da escuridão, que se recupera aqui, também, um olhar correspondencial, mas cuja condição é, igualmente, o sonho, a ver

tigem, o êxtase, a "magnetização". Lá como aqui, o reencontro do mesmo e do outro se dá apenas na e pela fusão dos contornos nítidos na escuridão de uma "noite" espessa, no "aniquilamento uniforme da sombra" que desfaz a individualidade das formas e precipita, do tempo, no sem-tempo da obliteração das "recordações" que, diz com precisão o narrador, são "escurecidas" por aquele "olhar negro, belo, pode roso". Ainda e sempre, invertendo-se apenas o ângulo de onde se vê o fenômeno, é a luz que se conquista nas trevas e as trevas como condição da luz.

A semelhança, todavia, entre os textos, sob esse aspecto, vai ao auge quando, ao final desse idílio incestuoso, diz o romance:

"Achava-me pequenino, pequenino. Sentava-me à cadeira. Tomava-me ao colo, acaalentava-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 espádua, fazia cair sobre mim uma tenda escura. De cima, sobre as faces, chegava-me o bafejo têpido da respiração. Eu via, ao fundo da tenda,

incerto como em sonhos a fulguração sideral de dous olhos⁽²⁴⁸⁾.

Aqui também, é na escuridão que se reencontra o olhar correspondencial e a própria capacidade de olhar. "Eu via ...", diz de novo o texto de Pompéia, de novo no meio da escuridão: a "tenda escura" dos cabelos -- onde brilham olhos negros -- vale bem as "bambolinas pesadas da tempestade", assim como a "fulguração sideral de dous olhos" é, duplicado, o nosso antigo olhar sidéreo-espectral, noturno, lunar.

Acima vimos como, na prostração "ideal de túmulo", a imaginação, de "asas crescidas, fugia solta". Tal como no poema em prosa, nesta sequência, assim como a escuridão e a luz de novo se juntam, é no máximo do peso, da jacência -- a jacência do cadáver --, no fundo da queda que se suspende a gravidade e tudo flutua e alça vôo, fenômeno de que as "asas crescidas" são o primeiro sinal. Todo o texto infla-se com as imagens do "revoar das roupas que os sonhos levam", "nuvens", "vôo", "oscilação de prodigioso aeróstato, serena em plena atmosfera ...", "saias brancas que dançavam na brisa", o vento que "enfunava as roupas estendidas, inflando ventres de mulher nas saias, nas camisas", "o

adejo brando da borboleta que expira"; a própria Ema "caminhava como uma sombra por um chão de paina" e "retirava-se insensivelmente, evaporava-se".

Estamos no inverso simétrico — e correspondente — do mundo mineralizado da obsessão da estátua, de Aristarco, da petrificação fállica do pai tremendo. Por isso mesmo, todo esse capítulo se colocará sob o signo daquele que é, no espectro das artes, o pólo oposto da escultura — a impalpável música. Nas várias recorrências da música nessa seqüência — ela toda musical, feita de ressonâncias e ecos — vê-se que nela, finalmente, se reencontra e sublima todo peso, assim como se convertem reciprocamente toda luz e escuridão. Mas, se observarmos de perto, veremos que, igualmente, ao preço da morte, ou num instante mortal. Diz o narrador:.

" [Ema] cantava às vezes, para adormecer-me, músicas desconhecidas, tão finamente, tão sutilmente, que os sons morriam-lhe quase nos lábios, brandos como o adejo brando da borboleta que expira". (249) Ao piano, "nenhuma violência de execução. Sentimento, apenas, sentimento, su-

cessão melódica de sons profundos, destacados como o dobre em novembro dos bronzes; depois, uma enfiada brilhante de lágrimas, colhidas num lago de repouso, final, sereno, consolado ... efeitos comoventes da música de Schopenhauer; forma sem matéria, turba de espíritos aéreos". (250)

Se observarmos que cada imagem da música se mistura à morte — sons que morriam, borboleta que expira, sinos em dobre de Finados — compreendemos o que faz aí a música de Schopenhauer enquanto libertação do peso do mundo: ela é — "forma sem matéria, turba de espíritos aéreos" — a "alma" ou o "espírito" desencarnado das coisas, liberado na morte, como a luz sidérea do poema em prosa. A junção, na música, de luz e treva, vida e morte, fica ainda mais visível se observarmos a abertura propriamente musical do capítulo:

"Música estranha, na hora cãlida. Devia ser Gottschalk. Aquele esforço agonizante dos sons, lentos, pungidos, angústia deliciosa de extremo gozo em que pode ficar a vida porque fora uma conclusão triunfal. Notas graves, uma, uma; pausas de silêncio e treva em que o instrumento sucumbe e logo um dia claro de renascença, que ilumina o mundo

como o momento fantástico do relâmpago, que a escuridão novamente abate ..."(251)

A música é, aqui, agônica, a alma evolada das coisas expirantes, (252) como se surgisse de um combate que desde o fundo dos átomos se movessem o som e o silêncio, assim como morrem às mãos um do outro o peso e a imponderabilidade, a luz e a treva, para que nesse in extremis se fira um clarão sombrio e o pesado flutue — enfim, para que o obstáculo seja ao mesmo tempo transparência, atingindo a verdadeira transparência quando e apenas quando chega a sua compactação máxima.

A música, assim, é talvez a mais completa ou a mais autoconsciente das representações de sua demanda de mediação como imediatidade a que chega o próprio O Ateneu. Não por acaso, uma vez que a dimensão visual-plástica e a dimensão auditiva-rítmica e sonora — são componentes no livro e enormemente exasperadas nele. A "visualidade" do livro — tantas vezes notada — é tão aguda que as imagens parecem querer se nos enfiar olhos adentro, exasperação que vai ao extremo e se comprova no fato de, não contente com

isso, como querendo mais nitidez, o Autor ter ilustrado o próprio texto; sua extrema elaboração sonora lhe dá, em sua maior parte, o caráter de prosa-poesia, pululante de ritmos, aliteraões, consonâncias, dissonâncias etc. Pode-se dizer que, no plano de uma simbólica das artes no âmbito do livro, a música está para a sua sonoridade constitutiva assim como a escultura está para sua dimensão visual. Numa e noutra se exprimem no grau mais exacerbado as duas pulsões verbais mais fundamentais do livro — no que se vê que ele tenta algo como passar a um além da palavra, como necessitando ultrapassar as possibilidades expressivas e representativas da linguagem. Ele vai, assim, aos limites visuais e sonoros da palavra, repuxando-a violentamente em direção à música e à escultura como artes-limite nessas duas direções. O som da palavra, n' O Ateneu tende ele próprio ao abandono do verbal em direção à pura realização musical, assim como a imagem visual tende ao escultórico, ao lapidar e monumental. Há nisso, nesse impulso de ultrapassagem de limites, uma exigência de presentificação total do sentido que, como se viu, transforma-o num enlace com o não sentido. Essa exigência não é outra senão aquela de que a

mediação seja ao mesmo tempo a imediatidade. Por isso, de certo modo, no tropismo violento em cada uma dessas direções, a palavra se arrufna na música, tendendo no limite ao silêncio, assim como se arruina na escultura, onde tende ao destroço, ao estilhaçado. Se observarmos um pouco a nossa seqüência narrativa "musical" com Ema, veremos que esta, que é leve e suave como a música em pessoa — e que só faz "música" em todo o capítulo — conquista essa qualidade musical sempre pela ultrapassagem e ruína da palavra:

"Tomava-me a frente nas mãos colava à dela; arre dava-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 sangüínea da boca, do que a imperceptível confusão de arrulhos cantando-lhe na garganta". (253)

Ela não "falava" propriamente, "tagarelava, agita va-se como um pássaro preso. Cantava, às vezes, para adorme cer-me (...)" (254)

As "historietas" sem texto viram "arrulhos" cantando na garganta, narrativas que se "resolvem" em música; a fala vai à "tagarelice" e nos reconduz ao "arrulho", pois a "fala" é, enfim, o canto de um pássaro preso. Igualmente, ao seu toque caricioso, o menino "perdia-se" numa "sonolência sem nome que jamais lograram produzir os mais suaves vapores do narcotismo oriental".⁽²⁵⁵⁾ Em tudo, uma desaparição do nome, do texto, da palavra (uma narcótica "sonolência sem nome" que será mesmo o inominável — a morte).

Do mesmo modo, como antes se viu, a exigência de presentificação plena, enquanto realização extrema da imagem verbo-visual, tende à nitidez ofuscante, à evidência total, em que a imagem apresenta-se em símiles tão violentamente expressivos que vai à esfera do alucinatório e se consome a si mesma em sua própria desmedida, arruinando-se enquanto sentido. Essa presença visual extrema, é a da escultura. De certa forma, as próprias escultura e música lutam, entre si dentro do livro, pois tudo que é sólido se quer volatilizar e tudo que é etéreo se quer precipitar em cristalização firme e palpável. Nisso mesmo se vê o destino necessário da mediação que é ao mesmo tempo a imediatez: ela só se

forma suprimindo-se, pondo-se e destruindo-se a um tempo. Ao seu modo, O Ateneu, também, nisso, atua à semelhança do Macunaíma terminal do Uraricoera: exigindo a mediação e a imediatidade, este exige a *rigidez* da pedra como presença sólida — objeto de sua "demanda"—, ao mesmo tempo que, verificando que essa solidez de pedra é a da morte, "agarrou numa itã pontuda e escreveu na laje que já fora jabuti num tempo muito de dantes:

NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA". (256)

O Ateneu, em sua pulsão para o escultórico — nisso parecida com a d'Os Sertões — demanda a lápide, a pedra, e ao mesmo tempo, quer a música⁽²⁵⁷⁾ como antídoto e adverte que não veio ao mundo para a opacidade, mas para a transparência.

Também aqui, como no Macunaíma, essa luta de transparência e opacidade se resolve em trânsito entre ser e não-ser: as tristes estrelas macunaímicas valem bem o nosso olhar sideral de Ema e o grande olho astro-espectral que olha desde a consumação geral das coisas. Em suma, essa demanda expressiva de ultrapassar todo limite, n'O Ateneu, — que o leva aos limites — é a exigência de realização do

irrealizável, ou de perfazer o imperfectível: a obtenção da presença imediata do todo em pleno coração do finito, como se viu, é, na sua realização mais perfeita, o morto-vivo, o relógio parado como ruína perpétua no limiar do além. Nesse sentido, vê-se que, enfim, aparentemente antagônicas, a escultura e a música, na economia dessa obra, se parecem, pois ambas "resolvem" o problema da luta de morte — a passagem ao um é outro ou unificação de sujeito e objeto — como trânsito para o além, como instante mortal e constituição da situação de limiar, a escultura correspondendo a algo como uma hipnose paterna (Aristarco) e a música a uma gozoza hipnose materna (EMA).

Assim, nessa demanda de realização do irrealizável, no limiar do além e na relação com a mulher, O Ateneu encontra o seu "momento faustiano" enquanto ascensão para um Eterno Feminino que lhe corresponde intimamente. O texto o deixa muito claro e dispensa aproximações mais demoradas: no meio do idílio com Ema, o menino recebe uma carta do pai, que além de bem longe — em Paris —, está muito doente. Nela, o pai lhe recomenda "salvar o momento presente", já que "o futuro é corruptor, o passado é dissolvente", e "só a

atualidade é forte". (258)

Fica nítida a demanda de um "acordo com o momento presente", ao que comentará o menino:

"Momento presente ... Eu tinha ainda contra a face a mão que me dera a carta; contra a face, contra os lábios, venturosamente, ardentemente, como se fosse aquilo o momento, como se bebesse na linda concha da palma o gozo imortal da viva verdade". (259)

A mão, naturalmente, é de Ema-Mãe, em cujo contato fusional Sérgio encontra a realização do irrealizável, a presença plena — "o gozo imortal da viva verdade". O imperfectível se perfaz sob a luz sombria do incesto e em conjugação com uma fascinante mãe fâlica: assume a configuração mortal de um regressus ad uterum, retorno ao limiar de natureza e cultura e de vida e morte, algo como só se acder ao sentido — ou à "verdade" — mediante um "desnacer", um retorno ao seio indiferenciador de uma mãe primordial, num abraço de amor e de morte. O "momento faustiano", aqui, enquanto trânsito para o além, sob o signo de um Eterno Feminino fâlico —, Diadorim é mulher-homem; Macunaíma, esposo

de Ci, donzela guerreira, é "castrado" pela Uiara; Capitu — olhos de ressaca, reabsorventes — é o homem da casa; Virgília, como o romance avisa, é Vir ... — tinto de contra-natureza, de incesto, se dá sob o signo do Pacto com o "demônio do aniquilamento": quem preside, n' O Ateneu, a ce na do trânsito para o além, não é o Deus do Fausto, mas Ele.

"O pêndulo universal dos ritmos" é detido para um "acordo com o momento presente", mas é o movimento auto-su pressivo, demoníaco, que o consoma, como solução da luta de morte. Não é de estranhar, então, que com estas palavras se encerre o episódio de Ema:

"Mas fora preciso saber ferir o coração e escre ver com a própria vida uma página de sangue para fazer a história dos dias que vieram, dos últimos dias..." (260)

A estas frases segue-se a cena do incêndio d' O Ateneu. Nelas se pronuncia de novo uma palavra que esteve latente em todas as derradeiras páginas, e que abandonáramos muito antes, numa água rubra, tinta de sangue, o sangue da vingança. Por ela se compreende como a transparência e

o obstáculo tratam de ser, n' O Ateneu, a mesma coisa: pelo sangue derramado na consumação completa da luta de morte. Por isso, as águas, tendo sido translúcidas e depois negras, tingem-se de vermelho — para que o sangue da luta entre a transparência e o obstáculo possa acender no seu meio opaco um clarão ferido in extremis. É o sangue que re conduz, n' O Ateneu, a água ao fogo — e por isso as águas vermelhas sã são evocadas em meio à insistência numa "febre". Evitarei relembrar por inteiro, aqui, o lago terminal, estinfalizado, de Macunaíma, que é translúcido, depois vermelho de sangue, depois negro de sangue talhado, depois multicolorido de peixes mortos e boiotes, envenenados com timbõ, mas não posso evitar, dentre outras águas d' O Ateneu, o lago musical, schopenhaueriano, em que enfim as águas são de novo diáfanas: no romance, é um lago de lágrimas — "uma enfiada brilhante de lágrimas, colhidas num lago de repouso final, sereno, consolado ...". (261)

Produzida igualmente pela luta de morte, essa diafaneidade final do "lago de repouso" mostra que a lágrima é aí, apenas uma variante do sangue. É sempre este que reacende nas águas d' O Ateneu os brilhos da transparência. Tor

nadas irreversivelmente opacas, pesadas, lutulentas, as águas — elemento da fluidez e da diafaneidade — não recuperam seus atributos originais por si mesmas, mas, por sua vez, apenas na luta de morte com seu elemento antagônico, no momento em que se entrematam e fusionam água e fogo. O sangue, derramado na luta de morte, constitui esse elemento em que o clarão rubro do fogo e a fluidez primordial da água se reencontram num fusionamento mortal. Isso pode mostrar por que, no "estranho sonho" apocalíptico do poema em prosa, "o fogo e a água, confundidos no acordo de uma destruição mútua e simultânea, renunciaram ao velho antagonismo de elementos rivais". Nesse poema estranhamente feito como um sonho em preto e branco — coisa rara no colorista Pompéia — o vermelho não aparece, diferentemente da cena noturna das águas, toda projetada em preto-branco-vermelho. Lá, como se viu, o vermelho é o rubro do sangue, chamado pelo próprio nome. Nas passagens bruscas de preto a branco desse micro-apocalipse, o sangue e sua cor flamejante, no entanto, latejam e pressionam surdamente a percepção, e o fazem do modo mais forte justamente aí, no entrematar-se de fogo e água.

Nessa junção de fogo, água e luta de morte, encontra-se praticamente a fórmula pompeiana do sangue, que a percepção — menos ou mais consciente — do leitor fica encarregada de aviar. Nesse poema, partimos da grande ruína do cosmo — jacente e enegrecida — para depois encontrarmos, latejante, a luta de morte que o provocou, designada como combate de água e fogo — no qual reencontramos o sangue. De certo modo, todo e seu negror inicial é um grande lago estinfático de sangue petrificado e enegrecido, semelhante às águas negras e sólidas da piscina ou ao lago de sangue talhado do Macunaíma, que depois se descoagula, liquefazendo-se em sangue, às mãos do leitor — algo como ruína → fogo x água → sangue. Na seqüência final d'O Ate neu, temos o caminho inverso e simétrico: partimos do sangue, para reencontrar o combate de fogo e água e, ao fim, a grande ruína cósmica. Como vimos — e é preciso sempre tomar a sério o horror entranhadamente coerente de Pompéia — a página, expressamente, brota do sangue fluente e deramado, que se faz palavra e letra flamejante: "Mas fora preciso saber ferir o coração e escrever com a própria vida uma página de sangue para fazer a história (...)". Ao seu

modo, a página também nasce do sangue derramado, tal como, do pescoço cortado da Medusa, nasce o cavalo alado: ela sai da vida, não para entrar na História, mas para errar infinitamente entre a História e o mito. Com o sangue se escreve rã a página flamívola do incêndio, onde vamos, estranhamente, de novo, encontrar a água e o fogo conjugados. A água não extingue o fogo, antes lhe aumenta a potência: "O trabalho das bombas, nesse tempo das circunstâncias lendárias, era uma vergonha. Os incêndios acabavam de cansaço. A simples presença do Coronel, irritava as chamas, como uma impertinência de petróleo. Notava-se que o incêndio cedia mais facilmente sem o empenho dos profissionais do esguicho:

No sinistro do Ateneu a cousa foi evidente. Depois das bombas, a violência das chamas chegou ao auge". (262)

Depois desse encontro comburento de água e fogo — (longamente ele me intrigou), vindo como que de uma decomposição do sangue, reencontramos a descrição famosa das ruínas do mundo (mais a iluminura pompeiana que a ilustra) contempladas "na atmosfera luminosa da manhã", em que "flutuava o sossego fúnebre que vem no dia seguinte sobre o teatro de um grande desastre":

"Lá estava; em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmografia partidos, enormes cartas murais em tiras, queimadas, enxovalhadas, gravuras dispersas das lições de anatomia, gravuras quebradas da história santa em quadros, cronologias da história pátria, ilustrações zoológicas, preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas; borra, chamusco por cima de tudo: despojos negros da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados, incinerados ..." (263)

A semelhança, também, das imagens das duas "galáxias catastróficas", é muito grande, especialmente se atentarmos para as quatro derradeiras linhas do trecho por último citado. Mas, ainda, pensando no encadeamento de ambas as seqüências, a da "Ilusão renitente" vai da ruína à aparição alada de um olhar consolador, como se viu, ao passo que a d'O Ateneu vai de olhar sidéreo de Ema à ruína apocalíptica.

Todavia, se quisermos encontrar ainda uma vez aquele fogo e seus flamejamentos subterrâneos, ocultos, do poema em prosa, poderemos atentar para sua epígrafe, até aqui desatendida. Como se pôde ver, trata-se nada menos do que de um fragmento da Ginestra leopardiana, onde se fala da "lenta ginestra", a flexuosa ginestra, a flor gentil, que adorna as encostas calcinadas do vulcão que destruiu Pompéia. Ali, à entrada do poema, jaz encoberto mas sempre temível, o fogo que antecedeu e preparou a cena de aniquilação e ruína que nos é dado ver. É o fogo vulcânico. Ao seu modo, então, o nosso poema também se escoa desde um elemento oculto, fluente e flexível, mistura de sólido e líquido, de vermelho e negro, de movência e petrificação, de água e fogo, espécie de sanque da própria Terra, jorrante de seu coração exposto — a lava vulcânica. Não custa lembrar aqui a presença, em Pompéia, da lava incandescente como "material" da composição poética, o que torna esta algo como uma escultura movente, queimando-se a si mesma: "Ele era um poeta trovejante e indomável, que sabia talhar estrofes imortais em blocos de lava ainda quente, transpirando ainda a vitalidade renitente da ignição das crateras:" (264)

O sangue. é, assim, a tinta mesma com que Pompéia se concebe escrevendo, e nem todas as preocupações possíveis do bom-gosto poderiam fazer deixar de dizer que ele embebe a pena no próprio coração, o pêndulo pulsante/paralisado dos ritmos do universo. Não há leitura possível de Pompéia se não se deixam de lado, entre tantas outras coisas, certos limites do chamado bom-gosto. Assim, esse sangue com que se traça a própria escrita, e cuja fórmula se procura observar aqui, é, ao seu modo, o "emplasto" de Pompéia, a sua panacéia, no sentido antes referido de algo que cura os males, todos, mas o faz trazendo a morte. Se aceitarmos reler aquela fórmula acima transcrita da fusão de fogo e água — base química de um sangue muitíssimo especial — veremos que a sua junção não é a síntese de ambos. Ali, a linguagem da paz recobre ainda uma vez a retórica da guerra ou, mais exatamente, da luta de morte: note-se que a "renúncia" ao "velho antagonismo de elementos rivais" e a pacificação, o "acordo", que lhe sobrevêm, não é a conciliação de ambos, mas sua abolição numa "destruição recíproca e simultânea". Assim, na base dessa composição pompeiana do sangue, está a fórmula da mediação como imediatidade. A

mistura de fogo e água é a sua cifra imagética, na medida que supõe, por excelência, a conciliação do inconciliável, a realização do irrealizável, obtida, no entanto, como se viu, não como síntese dos elementos antagonistas, mas como sua destruição recíproca, trânsito de vida e morte. O sangue derramado — mas sangue de água e fogo — é o que permite que o mesmo seja o outro, a diferença a identidade, o sujeito absoluto o objeto absoluto. É assim, pelo sangue enquanto conciliação do inconciliável que Pompéia escreve, isto é; acede ao sentido e constitui o ponto de vista de sua narrativa. Por isso, escrito com a tinta dessa "mediação" tremenda, é o próprio ponto de vista d'O Ateneu que se constitui no instante mortal, isto é, forma-se na e pela sua supressão. Sob esse aspecto, como mediação/imediatidade e, como tal, algo que se forma consumindo-se, a verdade desse sanque derramado é o fogo, enquanto signo por excelência do que se consome no próprio arder, ou, para dizê-lo com palavras de Pompéia, "viver a intensidade mortal da vida, arder, arder e morrer, como o fogo que cresce, cresce e de si mesmo morre, enfleamo do seu triunfo". (265)

Mas se observarmos que, no âmbito d'O Ateneu, é o sangue "derramado" na água que permite a passagem da água ao fogo — como se viu na cena noturna da piscina e, depois, nas lágrimas musicais associadas ao coração sangrento — encontraremos no livro, na gênese do fogo que é o seu "mediador" por excelência, algo como uma estranha e inquietante mistura de sangue e água. Temo de enunciá-lo, mas não é essa mesma junção de sangue e água que brota do peito do Cristo, no Gólgota, como se lê em João, quando alanceado no peito por um dos soldados? A base dessa formação-supressão, na obra — e vida — de Pompéia, não estará a idéia de um grande rito sacrificial, cruento, calcado também sobre o modelo da Paixão e o invertendo? A hipótese é de todo risco, bem o sei, mas vários elementos contribuem para lhe dar uma base mais sólida. Em primeiro lugar, considerando o contexto imediato em que aparece primeiramente a mistura de sangue e água, vemos que ela se dá no âmbito do cap. IV, o qual, juntamente com o cap. V, perfaz aquilo que o narrador chamou de sua "efeméride religiosa". Ambos os capítulos têm como assunto principal as relações do menino com a religião católica e algo como um surto místico, que se anuncia com as seguintes palavras:

"Período sereno da minha vida moral, capítulo a escrever sobre uma banqueta de altar, ou com o alfabeto azul que delinea o fumo do incenso no ar tranquilo (...).⁽²⁶⁶⁾

O que adiante escreverá o sangue, aqui se escreve num altar e com o fumo simbólico dos sacrifícios. Além disso, já na proximidade mais imediata da junção em pauta, viu-se que a narrativa a coloca sob o signo da parábola do sementeiro — invertida, é claro, na figura do "sinistro sementeiro" que semeia a vingança e a morte nas águas negras, onde se espelha, invertido, jacente, um céu negro no qual lampejam, sobre o fundo invisível do ladrilho, as estrelas do sementeiro de Vieira.⁽²⁶⁷⁾ Foi a visão das estrelas, aliás, o que levou o menino, pela mediação do salmo bíblico que diz que os céus revelam a glória de Deus, à contemplação mística.⁽²⁶⁸⁾ Neste passo, podemos vê-las, às estrelas, em posição invertida e ilustrando a parábola do sementeiro sinistro, espelhadas em azeviche, na intransparência e compactação totais. A aventura, aliás, culmina numa capela de trevas, onde o menino imperceptivelmente adormece, e cujo modo de aparecer merece ser visto:

"A capela em trevas, de um negrume absoluto de merinô preto. A escuridão dava-lhe uma amplitude de subterrâneo, misteriosamente sentida no espaço. Não tive medo. Fui até o altar. Tropecei no estrado. Ajoelhei-me no chão e descansei a testa nos braços a um dos ângulos do estrado do oratório. Rezei". (269)

A narrativa entrecortada, como que mimetizando nos cortes das frases a hesitação temerosa de quem se move no escuro, o tropeção, o tateio, nos conduz a uma capela em trevas e "subterrânea", como que aprofundando nisso a inversão do céu — e da luz — observada anteriormente. Dessa crise profunda, espécie de Paixão pelo avesso, em passos trôpegos que se afundam na treva, o menino sairá de maneira muito reveladora. Abandonando toda religião, ele dirá ao encerrar o capítulo:

"Salteou-me . nisto, às avessas, o relâmpago de Da masco: independência". (270)

Também aqui é provável seja preciso tomar inteiramente a sério as palavras de Pompéia e ver, nessa inversão do episódio bíblico da conversão de Saulo, um signo certo

do que acima se disse: a presença, nele, do paradigma-invertido — da revelação cristã. É intensa, nele, a presença desse modelo e em particular, a da Paixão de Cristo. Anteriormente se viu — através da indignação de um crítico — seu uso sacrílego desse padrão numa caricatura tremenda. Não é o único caso, porém, em que a Paixão fornece o molde para suas caricaturas e charges — o próprio livro citado de Elói Pontes já trazendo, em ilustração, mais um exemplo. Também Terezinha Bartholo fornece uma informação interessante quanto a esse aspecto, num seu artigo sobre Pompéia leitor da Bíblia: (271) a Autora teve em mãos um exemplar do livro que pertenceu a ele, uma Bíblia em latim, intensamente anotada, com farta marginália redigida nessa mesma língua, na sua letra que aquela pesquisadora conhecia bem. O próprio O Ate-neu traz um testemunho eloqüente dessa leitura, no mesmo capítulo da sortida do "sinistro semeador", apresentado aí algo como um "resumo", épico e vertiginoso, mas espantosamente preciso, de toda a Bíblia, abrangendo os Testamentos velho e novo, indo do Gênesis ao Apocalipse, da "alvorada de Belém" ao Gólgota e às catacumbas. (272)

Igualmente, várias vezes, Pompéia fez relatos da Paixão e considerações sobre ela em suas crônicas. Numa destas, em 1886, citando sempre em latim o texto bíblico, há um trecho, que escolho, o qual apresenta sensíveis analogias com os motivos que nos ocupam aqui — o do sangue e o das estrelas invertidas, o do apagamento dos astros e da noite imensa, o do olhar:

"(...) E o vêem cair três vezes marcando a terra com o vestígio da mão espalmada, estrelas de sangue.

Desatam finalmente, em choro, diante da cena última do consummatum est, quando se extingue a luz nos olhos do crucificado e o sol nos céus, inundando de súbito a natureza a noute pavorosa daquele crime." (273)

Em outra crônica, de 1890, depois de enfatizar, no martírio do cristo, o "mesmo suor de sangue que podem verter os homens", ele se refere aos fiéis que "deixaram no beijo aos pés sangrentos do Senhor Morto o ressentimento de tudo que lhes tem dado de desgosto o ano, e beberam nas marcas de sangue um cordial de consolação, que lhes alentará o ânimo para todo o tempo, até que outra quaresma venha". (274)

Significativamente, nessa mesma crônica, o motivo da Paixão de Cristo é introduzido por uma consideração do outro como presença satânica, num verdadeiro jorro imprecatório, cheio de dor e de raiva, em que a onipotência do império de Satanás culmina paradoxalmente na "fê" e sob o signo do amor de Jesus:

"(...) padecer a convicção de que, na estreiteza das relações da vida, a alma alheia comprime-nos, penetra-nos, suprime a nossa, e existe dentro de nós, como uma consciência imposta, um demônio usurpador que se assenhoreia do governo dos nossos nervos, da direção do nosso querer; que é esse estranho espírito, esse espírito invasor que faz as vezes de nosso espírito, e que de fora, a nossa alma, mísera exilada, contempla inerte a tirania violenta dessa alma, outrem, que manda nos seus domínios, que rege as intenções, as resoluções e os atos muito diferentemente do que fizera ela própria; que esse demônio alheio e maldito leva-nos a existência, propositalmente, perversamente e unicamente, através dos cardos e escarpas das mais transidas misérias ao mesmo tempo que a luta é impossível contra Satanás, porque ele que nos domina é a vontade de todo o mundo e a nossa vontade é a de um só, e o demônio legião tem de levar a melhor; sentir, finalmente, que o tempo urge, o tempo que não dá tempo, os dias que se perseguem no turbilhão da sua desfilada, precipi

tando-se uns aos outros no abismo, com uma impaciência de ca
tadupa, e é impossível salvar a felicidade nessa vertigem;
 que mal se tem ensejo de reparar que se foi logrado na parti
 da brutal da existência, mal nos palpita a ânsia da desforra,
 já tudo desapareceu, tábua de jogo, e dados e parceiros, co
 mo uma pilhéria de mágica — esse destino escuro, essa jorna
 da dantesca, esse trevoso caminho de nossa vida só tem uma
 saída aberta: a crença; essa vulgaríssima biografia da angús
 tia só tem um desafogo: a fé." (275)

Nessa consideração nem um pouco evangélica da exis
 tência do outro — nada de semelhante ao "próximo" ou ao "ir
mão", mas o temível "outrem" — se dão a ver tanto a perti
 nência, em Pompéia, do modelo do Sacrifício cristão, quanto
 o caráter invertido que assume.

A relação do mesmo e do outro é vista como o ine
xorável domínio de um sobre outro — e na sua forma mais vio
 lenta, a da possessão demoníaca — ou seja, é concebida sob
 o aspecto da luta de morte e, nessa qualidade, só admite a
solução sacrificial.

O sangue da vítima expiatória, o sacrifício do Cal
 vário, assim, mais do que interessa a Pompéia — ele o fasci

na. Esse sangue derramado, a palavra expirante, o olhar que se turva e engeguece, a salvação obtida na ^{si}pela morte, as trevas que cobrem o Gólgota, essa vida que sobrevive a sua própria morte, na ressurreição, tudo isso é parte fundamental do seu léxico mais entranhado. Com o sinal invertido, porém, porque, como se viu, a solução sacrificial em Pompéia, sendo a da luta de morte, é a do entrematar-se, a da aniquilação absoluta. Se, como signo oculto em sua obra, encontra-se a mistura de sangue e água na cena do sacrifício, o que remete ao Cristo, viu-se também que a "fórmula" do "seu" sangue é a junção antagônica e mutuamente supressiva de água e fogo, ou seja, a da aniquilação recíproca, na luta de morte, dos "elementos rivais". Como no sacrifício do Cordeiro, também é pela mediação do sangue derramado — ou o fogo — que, em Pompéia, o mesmo passa no outro, e uma "pacificação" se opera. Mas, como se viu, alcançada pelo entrematar-se, essa "conciliação", no seu caso, é pura construção da ruína, formação supressiva; ao contrário da "palavra de salvação" ou da "verdade" cristã, o sentido produzido no entrematar-se é ao mesmo tempo o não sentido. Que se lembre, aqui, aquele "salteou-me nisto, às avessas, o relâmpago de Damasco": não

é este próprio "relâmpago" "às avessas" algo como um brilho negro, uma epifania de trevas?

Conforme acima se viu, justamente por causa dessa constituição supressiva do ponto de vista, Pompéia era obse-
dado por algo como a idéia de uma consciência onipotente so
brevivente à sua própria desapareição. Essa talvez seja a ra
zão mais profunda de sua indignação com o apagar-se da gló-
ria de Hugo. Por isso, com certeza, na Paixão, também o as-
pecto de ressurreição do Cristo com certeza lhe dizia res
peito. Aqui, porém, se completa a inversão de modelo, pois,
como se viu, ao contrário da ascensão definitiva do Cristo
e da desapareição do cadáver, a "conciliação" da luta de mor-
te precipita a um vaivém contínuo, límbico, entre o ser e o
não-ser. Se o Cristo se põe como a própria superação da fini-
tude em direção ao Absoluto, a mediação-imediatidade da lu-
ta de morte, como se viu, longe de propiciar a pura ascensão,
faz com que a elevação seja queda, promove imediatamente o fi
nito à infinitude e incide no eterno retorno do mesmo. Por
isso, no caso desta, a elevação é queda, o seu "êxtase" prog
tra para cima, assim como a jacência inerte do cadáver e o
túmulo — que o cristo deixou vazio — compõem seu habitat

por excelência. Não por acaso Hegel encontrou nesse tûmulo vazio o símbolo da negação da negação ou da Aufhebung. (276)

Do modo mais revelador, nessa mesma crônica, Pompéia se concentra, em relação aos mundos transcendentés, na fixação do limbo e de um estranho céu vazio, anterior à Encarnação:

"Havia a espera do Limbo, onde a própria virtude era detida antes da Glória, vedada pela maldição do pecado primeiro. (...) O céu era ermo. Apenas errantes, em imensa solidade, os gloriosos excetuados que tinham sido em vida arrebatados dos dias do antigo testamento para o Empíreo. Os anjos comovidos, inclinavam-se para o precipício dos espaços, contemplando os gestos de ardente anelo em que se estorciam os retardados do Limbo. A luminosa arquitetura do Paraíso, construída para vibrar a música da eterna ventura, oferecia-se inerte como uma harpa sem cordas, impressionando apenas o pasmo estático que aí se fixara, desde a discórdia de Lúçifer e a desgraça dos primeiros pais". (277)

Pompéia não poderia conceber um Paraíso que não fosse ele próprio inteiramente límbico. A esse céu parado, cheio apenas de "pasma estático", todo vácuo e abstrado — no qual bem se poderia reconhecer o centro imóvel do turbilhão

mortal — é que o promete a sua "solução" da luta de morte pelo paroxismo do combate. Esse céu pompeiano, anterior ao Cristo, não é muito diferente daquelas paragens tediosas para onde iam os heróis antigos, aqueles cuja morte gloriosa em combate eternizava e consagrava. De certo modo, Pompéia via em Cristo uma espécie de herói. Numa de suas notas íntimas, pode-se ler:

"Hércules-Cristo-D. Quixote: a trilogia épica da bondade". (278)

Dessa forma, a "solução" dos antagonismos pelo entrematar-se na luta de morte — realização do impossível — repuxava a própria noção de conciliação, em Pompéia, entre o modelo antigo do combate heróico e o modelo cristão do sacrifício libertador. O sangue do Cristo expiatório e o do herói guerreiro misturam-se para compor a fórmula do sangue pompeiano no campo dos padrões ético-históricos — de um modo não menos impossível do que se faz a conciliação de fogo e água. Mas se o modelo da Paixão é algo um tanto subterrâneo em sua obra, o modelo do herói guerreiro não precisa ser buscado fora dela.

Numa das "conferências" do Dr. Cláudio, n' O Ateneu, põe-se algo com uma ampla história ou filosofia das artes, acompanhada de uma "poética" contemporânea. A crítica, em geral, vê com algumas — é verdade que bem poucas — reservas a identificação dessa poética colocada na boca da personagem com as concepções do próprio Autor e com suas contradições. A distinção sempre recobra pertinência, mas os pruridos diminuem quando se verifica que boa parte dessas "teorias" do Dr. Cláudio estão lá, como anotações soltas, nas notas "íntimas" de Pompéia.

Num seu trecho capital, em que chega a algo como um conteúdo programático para a arte literária, a "conferência" diz assim:

"Na arte da eloquência da atualidade acentua-se uma reação poderosa contra o metro clássico; a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e postico terá desaparecido das oficinas da literatura. O sentimento encarna-se na eloquência, livre como a nudez dos gladiadores e poderoso. O estilo derribou o verso. As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática.

Hoje, que não há deuses nem estátuas, que não há dies irae nem Miguel Angelo; hoje que a mnemônica é inútil,

o estilô triunfa, e triunfa pela forma primitiva, pela sinceridade veemente, como nos bons tempos em que o coração para bem amar e o dizer não precisava crucificar a ternura às quatro dificuldades de um soneto". (279)

O texto é quase um repique de alegria guerreira e bem se pode ver, nele, algo como o núcleo de uma "poética" da luta de morte. A menção da crucifixão é, aí, praticamente um ato falho. Não nos confunda, porém, a menção à eloquência, que, para Pompéia, neste caso, identifica-se à própria arte literária. Ainda aqui, sob a forma heróica, a mesma exigência simultânea da mediação e da imediatidade. Esse "sentimento", da esfera do sujeito individual, que "encarna" no verso da "eloquência", não é senão um avatar da hybris pompeiana que exige que o sujeito seja, ao mesmo tempo o indivíduo isolado e autônomo, assim como a totalidade plena. Ora, o que é o herói propriamente dito — o herói guerreiro, épico — senão essa espécie de "mundo individualizado" ou "indivíduo total" — uma verdadeira encarnação da unidade do eu e do mundo? Como se sabe, já o herói épico prova essa sua qualidade pelo risco de sua vida. Por isso, o herói por excelência é o guerreiro e sua prova o combate.

Um mesmo fluxo o vincula à totalidade da vida e ao próprio inimigo. Em Pompéia, a justo título, esse herói surge sob a figura do gladiador. Como se viu — e não vou repeti-lo aqui — a interminabilidade da luta de morte engaja num combate contínuo que só conhece cessação na aniquilação total dos contendores. Por isso, Pompéia não poderia ter encontrado símbolo mais próprio para a feição guerreira de seu estilo feito de excesso, desmedida, autoconsumação, do que a figura do gladiador, enquanto aquele que só conhece seu triunfo numa arena semeada de cadáveres. De novo, o gladiador é, aqui, aquele sobrevivente à luta de morte, o que emerge, único e isolado, da carnificina do combate. O seu prestígio, para Pompéia, é a aura de quem olhou a morte nos olhos — na luta de morte — e passou além dela. Ele tem a virtude terrivelmente "mediadora" do instante mortal.

Bastante temos falado, aqui, dessa hora sinistra como o signo, por excelência, da constituição do ponto de vista na obra de Pompéia. Ele tanto o exibiu, como o ocultou, pois, numa primeira versão manuscrita d'O Ateneu havia um outro começo, que antecedia imediatamente a nossa frase famosa — começo que Pompéia suprimiu antes de qualquer publica

ção e que pude ver na Biblioteca Nacional. Assim dizia o antigo incipit d'O Ateneu:

Quando ele morreu fizeram parar o relógio na hora cruel — seis da manhã. O sol acabado de erguer-se, abrindo sobre a terra a larga mão de ouro, benção matinal da luz, sobre a ressurreição da vida — quando ele partiu para a eterna sombra. O mostrador imóvel parecia igualmente alcançado pela morte e a fixidez do ponteiro ampliava-nos a dor na alma, com a permanência implacável da recordação, sangrando, rebelde ao tempo que cicatriza; como se para nós que o queríamos devesse ficar a existência nada mais que o prolongamento intérmino daquela hora, eco imortal das seis pancadas trêmulas do velho relógio, culto sagrado e doloroso de uma memória.

Por esses dias excepcionais surgiram-me no espírito vivazes como nunca as imagens do passado, as lembranças principalmente da primeira mocidade em que mais senti a sofreguidão amorosa dos seus esforços, pobre amigo (esta palavra superposta à de "pai", riscada) que chorava as minhas lágrimas e rejubilava das minhas alegrias, protegendo-me confiado e nobre, protegendo-me sempre com o entusiasmo nervoso do seu afeto, admirando-me na benevolência do seu grande coração esperançado, consolidando-me o caráter de menino pelo apoio enérgico da experiência de seus provados anos¹²⁸.

Com este texto, novas palavras de abertura, em que se narra a morte do pai, deixa o leitor. Nele podemos reencontrar o nosso relógio parado, a fixidez, a morte na auro-ra, a luz e a sombra, o fogo, o sangue, as lágrimas, o pai e o filho, o mau infinito do "prolongamento intérmino da hora", o eco imortal, o culto sagrado do pai morto, a dor. O trecho foi cortado, o relógio paralisado, mas o eco dessa hora ressoa ainda na frase fatídica, rebate no corpo do romance e vem finir-se nos dobres solenes de sua frase final: "o funeral para sempre das horas".

NOTAS E REFERÊNCIAS

NOTAS E REFERÊNCIAS

1. Cf. Pompéia, Raul - O Ateneu - Crônica de Saudades. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A.: Oficina Literária Afrânio Coutinho; Fename, 1981. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Afrânio Coutinho e Maria Figueiras. (Vol. II das Obras de Raul Pompéia (9 vols.), organizadas por Afrânio Coutinho, com assistência de Eduardo de Faria Coutinho. (Cf. bibliografia in fine). Todas as demais citações do texto d'O Ateneu têm por referência essa edição, assim como referências a outras obras do Autor são tomadas também à citada edição das Obras em 9 vols., salvo no caso de inéditos, o que se consigna em nota ad hoc.

2. Sem pretender ser exaustivo, lembro que retomam a frase, no sentido em que se fala aqui, — embora em diferentes graus de intensidade — leitores como Araripe Jr., Mário de Andrade, Lúcia Miguel-Pereira, Alfredo Bosi, Léo Ivo, Roberto Schwarz, Eugênio Gomes, José Lins do Rego, Leyla Perrone-Moisés (Cf. Bibliografia in fine), para ficar em alguns pontos mais altos e evidenciar que o fenômeno nada tem a ver com "deficiência". É natural que haja muita diversidade de tom, de ênfase e de angulação em escritores tão diferentes entre si, ao longo de um século de crítica. Por isso mesmo torna-se mais pertinente e legítimo o interesse, não só pela recorrência em si mesma, já significativa, mas também pela semelhança que há no gesto dessa retomada: ela tem de, em essência, a uma Repetição pura, em que cada autor re-cita a frase como uma espécie de comprovação profunda — antecipada ou a posteriori — de sua percepção do livro sem que, no entanto, se explique como e porquê, o que indica um tipo de vinculação no qual entram em superposição a diferença e a semelhança, ou se ja, algo como uma coincidência misteriosa e profunda que baralha e distingue, a um tempo, as ordens do mesmo e do outro ... Mas é disso mesmo que gostaria de falar neste estudo, no próprio corpo do texto. Creio que todos esses excelentes críticos — se foram muito verdadeiros em tantas outras de suas notações — talvez em

nenhum momento tenham sido mais verdadeiros, no sentido de proximidade autêntica com o segredo da obra, do que nessa suspensão diante da frase, na sua re-citação. Isso não impede, naturalmente, que muitos outros analistas e críticos d'O Ateneu tenham feito ótimo trabalho sem incidir nessa atitude. Mas, em geral, isso se deve a uma abstenção do intuito interpretativo, em leitores que optaram por um recorte especializado da obra, enfocando-lhe algum aspecto estilístico, histórico, biográfico etc., sem aspirar a um embate com seu núcleo problemático — o que é o caso, por exemplo, para um crítico tão sensível quanto Eugênio Gomes em alguns de seus trabalhos sobre o livro, particularmente aqueles reunidos em Visões e Revisões (cf. Bibliografia, in fine), todos, no mínimo, excelentes.

3. A expressão é de Mário de Andrade — cf. "O Ateneu", in Aspectos da literatura brasileira, SP., Martins, 1974, p. 173. Anoto apenas, em vista do que vem adiante, que o Autor cunhou a expressão no contexto de sua conhecida tese que vê O Ateneu como um livro de "vingança" e "ódio" (coisa, em parte, contestada por leitores como Lúcia Miguel Pereira, José Lins do Rego, Roberto Schwarz, Léo Ivo, entre outros). Mas o que mais me interessa reter é que, nesse contexto, o escritor paulista chega à expressão passando pelas noções do "exa-

gero" em Pompéia (que ele, aliás, reduz ao traço caricatural, o que, a meu ver, é redutor, sem prejuízo de que a caricatura tenha parte nisso) — e, do exagero, indo ao "furor destrutivo", à "fogosa exasperação" (o grifo é meu), à "exasperação (...) desesperada", para desembocar nas "brilhações furiosas", indo mais adiante ao ponto de lembrar-se do Dante do Inferno em oposição ao do Paraíso (cf. p. 182). Creio que esse encadeamento argumentativo — imagético de Mário de Andrade tem implicações mais profundas com a economia simbólica da obra — adiante se verão os vínculos entre exagero, fogo e brilho — e mostram que, ainda uma vez, a intuição do crítico, entranhada na sua expressão, vence e reponta a despeito da sua convicção errônea, expressa nesse mesmo artigo, de que Pompéia "não deixou de botar inutilmente no livro um assassinio e um incêndio" (cf. p. 184). Poucas coisas serão mais congeniais a O Ateneu do que esse assassinio e esse incêndio, nos quais a própria "inutilidade" se abrasa em "brilhação furiosa", "exasperação fogosa", como ele diz muito bem.

4. Cf. O Ateneu, p. 43. O trecho em que surge a expressão será observado adiante.

5. Cf. Assis, Machado de — Memórias Póstumas de Brás Cubas, Obra Completa, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985, vol. I, p. 583. O capítulo chama-se exatamente "O senão do livro" e o contexto imediato da frase também interessa aqui: "Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a repulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás infimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os êbrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem..."
6. A expressão é de Alfredo Bosi: "Neste romance pedagógico, ou de terror, cada momento narrado esconde um risco iminente ou recorrente". (Cf. "O Ateneu, opacidade e destruição" in Céu, Inferno - Ensaios de crítica literária e ideológica, SP, Ática, 1988).
7. Cf. Eliade, M. — O Sagrado e o profano - A essência das religiões. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 24.

8. Essa noção do poder encantatório na literatura enquanto coerção física ou quase física pode-se encontrar em, Frye, N. — Anatomia da Crítica, SP, Cultrix, 1973, págs. 272, 274 e 290.
9. Eliade, M. — op. cit., p. 24.
10. Leyla Perrone Moisés apontou para a utilização desse recurso n' O Ateneu, utilizando a fórmula francesa e explicando-a como "o desenvolvimento de uma metáfora até suas últimas conseqüências". No caso, a Autora assinala a conseqüência do "ridículo total". Outras deverão ser apontadas adiante.
11. A frase é de Platão, no Sofista. Cf. Platão, Diálogos, S. Paulo, Abril, 1972, Col. Os Pensadores, p. 185.
12. A expressão é de Adorno, T.W. e Horkheimer, M. Cf. Dialética do Esclarecimento, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 41.
13. Capistrano de Abreu, comentando a publicação da primeira novela de Pompéia, Uma tragédia no Amazonas (1880), num artigo premonitório, meio irônico, meio assustado,

assim se refere ao Autor, então um garoto de colégio:
 "Notem bem este título: Tragédia. O talento de Pompéia
 é ultratragico.

Não há uma só pessoa que não morra na Tragédia.

Por que? Disse-me um seu companheiro que para demons-
 trar que não há Providência. Disse-me ele que por ser
 a morte a única coisa séria da vida. Escolham o que
 quiserem. O certo é que, até pouco tempo, não havia
 um conto seu, mesmo microscópico, em que não morresse
 alguém. Agora contenta-se em mutilar ou desfigurar os
 personagens. Já é um progresso". Cf. "Raul Pompéia",
 in Ensaio e estudos (1ª Série), Rio de Janeiro, Civiliza-
 ção Brasileira; Brasília, INC, 1975.

14. Pode-se consultar a respeito, Jouvenel, B. de, — As
 origens do Estado totalitário, uma história das idéias
 políticas no século XIX. Rio de Janeiro, Zahar, 1978;
 Talmon, J.L. — The origins of totalitarian democracy,
 London, Sphere Books, 1970. Para um raro exame do Jaco-
 binismo brasileiro, cf. Queiroz, Suely Robles Reis de —
Os radicais da República Jacobinismo: ideologia e ação,
 1893-1897 (em que Pompéia é citado diversas vezes, p.
 ex., às págs. 90, 115, 116, 119, 221, 234), S.Paulo,
 Brasiliense, 1986.

15. Utilizo expressão do próprio Pompéia, referindo-se ao Bernardes da Nova Floresta. Cf. O Ateneu, cit., p.121.
16. A expressão é, novamente, de Pompéia, em conferência no "Centro Republicano Radical da Lagoa", em 21 de maio de 1894, publicada em O Tempo, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1894. Cf. Pompéia, R. Escritos políticos; Obras (cit.), vol. V, p. 311.
17. Cf. Andrade, Oswald - "Dois emancipados" in Holanda, Aurélio Buarque de (org.) - O romance brasileiro de 1752 a 1930. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1952, p. 174.
18. Cf. Montenegro, Olívio. O romance brasileiro, as suas origens e tendências. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.
19. Pode-se vê-la, a essa charge, reproduzida em Pontes, Eloi - A vida inquieta de Raul Pompéia. Rio de Janeiro, José Olympio, 1935, p. 89.
20. Cf., Montenegro, O., op. cit., p. 93.

21. Cf. Holanda, Sérgio Buarque de — Cobra de vidro. S. Paulo, Perspectiva, 1978, p. 66.
22. A expressão é de Eugênio Gomes e se encontra em "O mundo de Rubião", in Machado de Assis. Rio de Janeiro, São José, 1958, p. 146.
23. Cf. Alencar, José de, Senhora, Obra Completa, vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar, p. 1213, em nota do Autor anexa ao romance.
24. Cf. Adorno, T.W. e Horkheimer, M. — op. cit. p. 111. (O tema, aliás, encontra-se por toda parte na obra de Adorno. Um pequeno levantamento pode ser encontrado em Jay, M. — As idéias de Adorno. S. Paulo, Cultrix/Edusp, 1988, pp. 17, 42, 57.
25. A expressão "atmosfera aumentada" — que não poderia ser melhor para caracterizar a amplificação generalizada e, de fato, como se verá, "atmosférica", d'O Ateneu — configura um caso curioso e inocente de quiproquó referencial. Encontrei-a no excelente ensaio de Roberto Schwarz "O Atheneu" (cf. A sereia e o desconfiado, S. Paulo, Paz e Terra, 1981 - 2ª ed., p. 29), onde é

atribuída a "(M. de Assis)", sem indicação bibliográfica. Procurei-a quanto pude na obra de Machado de Assis, mas sem sucesso. Ocorre que, por outro lado, atribui-se também a Pompéia, com muita frequência, o ter "ridiculizado em Machado de Assis 'o escritor correto e diminuído'", como faz, por exemplo, no caso citado, Eugênio gomes, igualmente sem indicar a fonte (Cf. Gomes, E. — "Pompéia e a eloquência". in Visões e Revisões. Rio de Janeiro, INL-MEC, 1958, p. 245). Da mesma forma, não consegui localizar na obra de Pompéia tal referência a M. de Assis — (o que, todavia, não significa que obrigatoriamente lá não esteja, pois, como sabem todos os que lidam com livros, estes têm uma qualquer propriedade misteriosa de subitamente soverter ou eclipsar até mesmo coisas que no entanto já vimos e temos certeza de que lá se encontram). De todo modo, fica um pouco estranha na pena de Pompéia tal qualificação de Machado, tendo em vista o elogio raro — e de percepção crítica aguda, quase única na época — com que, quase um menino, ele registrou o aparecimento das Memórias póstumas de Brás Cubas:

"O Governo vai absorvendo os poetas.

O Sr. Pedro Luiz está Ministro, o Sr. Machado de Assis Oficial de Gabinete... justamente quando encetou na Revista Brasileira a publicação do seu romance Memórias

de Brás Cubas (sic), muito interessante para que todos desejem a sua continuação.

É ligeiro, alegre, espirituoso, é mesmo mais alguma coisa: leiam com atenção, com calma; há muita crítica fina e frases tão bem subscritadas que, mesmo pelo nosso correio, hão de chegar ao seu destinatário.

É portanto um romance mais nosso, uma resposta talvez, e de mestre uma e outra cousa; e será um desastre se o Oficial de Gabinete absorver o literato.

Esperemos que não." (Cf. Obras, cit., vol. VII, pp.21-22).

Também não creio que Machado de Assis, sendo quem era, tivesse absorvido com facilidade uma referência como essa que se atribui a Pompéia, sem oferecer resposta, mesmo que indireta. Quando da morte de Pompéia, escreveu um necrológio breve, mas sinceramente compungido e de tom amigável (Cf. Obras Completas. cit., vol. III, pp. 691/692).

É certo que, reais ou presumidas, tais referências não estão no tom mais geral das relações entre os dois escritores, mas não resta dúvida de que seria sumamente curiosa essa troca de críticas em que reprovariam um no outro o exagero ... para mais e para menos: ninguém estaria longe da verdade e teríamos mais um episódio

daquele "drama do tamanho" em nossas letras — por certo bem interessante, em vista das personagens que põe em cena. Se a crítica simplesmente tiver inventado tudo isso — ou parte — o caso não poderia, por isso, seu interesse, recuperando-o noutra dimensão — a do imaginário crítico diante dos descompassos da literatura brasileira. Tive uma vez ocasião de perguntar a Roberto Schwarz pela fonte da citação machadiana, desejoso de encontrá-la. Com a sua cortesia característica, esforçou-se por lembrar algo tão mínimo, referente a esse seu estudo publicado há quase trinta anos e respondeu-me que acreditava pertencer a expressão a Araripe Jr.. É possível, mas tampouco pude encontrá-la neste último. Em vista do exposto, como não sei a quem atribuir a ótima fórmula, deixo-a provisoriamente sob a paternidade de Roberto Schwarz, onde a encontrei primeiramente. Já é filiação mais que ilustre.

26. A expressão é de Araripe Jr. Cf. Obra crítica de Araripe Jr., Rio de Janeiro, MEC-Casa de Rui Barbosa, 1960, Vol. II, p. 171.
27. O termo não é anódino. Alfredo Bosi aponta em "força" a "palavra-chave de uma possível estética de Araripe", interpretando-a, naturalmente de modo correto, como

algo da ordem de uma "psicologia do estilo" e que se transmite na "cadeia emissor-mensagem-receptor": "a força que emana do Autor transmite-se ao leitor por meio de um objeto dinâmico, a obra, cujas propriedades literárias seriam derivadas daquela energia de base". Cf. Araripe Jr. — Teoria, crítica e história literária — (seleção e apresentação de Alfredo Bosi). Rio de Janeiro, LTC; S. Paulo, Edusp, 1978, p. 113. A hipótese que se desenvolve aqui não contraria esta, mais geral, apenas mostra um caso-limite de tentativa de sua efetuação por Araripe Jr., em que a "cadeia" de "força" a que estava afeito enquanto modelo interpretativo sofre uma espécie de curto-circuito, em que o sujeito e o objeto passam um no outro (como se verá) e tendem a uma incorporação fusional do leitor, como se está vendo — o que põe ao crítico desafios teóricos e interpretativos que irão fazê-lo ir além de suas próprias convicções e dar o que talvez seja o seu melhor trabalho interpretativo de um autor brasileiro. Creio, ainda, seja muito interessante que, no núcleo de seu derradeiro trabalho (1909), sobre Ibsen, o crítico reencontre a mesma questão que o obsedava em Pompéia, tantos anos antes — a da junção de evidência e mistério, de "sortilégio" e "realismo", chegando à fórmula que A. Bosi chamou de "verdade sintética e espantosamente original para um crítico literário do seu tempo: 'o sorti-

légio é realista'" (cf. Bosi, A. — op. cit., p. 385 e Araripe Jr. — "Ibsen". In Obra crítica de Araripe Jr., cit., vol. V, pp. 31 a 183). De certo modo, nesses dois casos, Araripe Jr. se viu às voltas com um mesmo problema — a junção de "realismo" e "sortilégio" — porém sob necessidades críticas antagônicas. Quanto a Ibsen, conforme lembra ainda Alfredo Bosi, "o nosso autor estava escrevendo em um momento em que iam acesas as discussões sobre o Simbolismo. O seu cuidado de intelectual formado nos anos do Realismo é mostrar o quanto se extrapola quando se aplicam indiscriminadamente as teorias pseudo místicas em voga a obras enraizadas no cotidiano moderno como os últimos dramas de Ibsen. E o que pode parecer apenas digressivo, como as páginas dedicadas aos símbolos religiosos, é fruto de uma viva necessidade de polêmica em que Araripe busca ressaltar o caráter psico-social (e já não mais puramente 'mítico') da tragédia contemporânea" (cf. Bosi, op. cit., pp. 385 e 386). Se quanto a Ibsen tratava-se de mostrar, sob as aparências do mito e do sortilégio, o "realismo", no que toca a Pompéia — embora as matrizes ideológicas do crítico fossem as mesmas — tratava-se de compreender como o "realismo" podia ser mítico e sortilégio. Aliás, não será essa a única vez que, por essa via das transformações sociais e estéticas da virada do século,

o nome de Raul Pompêia encontrará o de Ibsen: desenvolvendo um argumento de Otto Maria Carpeaux, Alfredo Bosi dirá, ainda, em outro estudo: "A poética de Raul Pompêia é um dos muitos exemplos dessa passagem que envolveu toda a arte ocidental no último quartel dos Oitocentos. Do Naturalismo ao Impressionismo; do Naturalismo ao Simbolismo; do Naturalismo ao Expressionismo. Sempre a conversão do Naturalismo, segundo a fórmula incisiva que Otto Maria Carpeaux cunhou para qualificar a viragem do romance em Dostoievski e em Tolstói, e a metamorfose do drama em Strindberg e em Ibsen. A expressão colhe alguns signos de mudança, no espírito e na forma, que se observam na literatura europeia e, em parte, na brasileira de entre-séculos". (Cf. Bosi, Alfredo "O Ateneu, opacidade e destruição", cit. pp. 52 e 53. A citação de Carpeaux refere-se a História da Literatura Ocidental, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1963, v. 5, p. 2447).

28. Cf. Araripe Jr., "Raul Pompêia, O Ateneu e o romance psicológico". In Obra crítica de Araripe Jr., cit., vol. II, p. 133.
29. Idem, op. cit., p. 143.

30. Cf. Araripe Jr., "Raul Pompéia, O Ateneu e o romance psicológico". In Obra crítica de Araripe Jr., cit., vol. II, p. 160.
31. Idem, op. cit., p. 141.
32. Idem, op. cit., p. 133.
33. Idem, op. cit., p. 142.
34. Idem, op. cit., p. 162.
35. Idem, op. cit., p. 161.
36. Idem, op. cit., p. 133.
37. Idem, op. cit., loc. cit.
38. Idem, op. cit., loc. cit.
39. Idem, op. cit., loc. cit.
40. Idem, op. cit., p. 158.

41. Entre tantas referências possíveis ao caráter de li-
miar da meia-noite — bastando talvez remeter ao senso
comum é àquele, não tão comum, das superstições — lem-
bro (quase que sob o signo do acaso, não surgissem em
um livro todo construído sobre a exploração dos limites pela
narrativa) aquelas feitas por Michel Serres a propósito
de Sarrasine, de Balzac. Cf. L'Hermaphrodite - Sarrasi-
ne sculpteur. Paris, Flammarion, 1987, p. 65 ss.

42. Penso, aqui, nas reflexões exaustivas, até exasperantes
que fazem todo o belo livro de V. Jankélévitch — La
mort (Paris, Flammarion, 1977), em particular nas suas
considerações da 2ª Parte, sobre o "instante mortal" en-
quanto limite, que ele vê com "o caráter do impensável
e do inenarrável":

"(...) Entre os problemas do Aquém e o mistério do Além,
o instante da morte representaria acaso algo como o pro-
blema misterioso ou o mistério problemático, ou seja, a
ocasião mais favorável a uma entrevista situada a meio
caminho da visão e do engequecimento? Entre o Antes
sem mistério em que está presente o ser que pensaria a
morte, mas de que a morte está ausente, e o Depois mis-
terioso em que a morte está toda presente, mas em que
não há mais ser vivo para pensá-la, o instante mortal

mas é o Durante colhido na sua flagrância da ocasião oportuna? Entre a grande claridade da vida e a grande noite negra da morte já morta, a morte morrente seria a cintilação da centelha reveladora, o raio de luz, o relâmpago enfim que é o dia na noite, que é um meio-dia instantâneo nas trevas da meia-noite? Lembremos primeiramente porque a filosofia do instante mortal é impossível, e porque essa impossibilidade tem um sentido inteiramente diferente do que no aquêm. Não é a matéria que falta à filosofia do aquêm; mas esta filosofia está inteiramente ao lado da questão; a espessura consistente da empiria e a continuação do intervalo se prestam sem dúvida complacientemente a nossos relatos, a nossos discursos e raciocínios; ora não se trata aí de verbalismo filosófico? Por exemplo, pode-se discorrer sobre a senescência, dissertar sobre a lassidão crescente e a usura que são o efeito do tempo: mas o presente senil é, na experiência do velho, tão positivo quanto o presente juvenil na experiência do jovem; em parte alguma, no meio dessa plenitude, nós deciframos a negação mortal e o vazio do não-ser; a ausência é ainda uma forma da presença e do presente, e nossa própria finitude, se a sobreconsciência não se mistura, é vivida como um presente eterno. A vida não nos fala do nada, a vida só nos fala da vida! Inversamente a filosofia do instante mortal visaria diretamente o centro do misté-

rio ... se ela fosse possível, mas ela é impossível porque ela é sem consistência vivível, e porque ela não acha o que dizer nesse nada de duração, nada a concluir desse não-senso. (...) Pode-se certamente conceber uma espécie de simultaneidade - relâmpago, uma coincidência pontual da consciência de si com o artigo letal: mas esta simultaneidade é perfeitamente inutilizável, porque, no instante de depois, ou melhor, no próprio instante, não há mais consciência nem ser consciente". (Cf. pp. 219-220).

43. Cf. Genette, Gérard - Figuras. S.Paulo, Perspectiva, p. 240.
44. Penso nos ensaios "Machado de Assis hiperbólico", "A invenção de Brás Cubas", "O mundo de Rubião", "As duas formas de Machado de Assis", todos de Machado de Assis. Rio de Janeiro, São José, 1958. Em conjunto com esses, mereceriam ser lidos. "Machado de Assis e o despropósito", de Espelho contra espelho - São Paulo, Progresso Editorial, 1949, e "O prisma da hipérbole", de O enigma do Capitu - Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- 45a. Cf. Assis, Machado de, "O Alienista" in Obras Completas, cit., vol. II, p. 286: "Agora, se imaginais que o

alienista ficou radiante ao ver sair o último hóspede da Casa Verde, mostrais com isso que ainda não conheceis o nosso homem. Plus ultra! era a sua divisa. Não lhe bastava ter descoberto a teoria verdadeira da loucura; não o contentava ter estabelecido em Itaguaí o reinado da razão. Plus ultra! Não ficou alegre, ficou preocupado, cogitativo; alguma coisa lhe dizia que a teoria nova tinha, em si mesma, outra e novíssima teoria.

'Vejam, pensava ele; vejamos se chego enfim à última verdade' " .

- 45b. Isso é feito, por exemplo, de modo característico e aberto, por John Gledson, que ao falar desse plano no Esaú e Jacó, frisa:

"Seria então possível dizer que o óbvio nível mítico do romance — o mito dos pares em luta eterna, Esaú e Jacó, Pedro e Paulo etc. — representa, em certo sentido, uma rejeição da própria História, e um recurso a uma explicação em nível 'mítico' mais elevado e profundo, mesmo não sendo os resultados para o futuro mais otimistas? Não pode haver dúvidas de que o romance — realmente tem significados trans-históricos — mas isto não deveria levar-nos a negar os significados históricos na verdade presentes do mesmo modo como o fato de

percebermos que a epígrafe 'Dico, che quando anima mal nata...' refere-se à gente insípida vista por Aires numa festa não nos deve impedir de especular sobre possíveis contextos mais amplos da frase, entre estes a noção de Pecado Original, à qual também, provavelmente, alude um dos possíveis títulos mencionados para o livro, Ab ovo. O que me parece questionável é a suposição, alimentada especialmente por Gomes [Eugênio - nota J.A.P.J.], de que esses níveis são, de algum modo, mais profundos e abrangentes. Na verdade, esses níveis gerais de significado podem ter uma banalidade própria (como veremos ao analisar Aires como narrador" - (Cf. Machado de Assis a ficção e realismo RJ/SP., Paz e Terra, 1986).

É evidente, como quer o Autor, que o nível "mítico" não deve fazer "negar" os "significados históricos". Mas, também, para que se observem estes, não se deveria negar aqueles. Pois não vêm juntos? Esse desdobramento de História em mito - complicado de estudar, é claro - não é ele próprio algo que um ponto de vista histórico (realmente) deveria levar em conta? Por que a História (tão querida!) é aí "mítica"? Por que o "mito" tinge-se de História? Que trânsito é esse? Esses significados "míticos" são banais porque são banalizados - e não por Machado de Assis. Reprimidos, soterrados por aluviões de negações simples, dão depois

um trabalho imenso para vir à luz. A vantagem de Gledson — no seu estudo aliás excelente — é que ele reprime abertamente, com todas as letras. Quando isso se faz subliminarmente, recai-se na barbárie "fetichista" que se critica — e não sem motivo.

46. Cf. Assis, Machado de — D. Casmurro, in Obras, cit., vol. I, p. 838 ss.
47. Idem, op. cit., loc. cit.
48. Idem, op. cit., p. 840.
49. Idem, op. cit., p. 872.
50. Idem, op. cit., loc. cit.
51. A perspectiva weberiana de Raymundo Faoro oculta excelentes intuições que transparecem como ilações um tanto súbitas, nascidas de seus levantamentos minuciosos, aliás, nada desprezíveis e válidos já em si mesmos. No caso das "frases" machadianas, realizou o mais interessante que conheço e, na sua chave sociológica, viu-lhes bem o sentido, até com lampejos de outra ordem.

"Este é um mundo governado pela frase — a frase feliz, sem pais, bem cunhada, com alguma sombra de idéias. Política e frase, opinião pública e frase, pensamento e frase — tudo será a frase" (p.174). (Pensando na ambição totalizante das frases que nos interessam aqui, é tentador inverter, também, a última frase de Faoro:

"tudo será a frase" — "a frase será tudo". Aliás ele próprio, anteriormente, com muita propriedade, chamara a frase dessa ordem de "miniatura inchada" (p. 170). "É a frase que traduz a alma exterior das coisas, da realidade — como a farda de alferes de Jacobina" (p. 174).

Adiante dirá:

"No fundo da retórica há a frase, cuja qualidade é o efeito que pode suscitar, a eficácia para mover os ânimos, a força de moldar a opinião. Muitas personagens de Machado de Assis respiram ao som de uma frase sonora, bem polida. Raros serão insensíveis a uma tirada de efeito; quase todos vacilam se um dito bem cunhado lhes atravessa o caminho" (...) Mas há em todas as pescoas da ficção machadiana a chaga oculta [o grifo é meu] que se revela uma ou outra vez, às vezes inesperadamente. José Dias padecia grandemente do mal, agrava do com o amor dos superlativos: 'Era um modo de dar feição monumental às idéias; não as havendo, servia a prolongar as frases (Dom Casmurro, vol. I, p. 732). Um dia a frase o empolga mais profundamente, levando-o ao transe místico, quando lhe resvala da boca a observação que o seminário é útil, porque 'vale sempre entrar no mundo unguído com os santos óleos da teologia" (p.177). Mas o melhor do trecho de Faoro é o que vem in extremis em formulação sibilina e sem explicação cabal subsequen

te:

"A dança dos motivos e das paixões se expressa com a palavra torneada, sombra do fato absurdo, de um mundo em que a frase revela a ausência de sentido" (p. 178).

Positivamente, parece menos a palavra de um espírito sociológico do que a de alguém afeito às traições abissais do romance machadiano: em particular, aquela em que o máximo de sentido é um abraço com a perda de qualquer sentido... mas, com certeza, isso seria interpretar o nosso weberiano contra seus próprios desígnios.

52. Cf. Assis, Machado de, Obras, cit., vol. I, p. 540.
53. Idem, op. cit., p. 969.
54. Cf. Schwarz, Roberto, Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. S.Paulo, Duas cidades, 1990, p. 126.
55. Cf. Goethe, J.W.v. - Fausto - Parte I, p.1201. In Obras Completas (3 v.), Madri, Aguilar, 1951, tomo III. (Tradução de Rafael Carrsinos Assens).
56. Idem, Fausto - Parte II, In op. cit. p. 1354.

57. Utilizo aqui a tradução de Haroldo de Campos. In Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. S. Paulo, Perspectiva, 1981, p. 65.
58. De fato, o limiar do Além, no final do segundo Fausto, sobrecarrega-se de panejamentos e fulgurações excessivos, com algo de grande festa suntuária, religiosa ou profana, diferentemente do brilho intenso mas sóbrio de outras obras em que a mesma situação aparece, como é exemplarmente o caso para a Comédia de Dante. Misturam-se também a esse final numerosos elementos de cômico e até de inversão carnalizante, muito bem estudados, todos, por Haroldo de Campos no ensaio "Bufoneria transcendental: o riso das esferas", que acompanha sua tradução de um fragmento da peça. Cf. Campos, H. - op. cit., p. 119 ss, especialmente pp. 157, 159, 160, 161, 162 e 175.
59. Além das influências notórias de Shakespeare e, particularmente, da Comédia, de Dante, o Auto Sacramental de Calderón é outra marca intensa do Poema goethiano. Pode-se encontrar demarcação desses traços - curiosamente desenvolvida a partir de uma notação de Marx - no mesmo estudo de Haroldo de Campos citado acima. Quanto às obras machadianas, tais elementos, em grande parte, ainda aguardam estudo. No que toca a D. Casmur

ro, há notações interessantes (mas que acho muito redu- toras) em Gledson, J. — op. cit., parte 4, "Ideologia e religião", p. 142 ss. Para uma introdução a esse aspecto em Esaú e Jacó, cf. Gomes, Eugênio "À margem de Esaú e Jacó" e "O testamento estético de Machado de Assis", — in Machado de Assis, cit., pp. 155 e 175, res- pectivamente.

60. O mestre consumado quanto a essas contradições de base, visadas em seu contexto sócio-histórico, é Roberto Schwarz, de quem se pode ler "A poesia envenenada de Dom Casmurro", in Novos estudos CEBRAP, nº 29, março de 1991, de preferência sobre o pano de fundo de seus dois estudos já clássicos sobre Machado de Assis — Ao vencedor as batatas — S. Paulo, Duas cidades, 1977 e Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis, S. Paulo, Duas Cidades, 1990, nos quais a matriz dessas contradições encontra análise mais extensa e conceitua- ção mais cerrada. Remeto ainda à obra citada de J. Gledson sobre D. Casmurro, muito válido e pertinente sob esse aspecto.
61. Cf. Mauss, M. e Hubert, R. "Esquisse d'une théorie générale de la magie", in Sociologie e Anthropologie, Paris, 1950, p. 57.

62. Idem, op. cit., loc. cit.
63. Idem, op. cit., p. 56.
64. Idem, op. cit., p. 55.
65. Cf. Gledson, J. op. cit. e Gomes, Eugênio "A homeopatia", in O Enigma de Capitu, cit., p. 63 ss.
66. A notação é de Lévi-Strauss, Claude - "O feiticeiro e sua magia" in Antropologia estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p.228.
67. Cf. Lévi-Strauss, C. "A estrutura dos mitos", in op. cit., p. 241.
68. Idem, op. cit., p. 265.
69. Idem, op. cit., p. 242.
70. Penso em concepções de Heidegger tais como as expressas no célebre estudo "A época das 'concepções do mundo': "Que o ente se torne ente na e pela representação, eis o que faz da época que então chega uma época nova em relação à precedente. É por isso que as locuções

'concepção do mundo dos Tempos Modernos' e 'concepção moderna do Mundo' dizem duas vezes a mesma coisa e supõem o que nunca fora possível antes, a saber, uma 'concepção do mundo' medieval e uma 'concepção do mundo' antiga. O Mundo enquanto imagem concebida não se torna, de medieval, moderno; mas que o Mundo como tal se torne imagem concebida, eis o que caracteriza e distingue o reinado dos Tempos Modernos. Para a Idade Média, ao contrário, o ente é o ens creatum, o que é criado pelo Criador, Deus pessoal agindo enquanto causa suprema. Ser um ente significa então: pertencer a um grau determinado da ordem do criado e corresponder, enquanto assim causado, à causa criadora (analogia entis). Cf. "L'époque des conceptions du Monde" — in Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, Gallimard, 1987.

71. Cf. Jolles, A. — Formas simples. S.Paulo, Cultrix, 1976, pp. 97-98.
72. Boa parte, se não o fundamental, da Teoria estética adorniana consiste em estabelecer essa vinculação e estudar-lhe à exasperação os diferentes níveis de aparição e as contradições que suscita. Não sei de obra dita "materialista" — e, no caso, sob o influxo direto do marxismo — que abra espaço maior e mais com-

preensivo (inçado de enigmas, é verdade) às dimensões do mito, do sortilégio, da encantação, do mana, das semelhanças entre a arte e as "aparições divinas", do que esse livro de Adorno, em especial nas partes intituladas "O Belo Artístico: 'apparition'", "espiritualização, evidência" e "Caráter enigmático, Conteúdo de Verdade; Metafísica". De certo modo, toda a teoria estética adorniana — perdoe-se a temeridade — consiste em fixar como um paradoxo a constituição da "arte autônoma" e estudar-lhe as reverberações contraditórias no plano formal, lógico, ético e, subsidiariamente, histórico. Na medida em que eu possa ter compreendido essa obra — o que é mais que incerto — este modesto estudo lhe deve alguma coisa, mais, todavia, do que cabe em nota e, com certeza, mais do que eu mesmo saberia precisar. Quase tudo, nisso, se deve às minhas — próprias deficiências, é claro, mas alguma coisa se há de dever à natureza hiperconcentrada, alusiva, às vezes decididamente obscura — sem prejuízo de ser fasci-nanante — do texto de Adorno: o influxo dessa ordem de textos se exerce por caminhos enigmáticos. Cf. Adorno, T.W. Teoria Estética, Lisboa, Ed. 70, 1982.

— Uma bela contribuição brasileira — que em algu-ma coisa espero ser compreendido — quanto às con-exões entre a filosofia, a esfera da arte e o mundo mítico

e mântico é o recente estudo bergsoniano de Franklin Leopoldo e Silva Bergson: intuição e discurso filosófico (São Paulo, USP, mimeo, 1991 - Tese de Livre-Docência), especialmente em sua parte III "Intuição e expressão: a questão da presença de elementos românticos no pensamento de Bergson" e, em particular, seus itens 10, 11, 12 e na "Conclusão", notadamente nas reflexões sobre o estatuto da imagem, os vínculos entre intuição e visão, as conexões de poesia e filosofia com a fala propriamente sibilina e a retórica antiga e sofística.

73. Cf. Lévi-Strauss, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo, Nacional/Edusp, 1970, p. 255.
74. Idem, op. cit., loc. cit.
75. Uma síntese muito clara e de ampla base erudita quanto às conjunções/disjunções de mito e razão — mito e filosofia, mito e poesia, mito e ciência — feita no trânsito que vai da tradição humanística à filosofia moderna e à Antropologia, pode ser encontrada em Bosi, Alfredo - Mito e Poesia em Leopardi (São Paulo, USP, mimeo, Tese de Livre-Docência, 1970), em particular na sua parte introdutória — "Aproximações de método", pp. 3 a 39. O estudo leopardiano mesmo, que se segue, é uma contribuição específica à reflexão sobre esse

problema. Penso ainda, particularmente, na tradição do Idealismo alemão que, com forte acento inicial kantiano, refletiu depois sobre as formas artísticas, em especial, nas considerações hegelianas da Estética (Cf. Bibliografia in fine) que, tendo como telos, na área da "Poesia", a forma do romance, unem estreitamente a transição da cosmogonia à epopéia e desta à prosa romanesca com o advento do indivíduo propriamente dito, ou do "indivíduo isolado", como vieram a dizer, adiante, alguns sucessores dessa linhagem — o Lukács da Teoria do romance e, na sua esteira (mais talvez, do que explicitem), Adorno e Benjamin, em textos de que se falará a seguir.

76. Com uma mudança de tom para o nostálgico e comemorativo, mas com uma flagrante semelhança de imagens e intenções, o texto de Lukács que se cita imediatamente parece ter seu lugar de nascimento nestas linhas do célebre "Prefácio" de A fenomenologia do espírito, confluência pela qual, aliás, um e outro remontam ao não menos célebre "céu estrelado" kantiano, como o texto de Lukács deixará claro (a questão do "céu estrelado" e suas implicações, aliás, vem ao caso para O Ateneu, como se verá adiante):

- "(...) Houve um tempo em que os homens tinham um céu dotado de vastos tesouros de pensamentos e imagens. Então, a significação de tudo que é se encontrava no fio de luz que o ligava ao céu (...)" Cf. La phénoménologie de l'esprit, Paris, Aubier, 1987, (2 vols.), p. 10 (trad. de Jean Hyppolite).
77. Cf. Lukács, G. - Teoria do romance. Lisboa, Presença, s.d., p. 27.
- 78a. Idem, op. cit., p. 31.
- 78b. Idem, op. cit., p. 101.
79. Idem, op. cit., p. 73.
80. Para esse aspecto "fusional" da percepção mítica, - típico universalmente expandido - pode-se ver, além dos autores citados, p. ex., Vernant, J. P., Mito e pensamento entre os gregos, em particular suas partes 6 - "A pessoa na religião" - e 7 - "Do mito à razão". S. Paulo, Paz e Terra, 1990; também Detienne, M. - Os mestres da verdade na Grécia arcaica. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, e o clássico Paidéia, de Jaeger, W. - SP/Brasília, Martins Fontes/UNB, 1985.

81. Não sei de levantamento desses sinais goethianos, e faustianos em particular, no que toca a Machado de Assis. Mas salta à vista do leitor uma recorrência que pode ser exemplificada com o dístico faustiano que rege boa parte do dilema insolúvel de Esaú e Jacó e com a presença acentuada de motivos faustianos no Quincas Borba, aliás corporificados em estatuetas — o que mostrou Tereza Pires Vara em seu bonito estudo machadiano A mascarada sublime — São Paulo, Duas Cidades, 1979. Haroldo de Campos, em nota da seu estudo citado, insiste na filiação do famoso hipopótamo das Memórias Póstumas de Brás Cubas ao "Nilpferd" goethiano, em que se transforma Mefistófeles ao cabo de uma série de metamorfoses grotescas e fantásticas (Cf. Campos, Haroldo, op. cit., p. 91).
82. Trata-se de documento autógrafo de Pompéia, espécie de página de rosto das Canções sem metro, que se pode ver reproduzida em fac-símile na edição cit. das Obras do Autor, vol. IV, p. 39. Nesta página manuscrita, onde eu mesmo posso identificar a letra de Pompéia, que aprendi, um pouco, a conhecer (aqui ela está mais caprichada), pode-se ler em caracteres de escrita acentuadamente rítmica, tendendo as letras a uma distensão ornamental em arabesco e com um grifo decorativo, em espiral, sob o título da obra :

" Canções sem metro

Esboçadas em 1883, publicadas

em diversos jornaes

algumas d'ellas

forma definitiva

Raul Pompéia"

83. Cf. Pompéia, R., Canções sem metro, op. cit., p. 78. Há uma variante, ainda, na p. 139, que vale citar pela explicitação que aí se faz do tema do Amor vinculado ao êxtase, de que se falará a seguir:

MEFISTÓFELES

Revolve bem o teu cérebro, deplorável Fausto! ... Vê o que resta das noites de insônia. Está vazio o teu pobre crânio de sábio, como esta cabeça de esqueleto que te olha rindo.

A sonda da investigação mergulhou no mistério; foram devassados os antros, flageladas as trevas, argüídas as esfinges; a imaginação alada alteou-se à região etérea, cruzando as órbitas dos sóis... Abre o teu velho in-fólio; vê o resultado das canseiras espirituais. A contemplação arrogante da luz deixou-te cego!

Anda! Desiste do ingrato empenho de conhecer. Não tivesse asas a água e a água não se elevaria do chão. Não te iluda o vôo aparente do espírito; em verdade, o espírito rasteja. A inteligência não leva vantagem ao olhar; o espírito vê pelos olhos do corpo...

Queres um mundo mais vasto? consulta o coração ...

Aceita a taça de néctar que Amor te apresenta ...
extasia-te!

O êxtase é uma decepção que, em vez de prostrar,
eleva.

84. Esta última expressão tomo-a de Lukács; com ela o autor da Teoria do romance designa o momento culminante do Paraíso, na Comédia, de Dante. Cf. Lukács G., op. cit., p. 65.
85. "Caderno de notas íntimas", p. 30 (numeração do Autor) — (inédito).
86. Essa questão espinhosa — mas inevitável aqui — da recondução recíproca do mesmo ao outro, em que a diferença máxima, paroxística, é igualmente indistinção completa, em que toda distância é nenhuma (questão a que se retornará) — encontro-a belamente exposta num livro recente (não por acaso centrado na questão da sofística antiga e, em particular, na segunda sofística), desenvolvida pela Autora a partir do comentário de uma pintura surrealista:

"Três cisnes e mais alguns nadam em uma lagoa cercada de rochas, com uma ilha central onde despontam árvores mortas. Tudo se reflete como deve ser. O primei

ro e o último cisnes estão um pouco indistintos e sua imagem, igualmente, se embaraça com a dos troncos, enroscada por serpentes ou tentáculos, mesmo escorada como um relógio mole. Mas, quanto aos do meio, não há dúvida, o pescoço flexível parece uma tromba e a penugem das asas se reproduz em rugosas orelhas. O espelho d'água opera essa miragem: a repetição do cisne é um elefante.

O pintor, sem dúvida, não tem nada a ver com isso; a face voltada em direção ao lado rochoso, tudo se passa ostensivamente às suas costas, ele não sabe nada disso, não quer saber nada, isso não lhe diz respeito. Um cisne sozinho aí também não poderia nada, são necessários a água e o céu, o rochedo que forma um corpo, o tronco de reflexo detido pela margem, que forma uma pata, é necessário então um fundo para que a identidade seja assim catastrofada.

O quadro de Salvador Dali ilustra brutalmente um dos dois destinos possíveis da identidade. Ou bem a identidade triunfa no progresso dialético, consentindo em se perder na alteridade para se revelar ainda mais rica, como identidade do idêntico e do não-idêntico, até à unidade do Espírito Absoluto. Ou bem, conforme à sua completamente tola identidade, ela se reproduz, se repete, se reitera. Ora, quanto mais essa iteração é automática e exata, reflexo do cisne no espelho imediato das águas, mais violenta é a diferença entre a ave de Zeus e o paquiderme das selvas.

A catástrofe inerente à identidade não dialética se deve ao fato de que ela só pode ser inteiramente a mesma ou completamente uma outra. No passeio econômico-ecológico de Leibniz, duas folhas não diferem jamais

solo numero, apenas pelo número: duas vezes o mesmo um não faz dois, nem mesmo um e mais um, mas sempre ainda um só e único um. Esse rigor dos indiscerníveis obriga a mínima diferença, o infinitesimal, a ser ao mesmo tempo infinitamente grande, já que ela faz passar imediatamente de uma entidade a uma outra, de um indivíduo ao outro. Assim pintado, o cisne difere de seu o-mais-ele-mesmo, de sua imagem, bem como de um o-mais-outro, de um elefante."

Cf. - Cassin, Barbara. Ensaaios sofisticos. São Paulo, Siciliano, 1990, p. 23.

87. Tanto quanto as possa ter compreendido, e acho que sem torná-las um a-priori teórico, inspiro-me largamente aqui — como em tantos outros passos deste estudo — nas reflexões de Hegel sobre a formação da "consciência de si", de A fenomenologia do espírito, notadamente no capítulo IV. "A verdade da certeza de si", em especial nas suas partes iniciais, nas quais se recupera, à maneira hegeliana, toda a anterior dialética da "certeza sensível", para desembocar em sua superação, na parte A - "Independência e dependência da consciência de si; dominação e servidão". Por motivos que adiante talvez fiquem mais claros, interessam a este estudo particularmente estes desenvolvimentos que conduzem à noção de "luta de morte", que produz e antecede imediatamente a dialética célebre do "senhor" e do "escra

vo". (Cf. Hegel, A fenomenologia do espírito (cit.), vol. I, pp. 144-161. Na leitura deste texto vali-me quanto pude do amparo tradicional da Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel, de Jean Hyppolyte (Paris, Aubier-Montaigne, 1974), bem como procurei desdobrá-lo na leitura do belo estudo hegeliano de Paulo Arantes — Hegel - a ordem do tempo (São Paulo, Polis, 1981) e no já clássico La patience du concept - Essai sur le discours hégélien, de G. Lebrun (Paris, Gallimard, 1972) — nos quais tantas dificuldades se dirimem e — para um modesto estudante de literatura — tantas outras se apresentam (sem prejuízo de continuarem fascinantes).

88. Como se sabe, Araripe Jr., criou uma curiosa teoria da "obnubilação brasílica" para explicar as transformações da cultura europeia no Brasil, notadamente nos séculos iniciais da colonização. Já se achou bastante graça nessa idéia araripiana, mas não resta dúvida de que, nela, se pode ver a percepção do crítico de que uma história da literatura brasileira só seria possível se se passasse por uma compreensão interna do processo de colonização e pela descoberta de sua natureza específica, fenômeno matriz e de conseqüências inccalculáveis. Quando a formulou inicialmente, acrescentou o seguinte comentário:

"Eis o assunto exclusivo que servirá de texto à história literária do nosso primeiro século.

A resposta é sumamente complexa, e só pode ser satisfatória se for acompanhada da descrição do processo pelo qual se operou a obnubilação do português no Brasil e, mais que tudo, da análise das forças que determinaram fato tão interessante". (Cf. Obras, cit., vol. I, p. 497).

Viria a aplicá-la, ainda, a essa teoria, no seu estudo sobre Gregório de Matos - Cf. Obras (cit.), vol. II, pp. 406 ss. e 478 ss., bem como em outras partes.

Interessa mais aqui, porém, uma sua nota, aí aparecida, em que comentou sua própria teoria, pelo vínculo um tanto súbito, que nela se apresenta na figura de Anchieta, entre a teologia e o fetichismo que se teria operado no Brasil - já desde a base, portanto, do esforço de transplantação do Catolicismo.

89. Relembro aqui, as reflexões a respeito feitas por R. Faoro (cit.) e remeto ainda às análises clássicas de Sérgio Buarque de Holanda em Raízes do Brasil (RJ, José Olympio, 1988), em particular às págs. 51, 52, 120, 121, 122, 123, 124 e 125. Machado de Assis seria, ainda, em todo caso, o maior analista do fenômeno, sobre o qual há, nele, comentários um pouco por toda parte.
90. A frase é de Hegel, apud Arantes, Paulo, op. cit., p. 70. Tenho consciência de que, de certo modo, tomo me taforicamente o que, no texto filosófico de origem, se postula como "conceito". A responsabilidade é minha, naturalmente, mas parte dela, ao menos, cabe também aos filósofos, que usam, no caso, linguagem tão ricamente imagética que contagia o estudante de literatura. A rigor, referindo-se a frase ao problema do devir, da temporalidade cumulativa ou da má infinidade, também sua problemática de fundo nos diz respeito aqui, além da realização metafórica, a qual, no caso, aliás, procede ainda de Heráclito. Na verdade, neste estudo,

procuro um caminho difícil, mas que a natureza do texto de Pompéia impõe de um modo mais forte do que o faz o texto literário em geral, que é o de perseguir algo como um "pensamento" das imagens e por imagens, expresso no caráter articulatório ou "construtivo" com que elas se vinculam, atraindo-se, repelindo-se, unificando-se em níveis mais altos — como se nelas se desenvolvesse, enfim, de modo latente, seu tanto sibilino e difícil de apreender, o movimento de síntese que o processo propriamente narrativo não opera.

91. Cf. Pompéia, R. O Ateneu, cit. pp. 265 a 272.
92. Cf. Idem. Canções sem metro, cit., p. 77.
93. Cf. Idem. Contos, Obras, cit., v. 3, p. 151.
94. Com uma pequena modificação feita por minha conta, ainda uma vez tomo a frase de Lukács, G. — Teoria do romance, cit., pp. 43/44.
95. Cf. Pompéia, R. — O Ateneu, cit., pp. 43/44.
- 96a. Idem, op. cit., p. 44.

96b. Embora, até onde eu possa saber, a crítica não tenha assinalado expressamente nessa repetição, em si mesma, o caráter que aqui se lhe atribui, ao realizá-la mostrou que, de algum modo, ressentiu a preeminência ritual da composição e lhe registrou intimamente a demanda. Entre tantas outras conquistas, ela nos lega, assim, como um destilado de cem anos de embate com a obra, esse momento precioso que, por enigmático ou aparentemente esquisito, não se deve perder.

Ao se destacar, aqui, intencional e circunstanciadamente, a frase de abertura e depô-la em cabeçalho ao texto, arguindo com a minúcia possível o seu estatuto, detendo-se reflexivamente sobre seus efeitos, examinando-lhe — depois — os elementos da composição e o parentesco espiritual — o que se faz é imitar, repetir, ainda uma vez, o gesto de parada firmado pela tradição crítica, hiperbolizando-lhe a detenção, desdobrando-a e, por assim dizer, estilizando-a. O que se objetiva com esse excesso, de aparência rigorista, que confere circunstância e quase solenidade ao gesto, é procurar dar seu inteiro desenvolvimento ao impulso que a tradição transmite, permitir que ele se cumpra, encontre consumação e ultrapassagem, ainda que ao preço de muitos riscos: ou seja, trata-se de facultar que o rudimento de rito aceda plenamente a esse caráter,

superando a condição límbica ou larvar em que obscura-
mente se mantinha, o que é condição primeira de sua
superação. Aceder plenamente ao rito significa, na
verdade, resgatar-se para a consciência e para a possi-
bilidade de algum controle superior os elementos de ma-
gia e sortilégio que atuavam subliminaramente. Hiperbo-
licamente detido na sua efetuação reativa, estilizado
e até codificado na sua execução, o gesto da parada
incorre numa perceptibilização, é obrigado a tomar
consciência de si mesmo — torna-se rito, na medida em
que o rito, em sentido próprio, supõe estilização, co-
dificação e, portanto, execução autoconsciente. Nesse
sentido é que, sem jogo de palavras, pode-se dizer que
sob certos aspectos, executa-se religiosamente aqui o
gesto herdado da tradição: trata-se, de reconduzir a
uma percepção regrada a sideração infusa e semicons-
ciente da ordem do fascínio e do sortilégio, eminentemente
indiferenciadora e regressiva. Sem pretender, é
claro, levar aqui a palma aos etnólogos e historia-
dores das religiões, pode-se dizer, com Adorno, que
"o estado indiferenciado que precedeu a formação do
sujeito foi o terror referente à teia cega da nature-
za, do mito; foi em protesto contra isso que as gran-
des religiões tiveram seu conteúdo de verdade" (Cf.,
op. cit., pp. 59/60).

Desse modo, num trabalho de interpretação de obra literária, tampouco aceder ao estágio do rito é, aqui, um fim em si mesmo. Trata-se da única maneira possível, a meu ver, de dar solução e ultrapassar a situação extrema em que nos acua essa obra paradoxal, sem lhe fazer violência, desfigurá-la ou volatilizar-lhe elementos essenciais. De fato, a presença ativa e incontrolada de elementos de magia e sortilégio, n'O Ateu, põe a crítica numa situação-limite: se, coraçoados em certezas iluministas e até ultra-iluministas, - bloqueamos sua atuação, eles simplesmente não se atualizam, apagam-se, caso em que, em alguma medida, passamos ao largo da obra - tão altaneira e galhardamente quanto se queira mas, ainda assim, ao largo. Se, de outro modo, os deixamos atuar em nós, desimpedidos, eles se atualizam, mas tornam-se igualmente imperceptíveis - porque, aí, nós é que nos volatilizamos, engolfados na aura de vidência da obra, que sidera e paralisa. A hiperbolização da detenção encantatória em para da ritual é a maneira de permitir aos elementos de magia e sortilégio que se manifestem e digam seu nome - que se atualizem em nós, mas de modo a poderem ser percebidos como tal e, assim, seu feitiço se esgote. Se o excesso próprio à obra é o de realizar-se em nós, submetendo-nos à absorção cultural, livramo-nos

dele e o controlamos não ao bloquear-lhe a atuação, mas extremando-o, levando-o, por seu turno, ao excesso da consumação ritual hiperbólica que, enquanto operação reflexiva e autônoma, o ultrapassa. A objetivação extrema da dominação mágica na operação do rito nos devolve a nós mesmos. Seu "exagero", assim, é adequação ao objeto, entrega a ele, e, ao mesmo tempo, ultrapassagem do objeto. Do mesmo modo que ela nos devolve a nós mesmos, também ao objeto permite que, por seu lado, se volte sobre si mesmo e que possa enfim ser olhado como quem é. Neste ponto, a hipérbole do rito começa a mostrar em que sentido permite sua própria ultrapassagem: enquanto produtora de identidades e restauradora de mediações, ela confina com o trabalho, de um modo que, aqui, praticamente se pode falar em um trabalho do rito. Neste caso, a sujeição às determinações do objeto que, consumadas, conduzem a sua superação, indicam uma semelhança não fortuita com a dialética do senhor e do escravo. Sua afinidade mais essencial com a virtualidade dialética do trabalho, no entanto, consiste em que ela não elude a dificuldade que se lhe antepõe, mas, antes, entrega-se a essa dificuldade, move-se em seu elemento, opera na e com a dificuldade — de certo modo, mais que a aceitando, como que a deseja, incrementa e extrema.

97. Idem, Canções sem metro, cit., p. 147.

98. Quem assinala com maior pertinência essas marcas mallarmeanas em Pompéia é, depois do já citado Araripe Jr., Lêdo Ivo no seu O Universo poético de Raul Pompéia, cit., interessando mais a este trabalho o trecho em que diz, sobre o "malogro" das Canções sem metro, que esse livro "representará, na história artística de Raul Pompéia, a presença mallarmeana da obra em projeto, do Livro, desenvolvida através de um pertinaz esforço de auto-superação, e testemunho de uma inteligência poética lúcida e confiante em seus poderes de vigília e de outro a fábula de uma frustração" (p. 19).
Adiante se verá até que ponto este estudo concorda com a afirmação de Ledo Ivo, assim como procura dialetizá-la. Outros traços mallarmeanos em Pompéia se verão a seguir.
99. Cf. Pompéia, R. - Crônica 2, Obras, cit., vol. VII, p. 346/347. Ainda aqui foi certa a percepção de Ledo Ivo: "No caso de Pompéia, sua concepção simbólica do mundo não decorre apenas de Baudelaire. O nosso clássico se abeberou, largamente, na imensa fonte hugoana, quer em seus poemas, quer em seus romances, e as descrições de O Ateneu, em que a realidade física das coisas é deformada e monumentalizada, apresentando-se transfigurada por um clarão barroco, lembram mais Vic-

tor Hugo que Baudelaire. O mesmo se dirá de certas hiperboles e catadupas de invocações, reflexões e comentários que jorram de O Ateneu, comprovando a adoção de um processo tão visível em Les misérables ou em qualquer outro romance de Hugo". Se se atentar, também, para a presença muito marcada n'O Ateneu, do cadáver, da "charogne", para um gosto do horrível e do satânico que vai além do naturalismo, mais uma cólera nem sempre estuante, mas afogada em tédio e mal-estar, poderemos ver que a influência de Baudelaire era provavelmente maior do que indica Lêdo Ivo.

100. Trata-se do "crise de inverno", texto de Pompéia que, desde o título, atualiza uma das possíveis leituras fônicas do "Crise de vers" mallarmeano, mais os seus motivos do frio, da umidade, da vidraça contra a friagem externa ...etc. (Cf. Pompéia, R. Crônica 2 - Obras (cit.) - vol. VII, pp. 103 a 105).
101. Cf. Mallarmé, J. - "Crise de vers" - in Oeuvres Complètes, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1974, pp.360/361.
- 102a. No capítulo XI d'O Ateneu há uma imagem que é irmã gêmea desta empregada para Hugo. Numa das preleções do Dr. Cláudio, no bojo de uma narração cosmogônica, chega-se ao aparecimento do homem:

"O homem, finalmente — ventre, coração e cérebro, política, poemas, critério: a alma, universo de universo, imagem de Deus, refletor imenso, antropocêntrico, do dia, das cores, que o sol inflama, que o sol não sente". (p. 234).

- 102b. O Livre mallarmeano, projeto constitutivamente "incabado", como se sabe, não era propriamente o objeto — livro tradicional, mas algo entre este, o libreto de ópera, o texto teatral e, principalmente, a prescrição de um grande rito ou liturgia, celebração coletiva, articulada com os grandes ritmos do tempo e com uma complicada simbologia cósmica do espaço, na qual tudo culminaria. Para o Livre cf. a "exumação" feita por Scherer, Jacques — Le 'Livre' de Mallarmé. Paris, Gallimard, 1978, onde se apresentam todos os "feuilletts" mallarmeanos com extrema fidedignidade. Para os aspectos comentados aqui, cf., também, o estudo do próprio Scherer, aí incluído, sempre excelente, em particular os caps. I "Métaphysique du Livre" e II — "Métaphysique du Théâtre".

Depois do pioneiro Scherer é clássica e indispensável a monumental exegese mallarmeana de Jean-Pierre Richard L'Univers imaginaire de Mallarmé (Paris, Seuil, 1961) em cuja parte X, cap. V, chega-se enfim à questão do Livre de modo mais pormenorizado.

103. Cf. Mallarmé, S. - op. cit., p. 366.
104. Idem, op. cit., loc. cit.
105. Mallarmé leitor de Hegel é tema de seus principais estudos, o já citado Scherer e, num levantamento e análise mais amplos, Suzanne Bernard, no eruditíssimo e gigantesco Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours (Paris, Nizet, 1959) — onde vincula toda a "metafísica" mallarmeana a uma leitura de Hegel, fazendo-o, em particular, para a própria noção de "absolu" em Mallarmé. (Cf. em especial o cap. IV "Mallarmé e la métaphysique du langage", pp. 253 a 330). Richard, na obra citada, retoma o tema com novas interpretações, em especial às págs. 185 e 204.
107. Ghil, R. - Traité du Verbe. Paris, Guiraud, 1886.
108. Cf., para este prefácio, também Mallarmé, S. - op. cit., pp. 857/858.

109. Cf. Araripe Jr., op. cit., p. 141.
110. Idem, op. cit., p. 138.
111. A presença de notas desta ordem observa-se às págs. 64 (Meyer) 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76 e 77 do 19 Caderno, seguindo-se, no segundo, 56 páginas de resumos de Helmholtz, não numeradas.
112. Assim aparece a citação de Pierson:

PRÓLOGO

Les paroles qui composent le vers, n'ont par elles-mêmes aucune mesure déterminée; elles n'en ont une qu'à partir du moment où elles sont prononcées dans un temps mesuré: ce qui est mesuré, ce n'est donc pas le vers, mais le temps, et la science de la mesure, la Métrique, telle que nous l'entendons dans son sens vraiment général et scientifique, peut s'appliquer à toute mesure du temps, quel qu'en soit l'agent rythmique, danse, chant ou parole.

PAUL PIERSON

Métrique naturelle du langage.

Introduction.

Cf. Pompéia, R. - Canções sem metro, cit., p. 41.

113. Cf. Pompéia, R. - O Ateneu, cit., p. 272.
114. Como se sabe, foi O Ateneu o livro que fez a fortuna crítica de Raul Pompéia e que lhe dá o lugar que tem na literatura brasileira. Por isso, além de por vários outros motivos, é também esse romance o foco necessário na abordagem de sua obra. Foi, no entanto, O Ateneu, escrito "em três meses, num arranco magnífico" (Cf. Domício da Gama - in fine p. 54): Pompéia escreveu-o de janeiro a março de 1888 e o publicou parceladamente, como folhetim, na Gazeta de Notícias (RJ) de 8 de abril a 18 de maio do mesmo ano. Às Canções sem metro, no entanto dedicou, conforme se disse, pelo menos doze anos de trabalho, em sua vida tão breve, pois são conhecidas algumas versões dos textos que as compõem datadas de 1883, e se sabe que às vésperas de sua morte ainda limava algumas dessas composições.

Tudo indica que nessa obra tinha Pompéia uma espécie de verdadeiro work in progress. Nela, ele encontrava uma espécie de trabalho-limite, no qual ia interminavelmente elaborando as questões mais fundas de seu problema literário. Seu próprio caráter de trabalho quase se inacabado, em permanente elaboração, o atesta. É de se crer, então, que nas Canções sem metro, mais do que em outras obras, se encontrem elementos definido-

res da concepção pompeiana do trabalho literário, aptos a colaborarem na interpretação d'O Ateneu. Especialmente se pensarmos, como Domício da Gama e vários outros — o que, aliás, é mais que provável — que nesse romance "Pompéia se descarregou (...) de um mundo de idéias que não achariam lugar em outro" (Cf. Domício da Gama, op. cit., loc. cit.), num processo em algo semelhante ao da produção de outra obra capital da literatura brasileira, igualmente escrita em tempo muito breve — o Macunaíma, de Mário de Andrade — na qual encontrou também uma conformação súbita e movente a multidão de pesquisas e experimentos em que se aplicava seu autor.

Tomamos como forte a hipótese de que, para a precipitação de O Ateneu, confluíram também duas das principais correntes de tendências literárias de Pompéia, 1) a veia "realista" e satírica, já configurada no seu roman à clef, As jóias da Coroa, assim como em seus escritos políticos, e 2) o modelo cosmológico-cosmogônico das Canções sem metro e sua concepção da escrita "simbólica", de ambição totalizante. De fato, nesta obra creio estar depositado o "segredo" do projeto estético de Raul Pompéia. A "síntese" literária possível está de fato em O Ateneu, se é que se pode falar em síntese propriamente dita nesse caso, pois o que se dá aí é, antes, como aqui se procura expor, o embate

finalmente destruidor de impulsos inconciliáveis. E antes a unidade na aniquilação, negação absoluta, do que a síntese que nega, recupera e transforma.

A concepção cosmológico-cosmogônica, de vocação épica (Hegel situa as cosmologias e cosmogonias como uma forma primeira da grande épica) nas Canções sem metro, é evidente e explícita. Lêdo Ivo assim se manifestou a respeito: "Nessas canções Pompéia interroga o universo, e procura criar um mundo verbal que corresponda ao ritmo cosmológico e vital. O tempo, que esta belece a duração, domina essa composição. O ritmo das estações (registrado em poemas sobre o Inverno, a Primavera, o Verão e o Outono), o dia e a noite, o tempo e a eternidade, o sonho e a vigília, a terra e o mar, a alegria e a tristeza, a vida e a morte, a liberdade e a escravidão, o trabalho e o ócio, a paz e a guerra, o amor e o ódio, o infinito e o finito, a cidade e o campo, a floresta e o deserto, os minerais e os animais — todos os elementos e ingredientes que compõem o ritmo binário do universo e da vida estão presentes nas Canções sem metro, pertençam eles à ordem dos mundos ou ao mais íntimo da consciência humana". Cf. op. cit., pp. 82/83).

Desse fragmento descritivo de Lêdo Ivo quase tudo é aproveitável, em especial, talvez, a idéia de um

"ritmo binário". Essa idéia talvez venha ao crítico não propriamente dos elementos que ele enumerou, mas da percepção que se impõe, na leitura das Canções, de uma alternância e mesmo de uma confluência de construção e destruição, ou, antes, de aparecimento e desaparecimento. De fato, nesses poemas, uma maioria absoluta envolve uma percepção da finitude das coisas e dos afetos, de um modo que se poderia pensar em uma vasta e melancólica meditação sobre a ruína. Mas são igualmente numerosos os textos sobre o viço, o vigor do existente enquanto tal, e não raros aqueles em que se assiste propriamente à passagem da gênese ao deperecimento. Indica-se, assim, no cerne desse binarismo, uma percepção cíclica do cosmo, que encaminha para uma visão, mais do que cosmológica — ou até cosmográfica, como parece crer Lêdo Ivo — mítico - cosmogônica. Para essa percepção de um caráter cíclico apontam já a escolha do ciclo das estações do ano a modelar toda a parte II do livro, "Amar", que sucede à citada "Vibrações" e se conclui pelo poema "Ilusão renitente", no qual, que adiante se examinará, por sobre a imagem apocalíptica da destruição universal, se vê brotar de novo uma vida renitente — "ilusória", embora, — que vem da luz de um olhar enigmático. Não poucas, também, são as epígrafes tomadas ao Gênesis.

Essa visão do ciclo indica, na verdade, o plano de um livro que quer conter todas as coisas, mas inclusive, contê-las a todas em suas correspondências e, simultaneamente, no seu movimento de aparecer e desaparecer, numa espécie de cosmogonia - genético-apocalíptica, em curto-circuito. A alternância aparecimento-desaparecimento não se espraia, assim, apenas num binarismo geral da organização das coisas em pares de opostos, mas é, antes, a ocasião para a manifestação de sua multiplicidade em suas conexões igualmente múltiplas - correspondenciais e antagônicas.

Já por esse seu empreendimento totalizante, as Canções sem metro aproximam-se, assim, d'O Ateneu. Há num como noutro uma espécie de "enciclopedismo" poético. Nas Canções sem metro ele é sustentado pela própria elocução poética e pelo conjunto de correspondências, baseado em ciclos e conjuntos pré-formados, o que lhe acentua o aspecto cosmológico - ou seja, de ordenação. Em O Ateneu, esse "enciclopedismo" como que é "chamado" pela "vontade de formação" do protagonista, e narrativamente sustentado pelo percurso de sua "aprendizagem", o que lhe distende no tempo o aspecto de aparecimento-desaparecimento. Esse percurso faz desfilar no curso do romance uma variedade de temas, que se acumulam todos no seu bojo, e no qual mal se disfarça uma ambição enciclopédica de completude.

Em ambos, não obstante as diferenças, a semelhança básica desse "enciclopedismo" de tipo cosmológico-cosmogônico é flagrante. Há, em ambos, além de saturação estilística, também saturação de conceitos e saturação de temas. Também no romance, vemos o exame sucessivo, pela experiência do protagonista, das diferentes "artes", a pintura, a literatura, a música, mas também de comércio e religião, junto à experiência das relações afetivas, amor, amizade, submissão, rebelião, mais as "disciplinas" da gramática e das matemáticas, geografia e história, retórica e esportes.

O que parece fora de dúvida é que, em ambas essas obras centrais do período mais "maduro" de Pompéia, há um molde totalizante, de tipo enciclopédico e que tende à sistematicidade da construção. Ambos, assim, remetem à forte vigência, em Pompéia, de uma dimensão do projeto estético com essas características, cujo potencial contraditório adiante se examinará. No caso d' O Ateneu, isso o aproxima, pela sua feição narrativa vinculada ao percurso da aprendizagem, dos poemas enciclopédicos, em que, pelo percurso do herói, numa viagem, busca ou demanda, se vêm apresentar-se, desenvolver-se e julgar-se uma gama de assuntos — se não de conhecimentos — com tendência totalizante. Assim são não só as teogonias e cosmogonias primitivas, mas todos os grandes poemas épicos posteriores, notadamente

a epopéia dos mundos grego e romano (lá também vinculada estreitamente a uma didática ou a uma formação) e também renascentista. Este raciocínio que vale para a Iliada e para a Odisséia, vale também para a Eneida, para a Comédia, de Dante, e para os Lusiadas, como terá valido também para a épica do Ramáiana e do Mahabá ratha.

Muito da densidade d'O Ateneu vem do acúmulo, em sua estrutura expressiva, desse "enciclopédismo" conceitual e imagético com visos de sistematicidade. Muito de seu enigma vem também daí, dessa amplitude e profundidade de manifestação e julgamento da cultura, sobrecarregando a matéria narrativa relativamente modesta da vida colegial, dada a partir do foco subjetivo — o que produz na economia do romance o embate que aqui se procura examinar e que está na base de sua paradoxal economia formal.

No que se refere às Canções sem metro, traz ainda Domício da Gama, em seu precioso testemunho, a seguinte informação: "(Pompéia) revia as provas de uma edição de suas Canções sem metro, para as quais procurava ainda epígrafes, 'porque com epígrafes', dizia ele, 'pode-se concentrar num livro toda a poesia humana'" (Cf. p. 54). As palavras do próprio autor, quanto ao trabalho das epígrafes, como que reiteram e confirmam

O arcabouço totalizante e enciclopédico visível já no conjunto sistematizado dos temas dos poemas e suas conexões: "pode-se concentrar num livro toda a poesia humana".

Mas há, daí, ainda algo a se extrair: O trabalho das epígrafes (que de fato são numerosas e "enciclopédicas" no livro — a Bíblia, Shakespeare, Dante, Leopardi, Baudelaire, Heine, Hugo, Proudhon, Molière, de Espronceda e outros, com reiteraões dos cinco primeiros) indica ainda em Pompéia a tendência ao uso de fontes heteróclitas e materiais pré-formados como recurso de concentração e síntese. Este uso, na modernidade, é eminentemente épico, como já acentuou Walter Benjamin (Cf. Benjamin, W. — "A crise do romance" in Magia e Técnica, arte e política — SP, Brasiliense, 1985). Em realidade, ele se reencontra, na base, com o recurso, nas Canções sem metro, aos ciclos das estações, ao sistema simbólico das cores, das "artes" humanas, etc. As epígrafes e estes conjuntos previamente dados são da mesma espécie, enquanto materiais pré-formados que carregam para o bojo das obras a totalidade de dados que elas querem conter, dando-lhes uma feição "objétivante" de cunho épico que se vincula antagonicamente à subjetividade igualmente renitente da voz narrativa.

Nas Canções sem metro, ainda, o recurso aos conjuntos cíclicos e sistematizados cumpre também uma função interessante: ele como que supre no "poema em prosa" a carência de um ordenamento interno segundo cânones tradicionais, fazendo-o na clave simbolista — de ordem cósmica, "correspondencial", e "vibratória" — tendo em vista a queda do metro e da rima que lhes é constitutivo e definicional enquanto gênero.

115. Cf. Ivo, Lêdo, op. cit., p. 74.
116. Idem "Raul Pompéia: o desastre universal", in Teoria e Celebração - Ensaio - São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976, p. 38.
117. Comentando essa notação crítica de Araripe Jr., Alfredo Bosi escreveu: "Um bom crítico imita a Deus: escreve direito por linhas tortas quando acerta apesar das suas teorias" - Cf. Araripe Jr. - Teoria, crítica e história literária - (Seleção e apresentação de Alfredo Bosi). RJ, LTC; SP, EDUSP, 1978, p. 115.
118. Cf. Araripe Jr., Obras, cit., vol. II, p. 118.

119. Araripe Jr., formado na escola do Realismo-Naturalismo, não via com agrado esse rumo que as coisas tomavam, que no entanto intuía muito bem. Referindo-se à pintura "decadente", escreveu: "(...) e pintor da escola virá que, pretendendo representar a paixão de Otelo, se contentará com espalhar na tela umas tonalidades rubras e amarelas sobre fundo espesso, espreitadas de um canto do quadro pela agudas armas de um toiro" (Cf. op. cit., p. 138). Foi otimista na previsão - não podia saber o que nos aguardava.
120. Cf. Carpeaux, O. M. - "Raul Pompéia" - in Leitura - nºs 70-71, RJ, abril-maio de 1963.
121. Cf. Holanda, Sérgio Buarque de - Raízes do Brasil, RJ, José Olympio, 1968, p. 118.
122. Cf. Ivo, Lêdo, op. cit., p. 38.
123. Sob o aspecto propriamente "macrocósmico" da Comédie Humaine Cf. Curtius, E.R. - Essais sur la littérature européenne, Paris, Grasset, 1954, pp. 83 ss.
124. Auerbach, E. - Mimesis, S. Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 425/426.

125. Cf. Scherer, J., op. cit., p. 125.
126. Scherer cita uma célebre carta de Mallarmé a Cazalis, de 1867, em que este escrevera "Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi". (Cf. Scherer, J., op. cit., p. 22.
127. O vínculo entre experiência religiosa "autêntica" e o trabalho, Hegel o encontra nesses elementos de "renúncia", "disciplina" e mediação. Cf. "La conscience — malleureuse, subjectivisme pieux" - La phénoménologie de l'esprit, cit., vol. I, pp. 176 a 192.
128. Curtius, conhecedor exímio de Balzac, remete todo o projeto totalizante da Comédie Humaine a uma visão da infância que analisa e vincula com a experiência da alquimia, descrevendo-a com os signos do Fausto Goethiano para o MACROCOSMO". Cf. Curtius, op. cit., p. 84.
129. O livro que se tornou clássico quanto a esse aspecto é, naturalmente, o monumento sartriano inacabado - L'idiote de la famille - Gustave Flaubert de 1821 a 1857, Paris, Gallimard, 1971, 2 vols.

130. Na obra citada, Sartre coloca todo um período decisivo da formação do Flaubert escritor sob a rubrica de "Scripta manent", designando por isso o elemento essencial de um desejo de objetivação e subsistência, contradição entre a vontade de destruir o mundo e de afirmar-se nele.
131. Penso na noção das obras de arte enquanto "enigmas", em Adorno, para quem esse "caráter enigmático" é algo como uma pulsão de ordem conceitual que pressiona para vir à luz desde o sedimento obscuro das obras. Ele é que pede decifração, constituindo-as propriamente em enigmas, que Adorno opõe a mistério.
Cf. Adorno, J.W. - Teoria Estética (cit). p. 145 ss;p. 148 ss.
132. Cf. Mallarmé, S. - op. cit., p. 368. Para a "idéia" mallarmeana de flor, cf. Richard, J.P., op. cit., p. 308 ss. e, para esta "flor" em particular, à pág.382.
133. Tomo emprestada a alta célebre frase de Borges, J.L., do início de Otras Inquisiciones. Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 12.
134. Para esse aspecto, remeto ainda aos já citados estudos de Auerbach, E. e Sartre, J.P..

135. Desenvolve de modo excelente a crítica a esse aspecto da poética narrativa de Flaubert, Genette, G. in Figuras, cit., p. 213 ss.
136. A referência é às "Teses sobre o conceito de História", onde se pode ler, a respeito do historicismo: "Esse método é o da empatia e sua origem é a inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a acedia era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: "Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage". Cf. Benjamin, W., op. cit., p. 225.
137. Boa parte do que digo aqui decorre de uma leitura de Adorno, em particular, no caso, os ensaios "La posición del narrador en la novela contemporánea" e "Discurso sobre lirica y sociedad", ambos in Notas de literatura, Barcelona, Ariel, 1962.
138. Encontro a citação, ainda, em Curtius, E.R., op. cit., pp. 88/89.

139. Refiro-me aqui, ainda, ao procedimento da "métaphore filée", em seu desenvolvimento na verdade desmedido e universalizado em toda a obra. Praticamente não há uma só imagem isolada n'O Ateneu, mas todas se desdobram e amplificam em séries imagéticas, que se entrançam entre si e confluem para unidade mais altas. Muitas vezes essas seqüências ou grandes isotopias imagéticas já feriram a atenção da crítica, desde os trabalhos de Gomes, Eugênio (Cf. Visões e Revisões, cit.) até os recentes estudos coordenados por Leyla Perrone-Moisés (cit.), boa parte dos quais consiste em levantar e investigar uma ou outra dessas seqüências. Adiante se retomará este assunto.
140. Cf. Bosi, A. - "O Ateneu - opacidade e destruição" in Céu, inferno, cit., p. 35.
141. Cf. Pompéia, R. - O Ateneu, cit., p. 32.
142. Idem, op. cit., pp. 71, 72, 73.
143. Cf. Bosi A., op. cit., p. 35.
144. Idem, op. cit., p. 36.
145. Idem, op. cit., loc. cit.

146. Pompéia, R. - op. cit., p. 141.
147. Idem, op. cit., p. 110.
148. Idem, op. cit., p. 113.
149. Idem, op. cit., p. 112.
150. Idem, Canções sem metro, cit., p. 48.
151. Idem, op. cit., p. 113.
152. Idem, O ATeneu, cit., p. 114.
- 153a. Como se sabe, há um livro clássico de Jean Starobinski, agora traduzido no Brasil, que se chama, justamente Jean Jacques Rousseau - A transparência e o obstáculo, (SP, Cia. das letras, 1991). Eu o li com prazer, antigamente como agora, e talvez com proveito. As noções de transparência e obstáculo com que vou operando, todavia, não procedem daí, mas de Pompéia mesmo e do ensaio de Alfredo Bosi acima citado. Com certeza, muito de uma "morfologia" dessas duas figuras ou aparências se pode conhecer nesse livro, afinando a percepção para sua ocorrência e implicações, o que é

muito. A transposição, no entanto, dessas figuras, desde o "caso" Rousseau para o "caso" Pompéia é impraticável, em vista do estatuto e relações inteiramente diversos que têm lá e cá. Não vou, é claro, lançar-me em uma "comparação" neste caso, mas este trabalho mesmo gostaria de mostrar como, em Pompéia, diferentemente do genebrino, a opacidade não é "atravessada", nem "contornada", substituída pelas transparências de um "coração de cristal", da "rêverie", da "promenade", etc., mas contendora levada ao paroxismo numa luta de morte, em que a figura do coração, como se verá, é bem outra - sua "transparência" final sendo obtida de modo muito diverso.

153b. Cf. Pompéia, R. - O Ateneu, cit., pp. 266/267.

154. Penso aqui, em particular nas notações de Adorno e Horkheimer in "O conceito de Esclarecimento": "O dualismo mítico não ultrapassa o âmbito da existência. O mundo totalmente dominado pelo mana, bem como o mundo do mito indiano e grego, são, ao mesmo tempo, sem saída e eternamente iguais. Todo nascimento se paga com a morte, toda ventura com a desventura. (...)

As representações míticas também podem se reduzir integralmente a relações naturais. Assim como a constelação de gêmeos remete, como todos os outros símbolos

da dualidade, ao ciclo inescapável da natureza; assim como este mesmo ciclo tem, no símbolo do ovo, do qual provêm os demais, seu símbolo mais remoto; assim também a balança nas mãos de Zeus, que simboliza a justiça de todo o mundo patriarcal, remete à mera natureza. Cf. Adorno e Horkheimer, Dialética do Esclarecimento, cit., p. 30.

155. Pompéia, R. - Uma traquédia no Amazonas - Obras, cit., vol. I, p. 146.
156. Idem, op. cit., p. 156.
157. Idem, O Ateneu, cit., p. 157.
158. Cf. Andrade, Mário de - Macunaíma - o herói sem nenhum caráter. Ed. crítica coordenada por Telê Porto Ancora Lopez - Col. Arquivos, 1988, p. 166.
159. Idem, op. cit., p. 165.
160. Cf. Benjamin, W. "'Les Affinités électives' de Goethe" - in Mythe et violence. Oeuvres I, Paris, Denoël, 1971, p. 161/260.
161. Cf. Adorno, T.W. - Teoria Estética, cit., p. 330.

162. Cf. Benjamin, W., op. cit., pp. 260/261.
163. Cf. Carta de Mário de Andrade a Fernando Sabino - in Andrade, Mário - op. cit., p. 417.
164. Há testemunhos eloqüentes, por exemplo, em duas cartas de Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima, nas quais Mário comenta a transformação de Macunaíma em estrela. Em diálogo com o crítico católico militante, explicita e acentua os elementos de "reza" e de "êxtase" que existem nisso, estabelecendo ainda uma curiosa comparação com Camões. Cf. Andrade, Mário, op. cit., pp. 403 e 412, respectivamente:

1)- "Alceu,

"(...) Minha produção tem sido especialmente acatôlica, pode ter certeza que é pela discrição sensibilizada com que me sinto na impossibilidade de jogar uma coisa pra mim tão essencial e tão elevada com a religião dentro dessas coisas tão vitais, terrestres e mundanas como as artes. Por isso apenas me limitei a respeitar uns gritos de sincero religioso e armaduras que saíram em versos e prosa minha. Na Paulicéia o 'Religião', a imitação do salmo de Davi e o que a circunda no 'Carnaval carioca', as páginas amargamente irônicas sobre o catolicismo tradicional da família Souza Costa no Amar, verbo intransitivo e quase que só. Sei mais que levei um pouco longe a complacência com o sensual no Macunaíma, porém não posso fazer nada para que isso me desagrade. Me limitei no único símbolo possível den

tro da concepção do livro e do personagem (pois que não podia me sujeitar ao rito de Camões entre santos e deuses) e fazer o meu, que acho satirizante e infeliz, herói a achar a verdade na simbologia da ida pro céu. Ele vai encontrar Ci. Você repare que era fácil acabar o livro bonitamente em apoteose, uma farra maluca, cômica e apoteótica dos dois amantes. Macunaíma vai pro céu por causa do amor inesquecível, porém chega lá que amor, que nada! só pensa em ficar imóvel, vivendo do brilho inútil das estrelas. Evoquei como pude, dentro da simbologia que usava no livro (e que pelos que leram o livro e por você nuns lugares foi aceita porque entenderam, noutros imaginada não existir porque não compreenderam) essa contemplatividade puramente de adoração que existe na reza e no êxtase. Tanto assim que repeti a frase refrão no meu artigo 'Morto e depositado' que andou fazendo bulha sem razão".

(FERNANDES, Lygia, org. - 71 cartas de Mário de Andrade, p. 37-38).

2)- (...)

"Etc. O assunto vira pra outro lado. Analisando essas palavras que eu não entendo intelectualmente bem o que eu percebo é essa ânsia da divindade que jamais não me abandonou um segundo, o desprezo pela noção fatigante de Deus que a nossa inteligência (Intelegentzia?) precária pode ter, e principalmente aquele estado extático de misticismo (religioso) que terá de ser a contemplação da Divindade, que é a minha esperança e que botei no final de Macunaíma, me pareceu tão claro e ninguém percebeu, hélas! Macunaíma vai pro céu, conforme o pensamento dele: procurar Ci. Vai, chega lá e seria tão fácil acabar o livro numa apoteose gostosa (pro público), descrevendo os amores celestes dele com

Ci. Mas chegado no céu ele nem pensa mais em Ci e vira no brilho inútil (falo cá da terra) de mais uma estrela do céu. Não me parece que isso seja tão vaguíssimo num livro em que tudo é segunda intenção. (...)"

(IDEM, *ibidem*, p. 15-16).

165. A expressão é de Pompéia, R. - "Rugidos do mar" in Canções sem metro, cit., p. 125.
166. A expressão, de Pompéia, é citada em Pontes, Elói - A vida inquieta de Raul Pompéia, RJ, José Olympio, 1935, na forma completa: "A idéia de morte é um afrodisíaco poderoso" (Cf. p. 309) - referidas às suas "notas íntimas". De fato, pude encontrá-la nessa fonte.
167. Cf. Bosi, A. - op. cit., p. 57.
168. A expressão "luta de morte" ocorre em Pompéia no poema em prosa "O ventre", mantida nas variantes. É a própria ordem cósmica que se define por ela:

O VENTRE

A atração sideral é uma forma do egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado em turbilhão, faz a ordem nas cousas.

Passa-se assim em presença do homem: a fúria sedenta das raízes penetra a terra buscando alimento; na

espessura. o leão persegue o antílope; nas frondes, vingam os pomos assassinando as flores. O egoísmo cobra a destruição. A sede inabrandável do mar tenta beber o rio, o rio pretende dar vazão às nuvens, a nuvem ambiciona sorver o oceano. E vivem perpetuamente as flores, e vivem os animais nas brenhas, e vive a floresta; o rio corre sempre, a nuvem reaparece ainda. Esta luta de morte é o quadro estupendo da vida na terra; como o equilíbrio das atrações ávidas dos mundos, trégua forçada de ódios, apelida-se a paz dos céus.

A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei.

A chama devora e cintila; a terra devora e floresce; o tigre devora e ama.

O abismo preenhe de auroras alimenta-se de séculos.

A ordem social também é o tubilhão perene ao redor de um centro. Giram as instituições, gravitam as hipocrisias, passam os Estados, bradam as cidades... O ventre, soberando como um deus, preside e engorda.

169. A frase, de Pompéia, é destacada por Bosi, Alfredo, op. cit., p. 57.
170. Com todas as transformações que tenha havido no pensamento estético do Idealismo alemão, a afirmativa de Kant quanto à universalidade imediata do juízo reflexionante estético (Critique du jugement, Paris, Vrin, 1978, trad. Philomenko) conhece notável continuidade que vem, pela tradição hegeliana, sob a forma da mani-

festação sensível da Idéia → até os ditos frankfur-
tianos.

171. A discussão a respeito do suicídio, na obra de Pompéia, está por toda parte, em crônicas, artigos, contos, poemas, ao longo de anos. Elói Pontes apresenta um bom levantamento do tema. Cf. Pontes, E. - *op. cit.*, pp. 309 a 320.
172. Cf. Pompéia, R. - O Ateneu, cit., p. 161.
173. Cf. Lins do Rego, J. - "Raul Pompéia" - "Conferência no Prata" in Dias idos e vividos - RJ, Nova Fronteira, 1981, p. 444.
174. *Idem*, *op. cit.*, p. 443-444.
175. Encontra-se, aí, desde já, em três páginas da abertura e em mais 3 variantes internas, além das duas apresentadas nas Canções sem metio - cit.
176. Cf. Pompéia, R. - Crônica 2 in Obras, cit., vol. VII, p. 154.

177. Idem, Canções sem metro, cit., pp. 58/59.
178. A expressão é de Roberto Schwarz. Cf. "O Atheneu" in A sereia e o desconfiado, RJ, Paz e Terra, 1981 (2ª ed.).
179. Cf. Andrade, Mário, op. cit., p. 167.
180. A idéia está na base do desenvolvimento da argumentação em "La posición del narrador en la novela contemporánea", in Notas de literatura, cit., chamada pelo nome à pág. 50; a idéia de "choque" — com significados mais amplos, é uma das diretrizes de Benjamin nos seus estudos sobre Baudelaire e a "modernité". Cf. Benjamin, W. - Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. SP, Brasiliense, 1989.
181. Pompéia, R. - Contos in Obras, cit, vol. III, p. 61.
182. Idem, op. cit., p. 150.
183. Bosi, A. - op. cit., p. 57.
184. Idem, op. cit., p. 57.

185. Cf. Araripe Jr., op. cit., p. 171.
186. Cf. Adorno, T.W., op. cit., pp. 50/51.
187. Cf. Pompéia, R., op. cit., p. 27.
188. Platão, op. cit., p. 194.
189. Idem, op. cit., p. 192.
190. Cf. Perrone-Moisés, Leyla - Falência da Crítica - SP, Perspectiva, 1978.
191. Cf. Starobinski, J. A transparência e o obstáculo. S. Paulo, Cia. das letras, 1991.
192. Idem, op. cit., p. 260/271.
193. Assis, M. - op. cit., p. 513.
194. Idem, op. cit., p. 514.
195. Idem, Esaú e Jacó, in Obras, cit., p. 1050.
196. Idem, Memórias póstumas (...), in Obras, cit., p. 524/525.

197. Idem, Esaú e Jacó, cit., p. 1049.
198. Idem, op. cit., p. 989.
199. Idem, op. cit., p. 1036.
200. Idem, op. cit., p. 1037.
201. Idem, op. cit., p. 1036.
202. Idem, op. cit., p. 1036.
203. Idem, op. cit., loc. cit.
204. Idem, op. cit., loc. cit.
205. Para um ensaio sobre a conjunção de histórico e lendário n' O Guarani cf. Bosi, Alfredo - "Imagens do Romantismo no Brasil" - in Guinsburg, J. (org.) O Romantismo. SP, Perspectiva, 1978.
206. Tomo os adjetivos emprestados do poema drummondiano "A Máquina do Mundo".
207. Cf. Freud, S. "Psicologia de grupo e a análise do ego" - in Obras Completas (Ed. Standard). RJ, Imago, 1976, vol. XVIII, p. 158.

208. Idem, op. cit., p. 159.
209. Idem, op. cit., loc. cit.
210. Idem, op. cit., p. 158.
211. Idem, op. cit., p. 160.
212. Idem, op. cit., p. 161.
213. Pompéia R. - Obras, vol. V, p. 258.
214. Grassi, Ernesto - Poder da imagem - impotência da palavra racional. SP. Duas Cidades, 1978.
215. Idem, op. cit., p. 74.
216. Frye, N. Anatomia da Crítica. SP, Cultrix, 1973.
217. Ivo, L., op. cit., p. 217.
218. Para um exame desse assunto em Hegel, Cf. Arantes, Paulo - Hegel - a lógica do tempo, SP, Polis, 1981, parte II, cap. II.
219. Remeto aqui, ainda, a Lukács, G., - Teoria do romance, cit.
220. Para uma notação pioneira sobre o tema em Pompéia, cf. Schawarz, R. - "O Atheneu" in A sereia e o desconfiado. SP, Paz e Terra, 1981.

221. Cf. Freud, S. - op. cit., p. 146.
222. Assis, Machado, Memórias póstumas..., cit., p. 521.
223. Idem, op. cit., p. 522.
224. Idem, op. cit., loc. cit.
225. Cf. Vernant, P. - A morte nos olhos. RJ, Jorge Zahar, 1988.
226. Idem, op. cit., pp. 105/106.
227. Idem, op. cit., pp. 101/102.
228. Remeto, novamente, à Teoria estética de Adorno, cit., pp. 138/156.
229. Assis, Machado. Memórias póstumas, cit., p. 221.
230. Idem, op. cit., p. 523.
231. A expressão encontra-se no belo estudo de Propp, V. - Las raíces históricas del cuento. Madrid, Fundamentos, 1974.
232. A frase é de Marx - O Capital (2 vols.). México, Fondo de Cultura Económica, v. I, p. 36.

233. Cito, de propósito, o título de um belo ensaio de Alfredo Bosi - "Céu, inferno", do livro do mesmo nome (cit.), em que tais noções se tornaram mais claras para mim.
234. Cf. Shakespeare, W. - Hamlet. SP, Abril, 1976, p. 53.
235. Idem, op. cit., p. 53.
236. Cf. Pompéia, R. - Canções sem metro, cit., p. 58.
237. Frye, N., op. cit., p. 272.
238. Para o tema do duplo vinculado à morte Cf. Guiomar, M. - Principes d'une esthétique de la mort e as demais obras de Vernant citadas. (Cf. Bibliografia in fine).
239. A expressão é usada por Pompéia no sentido mesmo em que se a emprega aqui. Cf. - Obras, vol. VIII, p. 3/6.
- 240a. Pompéia, R. O Ateneu, p. 255.
- 240b. Idem, op. cit., p. 258.
241. Idem, op. cit., p. 259.
242. Idem, op. cit., loc. cit.
243. Idem, op. cit., p. 243.

244. Idem, op. cit., p. 145.
245. Idem, op. cit., p. 257.
246. Idem, op. cit., p. 262.
247. Idem, op. cit., pp. 261/262.
248. Idem, op. cit., p. 265.
249. Idem, op. cit., p. 260.
250. Idem, op. cit., p. 261.
251. Idem, op. cit., p. 255.
252. Inspiro-me, aqui, no estudo de J.M. Wisnik - O som e o sentido. SP, Cia. das Letras, 1989, em particular na parte intitulada "Antropologia do ruído", p. 29 ss.
253. Pompéia, O Ateneu, cit., p. 265.
254. Idem, op. cit., p. 260.
255. Idem, op. cit., p. 258.
256. Cf. Macunaíma - (Ed. crítica coord. por Telê Porto Ancona Lopez) - Col. Arquivos, 1986, p. 165.

257. Para um desenvolvimento da oposição escultura/música em Mário de Andrade, Cf. Wisnik, J.M., Dança dramática. SP, USP, Mimeo, (Tese de doutoramento).
258. Pompéia, R. O Ateneu, cit., p. 263.
259. Idem, op. cit., pp. 263/264.
260. Idem, op. cit., p. 265.
261. Idem, op. cit., p. 261.
262. Idem, op. cit., p. 268.
263. Idem, op. cit., pp. 271/272.
264. Idem, Obras, v. III, p. 51.
265. Idem. Obras, v. IV, p. 56.
266. Idem, O Ateneu, p. 93.
267. Vieira, Pe. Antonio. Penso na célebre leitura que Vieira fez da parábola do semeador em analogia com a arte de pregar, onde aparece o não menos ilustre "xadrez de estrelas". Cf. "Sermão da sexagésima", in Sermão. RJ, Agir, 1975, p. 56 ss.

268. Pompéia, R. O Ateneu, p. 93.
269. Idem, op. cit., pp. 113/114.
270. Idem, op. cit., p. 116.
271. Bartholo, T. "Raul Pompéia leitor da Bíblia" - (Cf. Bibliografia in fine).
272. Cf. Pompéia, O Ateneu, cit., pp. 81/82.
273. Idem, Obras, cit., v. VII, p. 45.
274. Idem, op. cit., p. 309.
275. Idem, op. cit., p. 307.
276. Cf. Hegel, La phénoménologie de l'esprit, cit., loc. cit.
277. Pompéia, Obras, v. VII, p. 308.
278. Idem, notas íntimas (inéd.), p. 28.
279. Idem. O Ateneu, cit., p. 162.
280. Há transcrição, incluindo rasuras, em Gomes, E. - Prata de Casa, cit., p. 114.

BIBLIOGRAFIA

I - OBRAS DE RAUL POMPEIA

I.1 - OBRAS PUBLICADAS

- Obras I - Novelas (org. e notas de Afrânio Coutinho e ass. técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro, MEC, FENAME. Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC). Editora Civilização Brasileira, 1981.
- Obras II - O Atensu - Idem, ibidem, 1981.
- Obras III - Contos - Idem, ibidem, 1981.
- Obras IV - Canções sem Matro - Idem, ibidem, 1982.
- Obras V - Escritos Políticos - Idem, ibidem, 1982.

- Obras VI - Crônicas 1 - Idem, ibidem, 1982.
- Obras VII - Crônicas 2 - Idem, ibidem, 1983.
- Obras VIII - Crônicas 3 - Idem, ibidem, 1983.
- Obras IX - Crônicas 3 - Idem, ibidem, 1983.
- O Ateneu - Edição da Gazeta de Notícias (em volume) - Rio de Janeiro, 1888.
- O Ateneu - (Apuração do texto em confronto com o original e introdução por Therezinha Bartholo). Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1976.
- O Ateneu - (Notas de rodapé, introdução e suplemento de trabalho de Zenir Campos Reis). São Paulo, Editora Ática S.A., 1977.
- Trechos Escolhidos - (Seleção, apresentação e notas de Teófilo Místocles Linhares). Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1960.
- "Canções sem Metro" e "textos Esparsos" in IVO, Lêdo . O Universo Poético de Raul Pompéia. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963.
- A Mão de Luís Gama - in SCHMIDT, A. - O Canudo - S. Paulo, Clube do Livro, 1963.

- O Ateneu. Notas e orientação de leitura de Douglas Tufano. SP, Editora Moderna Ltda., 1984.
- O Ateneu - Biografia, Introdução e Notas de Ivan Cavalcanti Proença - RJ, Edições de Ouro, s.d.
- O Ateneu - 2ª edição, RJ, Francisco Alves, 1905.
- "Notas Íntimas" - in PONTES, Elói, A vida inquieta de Raul Pompéia. RJ., José Olympio, 1935. (Seleção de material inédito indicado abaixo).

I.2 - OBRAS INÉDITAS

- Cadernos de Notas Íntimas - Manuscritos pesquisados junto à OLAC, Rio de Janeiro.
- Cadernos de Mitologia - Três cadernos manuscritos, contendo as lições de Mitologia de quando Raul Pompéia foi professor da matéria na Escola Nacional de Belas Artes - pesquisados junto à OLAC, Rio de Janeiro.
- Página inédita (cortada) d'O Ateneu. Seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. (Cf. transcrição e comentário in Gomes, Eugênio. "Um inédito de R. Pompéia" - in Prata de Casa. RJ, A Noite, s.d.)
- Desenhos e Caricaturas- Museu da OLAC - Rio de Janeiro.

II - SOBRE RAUL POMPÉIA

- ABREU, J. Capistrano de. Correspondência de Capistrano de Abreu, RJ, INL, 1954-56, 3 v.
- — Autores e Livros, RJ, 21 de dezembro de 1941.
- — Alves, Henrique L. "O conspirador da abolição", in: Schmidt, A. O Canudo, SP, Clube do Livro, 1963.
- AMADO, Jorge - "Raul Pompéia vivíssimo". Boletim de Ariel. RJ, fevereiro de 1936.
- AMORA, Antonio S. - História da Literatura Brasileira. SP, Saraiva, 1960.
- ANDRADE, Mário de. "O Ateneu". In: Aspectos da literatura brasileira, SP, Martins, 1973
- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Obra crítica - RJ, Casa de Rui Barbosa, 1963, volumes 2, 3, 4 e 5.
- — Teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi, RJ, SP, LTC/EDUSP, 1978.
- ÁRTICO, Durval - O Ateneu, de R. Pompéia e L'enfant, de J. Vallès. SP, USP, Mimeo, 1978 (Tese de Doutorado).
- ASSIS, J.M. Machado de - A Semana - Crônicas. RJ, Jackson, s.d.

- ATAYDE, Tristão de. "Uma ilha de tesouros", RJ, Diário de Notícias, 17 de novembro de 1963.
- — "Pompéia e o Prado", RJ, Jornal do Brasil, 1982.
- BANDEIRA, Manuel, ed. Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana, 3ª edição, RJ, 1951.
- BARATA, Mário. "O Ateneu". Rio de Janeiro. Jornal do Comércio, 12 de janeiro de 1964.
- BARROS, A. de - "O Ateneu - o ser e a imagem do ser". in: Universitas. Salvador, nº 19, 1978.
- BARTHOLO, Terezinha - "Raul Pompéia e Os Lusíadas". Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 3 e 4 de fevereiro de 1973.
- — "Raul Pompéia, comentarista da Bíblia", RJ, Jornal do Brasil, 19 de dezembro de 1975.
- — "Introdução" - O Ateneu. RJ, Francisco Alves, 1976.
- BIBLIOTECA NACIONAL - Exposição comemorativa do nascimento de Raul Pompéia. RJ, BN, 1963.
- BOSTI, Alfredo - História concisa da literatura brasileira, SP, Cultrix, 1970.
- — "O Ateneu, opacidade e destruição" - in: Céu, Inferno. SP, Ática, 1988.

- — "Introdução", in: Araripe Jr., Teoria, crítica e história literária. RJ/SP, LTC/EDUSP, 1978.
- BRAGA, Rubem. "Raul Pompéia, o Caifás" e Boletim de Ariel, RJ, maio de 1936.
- BRASIL, Assis. "Atualidade de O Ateneu" - RJ, Última hora, 31 de dezembro de 1976.
- BRAYNER, Sônia - Labirinto do espaço romanesco. RJ, Civilização Brasileira, 1974.
- — "O impressionismo e a obra de Raul Pompéia". Convivência, RJ, Pen Clube, 1974.
- — "Um Folhetim no 2º Reinado" - Suplemento Literário de Minas Gerais, 10 de agosto de 1977.
- BROCA, J. Brito. "Raul Pompéia" - in: Ensaio da mão canhestra (Obras reunidas II). SP, Polis/INL/MEC, 1981.
- BRUYAS, Jean Paul - "O Ateneu, de Raul Pompéia: hétérogénéité et unité" in Cahiers d'Études Romanes. Université de Provence. (Aix-Marseille I) março de 1977.
- CÂNDIDO, A., e CASTELO, J.A. ed. - Presença da literatura brasileira. SP, Difel, 1984, v. 2.

- CARPEAUX, Otto Maria. "Raul Pompéia" - in: Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. RJ, Ed. de Ouro.
- — "Raul Pompéia" - in: Leitura. nºs 70-71, RJ, abril-maio de 1963.
- CASTELLO, J.A. "Raul Pompéia - O Atheneu e o romance modernista", in Anhembi - nº 45, vol. XV. SP, agosto de 1954.
- CASTRIOTO, Henrique. "Raul Pompéia, predecessor de Freud"; Revista da Academia Fluminense de Letras, Niterói, 1949.
- CHAVES, Flávio L. - "O 'traidor' Raul Pompéia". In: O brinquedo absurdo. SP, Polis, 1978.
- COUTINHO, Afrânio - Apresentação - Obras de Raul Pompéia, RJ, MEC/FENAME/OLAC/Ed. Civilização Brasileira, 1981.
- — "Pompéia, político". RJ, A Tarde, 12 de setembro de 1982.
- — Recepção de Afrânio Coutinho na Academia Brasileira de Letras, RJ, ABC, 1962.
- CÉSAR, Guilhermino. "Pompéia de corpo inteiro". Porto Alegre, Correio do Povo, 31 de dezembro de 1981.
- FREITAS, José Bezerra de - Forma e expressão no romance brasileiro. RJ, Pongetti, 1947.

- GAMA, "Domicílio da - Elogio de Raul Pompéia"- in: Discursos Acadêmicos, 1897-1906. RJ, ABL/Civilização Brasileira, 1934.
- GOMES, J.C.T. - "Plurivalência estilística em O Ateneu"- in: Camões contestador e outros ensaios. Salvador, F.C.E.B., 1979.
- GOMES, Eugênio. "O lado marcial de Pompéia". In: Visões e Revisões. RJ, INL/MEC, 1958.
- — "Pompéia e a métrica" - Idem, *ibidem*.
- — "Pompéia e a eloquência" - Idem, *ibidem*.
- — "A sátira da oratória n'O Ateneu", Idem, *ibidem*.
- — "Pompéia e a natureza", Idem, *ibidem*.
- — "Raul Pompéia, contista", idem, *ibidem*.
- — "Raul Pompéia", in COUTINHO, Afrânio, org. A literatura no Brasil, vol. 3. RJ, Sulamericana, 1969.
- GRIECO, Agripino. "De Júlio Ribeiro a Raul Pompéia", In: Evolução da Prosa Brasileira. RJ, J. Olympio, 1947 (cit.)
- GUERRA, J. Augusto - "Discurso do acadêmico J.A. Guerra"- in Enigma de Raul Pompéia, Academia Brasiliense de Letras, Cadeira XXVII, Brasília, 1976.

- HEREDIA, José López. Matéria e forma narrativa d'O Ateneu. SP, Quíron, 1979.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de - "Nota sobre o romance". In: Cobra de vidro. SP, Perspectiva, 1974.
- IVO, Lêdo. O universo poético de Raul Pompéia, RJ, Livraria São José, 1963.
- — "Raul Pompéia: o desastre universal". In: Teoria e Celebração. SP, Duas Cidades, 1976.
- JUBRAN, Clélia C.A.S. - A poética narrativa de O Ateneu. SP, USP, (Tese, mimeo), 1980.
- LINHARES, Temístocles - "Apresentação". In: Raul Pompéia, Trechos escolhidos, RJ, Agir, 1960.
- LINS, Álvaro - "Dois adolescentes". In: Jornal de crítica, 1ª série, RJ, José Olympio, 1941.
- MAGALHÃES JR., Raimundo - Olavo Bilac e sua época. RJ, José Olympio, 1974.
- MELLO, Virgínius da Gama e - "O tema e a tese em O Ateneu". SP, Suplemento literário de O Estado de São Paulo, 21 de março de 1964.
- MENEZES, Djacir - Evolução do pensamento literário no Brasil. RJ, Simões, 1954.

- MENEZES, Raimundo de - Guimarães Passos e sua época boêmia. SP, Martins, 1953.
- MERQUIOR, José G. - De Anchieta a Euclides. RJ, José Olympio, 1977.
- MIGUEL - Pereira, Lúcia - "Raul Pompéia" in: Prosa de ficção. RJ, José Olympio, 1973.
- MOISÉS, Massaud - "Raul Pompéia". In: História da literatura brasileira. Vol. II. SP, Cultrix/EDUSP, 1984.
- MILLIET, Sérgio - Diário crítico. SP, Martins, 1953, v.7.
- MONTENEGRO, Olívio - "Raul Pompéia". In: O romance brasileiro de 1752 a 1930. RJ, José Olympio, 1953.
- MURAT, Luís - "Um louco no cemitério" - In: Guimarães Passos e sua época boêmia. Raimundo de Magalhães, op. cit.
- MURICY, J.A. - Panorama da poesia simbolista. RJ, INL, 1973, v. I.
- OLIVEIRA, Franklin de - Viola d'Amore. RJ, Ed. do Val, 1965.
- OTÁVIO, Rodrigo - Minhas memórias dos outros. RJ, Civilização Brasileira/MEC, 1978.
- PACHECO, João - O Realismo. SP, Cultrix, 1963.

- PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud (org.) - Pequeno dicionário de literatura brasileira. SP, Cultrix, 1967.
- PAES, J.P. - Gregos e Baianos, SP, Brasiliense, 1985.
- PERRONE-Moisés, Leyla - "Ducasse, Pompéia". Paris, La quinzaine littéraire, julho de 1980.
- — "Lautréamont e Raul Pompéia" . Revista de Cultura Vozes, RJ, nº 74, agosto de 1980.
- — (org.) O Ateneu: Retórica e Paixão - S. Paulo, Brasiliense, 1988 (inclui as obras citadas).
- PONTES, Elói - A vida inquieta de Raul Pompéia. RJ, José Olympio, 1935.
- RAMOS, Maria Luiza - Psicologia e estética de Raul Pompéia. Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais, (tese), 1957.
- RAMOS, Péricles E. da Silva - Panorama da poesia brasileira; parnasianismo. RJ, Civilização Brasileira, 1959.
- REGO, José Lins do - Dias idos e vividos, RJ, Nova Fronteira, 1981.
- RIBEIRO; João - Crítica - vol. 3 - RJ, ABL, 1959.

- ROIG, Adrien - Modernismo e Realismo. RJ, Presença, 1981.
- ROMERO, Sílvio - História da literatura brasileira. RJ, José Olympio/INL/MEC, 1980.
- SANTIAGO, Silviano - "O Ateneu: contradições e perquirições". In: Uma literatura nos trópicos. SP, Perspectiva, 1978.
- SCHMIDT, Afonso - O canudo. São Paulo, Clube do Livro, 1963.
- SCHWARZ, Roberto - A sereia e o desconfiado. RJ, Civilização Brasileira, 1965.
- — "O Atheneu e o naturalismo". (O mesmo artigo do livro acima citado, porém com diferenças interessantes). SP, Suplemento literário de O Estado de São Paulo, 10 de setembro de 1960.
- SODRÉ, Nelson W. - História da literatura brasileira. RJ, Civilização Brasileira, 1976.
- SÜSSEKIND, Flora - Cinematógrafo de Letras. SP, Cia. das Letras, 1987.
- TONDELA, Gabriel - "Raul Pompêia abolicionista". SP, Revista Brasiliense nº 31, 1960.

- TORRES, Arthur de Almeida - "Raul Pompéia (Estudo psico-estilístico)". Niteroi, Gráfica Waldeck, 1968.
- VERÍSSIMO, José - História da literatura brasileira. RJ, José Olympio, 1954.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABRAMS, M.H. El espejo y la lámpara. Buenos Aires, Ed. Nova, 1968.
- ADAM, Villiers de l'Isle - Oeuvres Complètes. Paris, Gallimard. (La Pléiade), 1986.
- ADORNO, Sérgio - Os aprendizes do poder. SP, RJ, Paz e terra, 1988.
- ADORNO, T.W. - Notas de literatura. Barcelona, Ariel, s.d.
- — Prismas. Barcelona, Ariel, s.d.
- — Teoria Estética. Lisboa, Edições 70, 1982.
- — e Horkheimer - Dialética do esclarecimento. RJ, Zahar, 1985.
- AGUIAR e SILVA, V.M. - Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1969.

- ARIÈS, Ph. Essais sur l'histoire de la morte en Occident. Paris, Seuil, 1975.
- — O homem diante da morte (2 volumes), RJ, Francisco Alves, 1985.
- ARISTÓTELES - Poética. Porto Alegre, Globo, 1966.
- — - Arte Retórica e Arte Poética. SP, Edições de Ouro, s.d.
- — Ética a Nicômacos. Brasília, Ed. da UNB, 1985.
- ALBÈRES, R.M. - Histoire du Roman moderne. Paris, Albin Michel, s.d.
- — Métamorphoses du roman. Paris, Albin Michel, s.d.
- ANDRADE, Mário de - Macunaíma (Ed. crítica coord. p/Telê Porto Ancona Lopez) - Col. Arquivos, 1988.
- ARANTES, Paulo - Hegel - a ordem do tempo. SP, Polis, 1981.
- ARRIGUCCI JR., Davi - O escorpião encalacrado. SP, Perspectiva, 1972.
- — Enigma e comentário. SP, Cia. das Letras, 1987.
- — Humildade, Paixão e Morte - SP, Cia. das Letras, 1989.
- ASSIS, J.M. Machado de - Obras Completas. RJ, Nova Aguilar, 1985.

- AUERBACH, R. - Mimesis. SP, Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, M. Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1978.
- — L'oeuvre de F. Rabelais et la Culture Populaire au Moyen - Âge et sous la Renaissance. Paris, Gallimard, 1970.
- BARTHES, R. et alii - Poétique du récit. Paris, Seuil, 1977.
- BAUDELAIRE - Oeuvres Complètes. Paris, Seuil, 1968.
- BAUDRILLARD, J. - A transparência do mal-ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas, Papirus, 1990.
- BEAUCHAT, C. - Histoire du Naturalisme (2 vols.). Paris, Coreia, 1949.
- BENICHOU, Paul - Morales du grand siècle. Paris, Gallimard, 1990.
- BENJAMIN, W. - Poésie et Révolution. Paris, Denoël, 1971.
- — Mythe et violence. Paris, Denoël, 1971.
- — Horkheimer; Adorno; Habermas. Textos escolhidos, SP, Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).
- — Charles Baudelaire - Paris, Payot, 1982.

- — Magia e técnica, arte e política (obras escolhidas I), SP, Brasiliense, 1985.
- — A modernidade e os modernos. RJ, Tempo Brasileiro, 1975.
- — Origem do drama barroco alemão. SP, Brasiliense, 1984.
- — Documentos de cultura. Documentos de Barbárie. SP, Cultrix/EDUSP, 1986.
- — Essais sur Bertolt Brecht. Paris, Maspero, 1967.
- — Charles Baudelaire - um lírico no auge do Capitalismo. SP, Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas 3).
- — Rua de mão única. SP, Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas 2).
- BERNARD, S. - Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris, Nizet, 1959.
- — BOSI, Aldredo - História concisa da literatura brasileira. SP, Cultrix, 1974.
- — O ser e o tempo da poesia. SP, Cultrix/EDUSP, 1977.
- — Reflexões sobre a arte. SP, Ática, 1985.
- — Céu, Inferno. SP. Ática, 1988.
- — (org.) - Cultura brasileira - temas e situações. SP, Ática, 1987.

- — Mito e poesia em Leopardi. USP, mimeo, 1970 (Tese de Livre-Docência).
- — e outros - Filosofia da educação brasileira. RJ, Civilização Brasileira, 1983.
- BORGES, J.C. Nueve Ensaïos Dantescos - Madri, Espasa-Calpe, 1983.
- —, J.C. - Otras inquisiciones. Buenos Aires, Emecé, 1971.
- BOURNEUF, R. e OUELLET, R. - L'Univers du roman. Paris, PUF, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de - Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. SP, Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, A. Tese e antítese. SP, Nacional, 1971.
- CANDIDO, Antonio - Formação da literatura brasileira (2 volumes), BH, Itatiaia, 1976.
- — e outros - A personagem de ficção - SP, Perspectiva, 1968.
- CANETTI, E. - Massa e poder. Brasília-SP, U.N.B./Melhoramento, 1983.
- CARVALHO, José M. de - Os Bestializados. SP, Cia. das Letras, 1982.
- — A formação das almas. SP, Cia. das Letras, 1990.

- CASSIA, B. - Ensaio Sofísticos. SP, Siciliano, 1990.
- CHKLÓVSKI, V. Sur la théorie de la prose. Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
- CIDADE, Hernani - Luis de Camões - o Épico. Lisboa, Bertrand, 1953.
- COSTA, João Cruz - Contribuição à história das idéias no Brasil. RJ, Civilização Brasileira, 1967.
- CARPEAUX, Otto Maria - História da literatura ocidental - (8 vols.) - RJ, O Cruzeiro, s.d.
- — Origens e fins. RJ, Casa do Estudante do Brasil, 1943.
- — "La littérature brésilienne" - In: Les Temps Modernes, nº 257, outubro de 1967.
- — A literatura alemã. SP, Cultrix, 1964.
- CURTIUS, E.F. - Literatura Européia e Idade Média Latina. RJ, INL/MEC, 1965.
- — Essais sur la littérature européenne. Paris, Grasset, 1954.
- DA CAL, E.G. - Língua e estilo de Eça de Queiroz. RJ, Tempo Brasileiro, 1969.
- DARWIN, C. - A origem das espécies. SP/BH, Itatiaia/EDUSP, 1985.

- DELEUZE, G. Proust et les signes. paris, PUF, 1979.
- — Difference et Répétition. Paris, PUF, 1976.
- — ELIADE, M. O sagrado e o profano. Lisboa, "Livros do Brasil", s.d.
- — Mito e Realidade. SP, perspectiva, 1972.
- — Ferreiros e alquimistas. RJ, Zahar, 1979.
- DERRIDA, J. - A farmácia de Platão. SP, Iluminuras, 1991.
- DETIENNE, M. - Os mestres da verdade na Grécia arcaica. RJ, Jorge Zahar, 1988.
- DUBOIS, J. et. alii - Retórica Geral. SP, Cultrix/EDUSP, 1974.
- — Retórica da Poesia. SP, Cultrix/EDUSP, 1980.
- ELIA, Hamilton - Camões e a literatura brasileira. RJ, MEC-DAC, 1973.
- ELTON, Elmo. - O Noivado de Bilac. RJ, Simões, 1954.
- FAORO, R. - A pirâmide e o trapézio. SP, Nacional, 1976.
- FIGUEIREDO, Fidelino de - A épica portuguesa no séc. XVI. SP, USP, 1950.

- FORSTER, E.M. - Aspectos do romance. Porto Alegre, Globo, 1969.
- FREUD, S. - "Psicologia de grupo e a análise do ego" in Obras completas, (ed. Standard) RJ, Imago, vol. XVIII, p. 88 ss.
- FREYRE, Gilberto - Casa Grande & Senzala, RJ, José Olympio, 1983.
- FRYE, N. - Anatomia da crítica. SP, Cultrix, 1973.
- — Le grand code. Paris, Seuil, 1982.
- FRIEDRICH, Hugo - Estrutura da lírica moderna. SP, Duas Cidades, 1991.
- FURTADO, Celso - Formação econômica do Brasil. SP, CEN, 1969.
- GENETTE, G. - Figures. Paris, Seuil, 1966.
- — Figures II. Paris, Seuil, 1969.
- — Figures III. Paris, Seuil, 1972.
- — Figuras. SP. perspectiva, 1972.
- GIRARD, René - Mensonge romantique et verité romanesque. Paris, Grasset, 1961.

- GOETHE, J. - Obras Completas. madri, Aguilar, 1950.
- — Les années d'apprentissage de W.Meister. Paris, Hachette, 1871.
- — Les années de voyage de W. Meister. paris, Hachette, 1871.
- GHYKA, Matila C. - Sortilèges du verbe. Paris, Gallimard, 1949.
- GLEDSON, J. - Machado de Assis - Ficção e História. RJ/SP, Paz e Terra, 1985.
- — - Machado de Assis - Impostura e Realismo. SP, Cia. das Letras, 1991.
- GOLDBERG, S.L. - Joyce, RJ, Civilização Brasileira, 1968.
- — HAUSER, A. - História Social da Literatura e da Arte. SP, Mestre Jou, s.d.
- GONÇALVES, Rebêlo - Dissertações camonianas. SP, Nacional, 1937.
- — GOLDMANN, L. - A sociologia do romance. RJ, Paz e terra, 1976.

- GOMES, Eugênio - Machado de Assis. RJ, São José, 1958.
- — O Enigma de Capitu - RJ, José Olympio, 1967.
- — Espelho contra espelho - S. Paulo, I. Ed. Progresso, 1949.
- GRASSI, E. - Poder da imagem, impotência da linguagem racional. SP, Duas Cidades, 1978.
- GUIOMAR, Michel - Principes d'une Esthétique de la Mort. Paris, José Corti, 1988.
- HAIDAR, Maria de L.M. - O ensino secundário no Império Brasileiro. SP, Grijalbo, 1972.
- HAECKEL, E. Os Enygmas do Universo. Porto, Chardron, 1908.
- HAWTHORN, Geoffrey - Iluminismo e desespero. RJ, Paz e Terra, 1982.
- HAWTHORNE, N.- A casa das sete torres. SP, martins, s.d.
- HEGEL. Estética (7 vols.). Lisboa, Guimarães, 2ª ed., 1974.
- — La phénoménologie de l'esprit. Paris, Aubier-Montaigne, 1977 (2 vol.).
- — Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome. vol. I, Lisboa, Ed. 70, 1988.
- — Estética (2 vols.). Milano, Feltrinelli, 1978.

- HEIDEGGER, M. - Chemins qui ne mènent nulle part. Paris, Gallimard, 1987.
- HELENA, Lúcia. A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos. RJ, Tempo Brasileiro, 1972.
- HORKHEIMER - Eclipse da Razão. RJ, Labor, 1976.
- HUGO, Victor - La légende des siècles. Paris, Garnier, s.d., (2 vols.).
- HUYSMANS, J.K. - As avessas. SP, Cia. das Letras, 1987.
- HYPOLYTE, J. - Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel. Paris, Aubier-Montaigne, 1974.
- JAEGER, W. - Paidéia - SP/Brasília, Martins Fontes/UNB, 1985.
- JANKÉLEVITCH, V. - La mort. Paris, Flammarion, 1977.
- JOLLES, A. - Formas simples. SP, Cultrix, 1976.
- JOYCE, James - Retrato do artista quando jovem. RJ, Civilização Brasileira, 1987.
- KAYSER, W. - Análise e interpretação da obra literária. Coimbra, Amado, 1968 (2 vols.).
- — "Qui raconte le roman". Poétique. Paris, (4), 1970.

- KANT, E. - Crítica da razão prática. Lisboa, Ed. 70, 1986.
- — - Crítica da razão pura. SP, Abril. Obras escolhidas, vol. I, 1983.
- — - Critique de la faculté de juger. Paris, Vrin, 1984.
- — - Textos selecionados. SP, Abril, Obras escolhidas, col. Os Pensadores, 1984.
- — - Historia general de la naturaleza e teoria del cielo. Buenos Aires, Juarez Edit., 1968.
- — Textos selecionados. SP, Abril Cultural, 1984 (col. Os Pensadores).
- LAUTRÉAMONT. Oeuvres complètes. Paris, Garnier, 1969.
- LEITE, Dante M. - O caráter nacional brasileiro. SP, Pioneira, 1969.
- LEWIS, Ioan M. - Êxtase religioso. SP, Perspectiva, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - les origines des manières de table ("Du mythe au roman"), Paris, Plon, 1969.
- — Antropologia estrutural. RJ, Tempo Brasileiro, 1968.
- — O Pensamento selvagem. SP, Nacional/EDUSP, 1970.

- LUKÁCS, G. - Teoria do romance. Lisboa, Presença, s.d.
- — Le roman historique. Paris, Payot, s.d.
- — Goethe y su época. Barcelona, Grijalbo, 1968.
- — Ensaíos sobre literatura. RJ, Civilização Brasileira, 1968.
- — Arte e Societã. Roma, Riuniti, 1977, (2 vols.).
- — Introdução a uma estética marxista. RJ, Civilização Brasileira, 1968.
- LAMARTINE, A. de - Fénelon. Paris, Hachette, 1853.
- LEE, Denis - Savage fields - Toronto, Anansi, 1977.
- LESSING, G.E. - De teatro e literatura - SP, Herder, 1964.
- LOBO, Luiza - (org.) - Teorias poéticas do Romantismo. RJ, Mercado Aberto/UFRJ, 1987.
- — Épica e modernidade em Souzaândrade. SP, Presença/EDUSP, 1986.
- MACEDO, Helder. Camões e a viagem iniciática. Lisboa, Moraes, 1980.
- MACHADO NETO, A.L., - Estrutura social da República das Letras. SP, Grijalbo/EDUSP, 1973.

- MALLARMÉ, S. - Oeuvres complètes. Paris, Gallimard, 1974.
- MARTINO, P. - Le Naturalisme Français. Paris, A. Colin, 1969.
- MARTINS, José de S. - (org.) - A morte e os mortos na sociedade brasileira. SP, Huoitec, 1985.
- MARX, Karl - El Capital. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- — e ENGELS, F. - L'idéologie Allemande, Paris, Éditions Sociales, 1968.
- MAYER, Hans - Historia maldita de la literatura. Madri, Taurus, 1982.
- MEIER, H. - Ensaio de Filologia Românica. Lisboa, Revista de Portugal, 1948.
- MÉRIDIER, L. - L'influence de la 2^e sophistique sur l'oeuvre de G. de Nysse. paris, Hachette, 1906.
- MEYER, Augusto - Preto & Branco, RJ, INL/MEC, 1956.
- MUSIL, R. - O Jovem Törless. RJ, Riográfica, 1986.
- NABUCO, J. - Minha formação. RJ, Garnier, 1900.
- — - Escritos e discursos literários. SP/RJ, Nacional, Civilização Brasileira, 1939.

- NETO, Coelho - A conquista. RJ, Civilização Brasileira, 1985.
- NIETZCHE, F. - "La lucha de Homero". in Estudios sobre Grecia. Madri, Aguilar, 1918.
- — La naissance de la tragédie. Paris, Gallimard, 1972.
- PANOFSKY, E. La perspective comme forme symbolique. Paris, Minuit, 1987.
- PERRONE. Moisés, Leyla - Falência da crítica. SP. Perspectiva, 1973.
- PLATÃO - A República, RJ, Ed. de Ouro, s.d.
- — Diálogos. SP, Abril. (Col. Os Pensadores) 1977.
- PAZ, Octavio - Signos em rotação. SP, Perspectiva, 1972.
- PEYRE, Henri. A literatura simbolista. SP, Cultrix/EDUSP.
- POUILLON, J. - O tempo no romance. SP, Cultrix/EDUSP, 1974.
- PRADO, Paulo - Retrato do Brasil - ensaio sobre a tristeza brasileira. RJ, J. Olympio, 1972.
- PRADO JR., Caio - História Econômica do Brasil. SP, Brasiliense, 1967.
- — Formação do Brasil contemporâneo. SP, Brasiliense, 1983.

- PROPP, V. - Las raíces históricas del cuento. Madrid-Caracas, Fundamentos, 1974.
- PROUST, Marcel - À la recherche du temps perdu. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973, (3 vols.).
- QUEIROZ, Suely R.R. Os radicais da República. SP, Brasiliense, 1986.
- RICHARD, J.P. - Proust et le monde sensible. Paris, Seuil, 1974.
- — - L'Univers imaginaire de Mallarmé. Paris, Seuil, 1961.
- ROBERT, Marthe - Roman des origines et origines du Roman. Paris, Gallimard, 1972.
- RODRIGUES, J.M. Fontes dos Lusíadas. Lisboa, Academia de Ciências, 1979.
- ROSENFELD, Anatol - Texto/Contexto. SP, Perspectiva, 1969.
- — O teatro épico. SP, Biriti, 1965.
- — Estrutura e problemas da obra literária. SP, Perspectiva, 1976.
- SARTRE, J.P. - Baudelaire. Paris, Gallimard, 1970.
- — L'idiot de la famille. Paris, Gallimard, 1971 (2 vols.).

- SCHERER, J. - Le "Livre" de Mallarmé. Paris, Gallimard, 1977.
- SCHILLER, R. Sobre a educação estética. SP, herder, 1963.
- SCHOPENHAUER - Obras escolhidas de Kierkegaard e Schopenhauer. SP, Abril, Col. Os Pensadores, 1974.
- SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. SP, Duas cidades, 1972.
- — Que horas são?. SP., Cia. das Letras, 1987.
- — O Pai de família e outros estudos. RJ, Paz e terra, 1978.
- — Machado de Assis: um mestre na periferia do Capitalismo. SP, Duas Cidades, 1990.
- — SOUZA ANDRADE, Olímpio de. História e interpretação de Os Sertões. SP, EDART, 1966.
- SEDLMAYR, Hans - La revolución del arte moderno. Madri, Rialp, 1957.
- SERRES, Michel - Feux et signaux de brume: Zola. Paris, Grasset, 1979.
- — L'Hermaphrodite. Paris, Flammarion, 1987.