UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

SIDNEI XAVIER DOS SANTOS

As metamorfoses de Raul Pompéia: um estudo dos contos

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

As metamorfoses de Raul Pompéia: um estudo dos contos

Sidnei Xavier dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins

São Paulo

2011

para Augusto e Clarice, faróis de minha rota

Agradecimentos

*A meus pais, por acreditarem sempre;
a meus sogros, em especial a Elieni Alvarenga, pelas muitas horas de apoio;
a Kátia, por tudo;
aos professores Antônio Dimas e Regina Pontieri, pela generosidade de questões na
qualificação;
e especialmente a meu orientador, Prof. Eduardo Vieira Martins, pela confiança
depositada, pela condução tranquila e pontual do trabalho e pelo diálogo aberto.*

Resumo: Publicados em periódicos brasileiros entre 1881 e 1890, os contos de Raul Pompéia não tiveram, ao longo do tempo, uma leitura que os singularizasse dentro da obra do autor. Mais conhecido por seu romance *O Ateneu*, Raul Pompéia escreveu cerca de 50 contos, que ficaram espalhados em jornais de São Paulo e Rio de Janeiro por um século, até sua reunião em 1981. Este trabalho pretende fazer uma leitura detalhada da de uma parte significativa dessa produção, buscando identificar as linhas de força do gênero em Pompéia e de que maneira o autor desenvolveu seus contos tendo em vista uma reelaboração e aprimoramento de temas e estilo, visando a uma qualidade artística pouco atingida, exceção feita a Machado de Assis, no conto do século XIX.

Palavras-chave: Raul Pompéia, conto brasileiro, século XIX, teoria do conto, metamorfose artística.

Abstract: Published in Brazilians' journals between 1881 and 1890, Raul Pompeia's short stories did not have, all along, a distinctive approach on the author's work. Better known by his romance *O Ateneu*, Raul Pompeia wrote nearly 50 short stories, spread in São Paulo and Rio de Janeiro's newspapers for a century, until their reunion in 1981. This work intend to do a detailed reading of a significant part of this production, seeking an identification of the main characteristics of the genre in Pompeia. Also, in what way the author developed his short stories searching for a new elaboration and improvement of themes and style, aiming an artistic quality hardly achieved on XIX Century short story, in exception of Machado de Assis.

Key words: Raul Pompeia, Brazilian's short story, XIX Century, short story's theory, artistic metamorphose.

Índice

1. Agradecimentos.....	p.4
2. Resumo.....	p.5
3. Índice.....	p.6
4. As metamorfoses de Raul Pompéia.....	p.7
I. Narrativa posta à sombra: esquecimento ou pressuposto crítico.....	p.8
II. O narrador que se mostra... ou se esconde	p.27
III. A máquina de aparências de Pompéia.....	p.46
IV. O desenho ferino dos predicados.....	p.68
V. Os malefícios da consciência.....	p.94
VI. O paradoxo do acúmulo e da síntese.....	p.121
5. Bibliografia.....	p.136
6. Anexos.....	p.144

AS METAMORFOSES DE RAUL POMPÉIA

I

NARRATIVA POSTA À SOMBRA: ESQUECIMENTO OU PRESSUPOSTO CRÍTICO

NARRATIVA POSTA À SOMBRA: ESQUECIMENTO OU PRESSUPOSTO CRÍTICO

Espírito combativo. Personalidade extremada. Olhar arguto e implacável. Humor corrosivo. Estudar o autor Raul Pompéia envolve o desafio de não se deixar engolfar pelas fortes ondas de sua biografia, que a todo momento avançam, ameaçando nos afogar o olhar analítico, privar-nos do ar que nos move os pensamentos. Ler sua obra multifacetada de romancista, novelista, contista, poeta, jornalista, cronista, ativista político, crítico de arte e literatura, além de desenhista, é mergulhar em águas que ocultam, mais que uma diversidade de gêneros, um fluxo de correntes estilísticas diferentes, que ora se misturam, ora se alternam, ora se sobrepõem umas sobre outras. Nesse caudal de formas e espécies é que se pode perder o olhar da análise caso não se busque compreender as origens de tamanha diversidade, e a que consequências tal diversidade pode nos levar, seja para o entendimento da obra em seu contexto de época, seja para a relevância futura do que o autor escreveu. Ao mesmo tempo em que autor e obra podem se confundir, confundindo-nos (o que, no caso de Pompéia, já ocorreu em diversos momentos de sua fortuna crítica)¹, não nos cabe também separá-los indiscriminadamente, como se fossem polos antagônicos de um sistema. O “sistema Pompéia”, ver-se-á, é um movimento complexo de idas e vindas em que gêneros e estilos se amalgamam e se transformam, alternando-se em importância para o próprio sistema, mas, na alternância mesma, revelando-lhe os mecanismos de funcionamento. O que se pretende analisar, portanto, não é quais nem quantas formas e espécies configuram o sistema, mas de que maneira elas o configuram, porque o fazem e que objetivos, implícitos ou explícitos, almejava Pompéia com tal configuração.

¹ Para o levantamento completo da fortuna crítica sobre Raul Pompéia utilizaremos, principalmente, o estudo de Marciano Lopes e Silva, “Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompéia”. *Acta Scientiarum*, Maringá, 23(2):109-120, 2001.

Como dissemos, ao contrário do que vulgarmente se coloca, a obra de Pompéia é extensa e variada, compondo-se de diversos gêneros. Se a informação por si não é relevante, uma vez que outros autores da mesma época também praticavam diversos gêneros, ela se torna peculiar ao considerarmos que a fama de Pompéia se deve praticamente a um único livro, *O Ateneu*. Aos outros livros que publicou em vida ou que foram editados postumamente o tempo foi aos poucos silenciando seus leitores e críticos. O restante de sua obra, a maior parte do que escreveu, ficou confinada aos jornais da época por quase um século². Mais peculiar ainda é constatar que seu “único” livro vem sendo lido há mais de cem anos como um vasto caldeirão de estilos literários, em que pese ora a sua filiação a uma escola, ora a outra, ora a não-filiação a nenhuma. Essa diversidade de estilos apontada no romance é observável em quase toda a sua obra, que transita do Romantismo exótico da novela *Uma tragédia no Amazonas* a um impressionismo pré-proustiano em *O Ateneu*, de um simbolismo com raízes baudelairianas nas *Canções sem metro* a um naturalismo à maneira de Zola em alguns contos, vagando pela crítica ideológica no conto “14 de julho na roça” à modernidade narrativa de “Tílburi de praça”. Sua crônica exibe um leque que vai da análise política ao poema em prosa e seu trabalho de crítico abrange a literatura, a música e as artes plásticas. Dentro de tão vasta estrutura, torna-se difícil selecionar o ponto que melhor demonstraria a variabilidade da escrita de Pompéia, uma vez que se corre o risco de, ao seccionar, corromper o estatuto da parte em relação ao todo. Por outro lado, estudar a obra inteira, além de tarefa hercúlea, dificilmente permitiria ver que sua montagem foi deliberada e que seu aspecto heterogêneo nada mais é que o resultado de um lento processo de construção em mosaico, detalhadamente arquitetado por hábeis mãos.

² A edição de Afrânio Coutinho da obra completa de Raul Pompéia teve início apenas em 1981, com a publicação do primeiro de dez volumes. POMPEIA, Raul. *Novelas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC, 1981 (Obras, vol. 1).

O *corpus* a ser analisado, portanto, deve conter em si marcas do processo construtivo, como o de uma pincelada em um quadro. Tais marcas devem ainda refletir suas próprias especificidades, ou seja, que direção, profundidade, tonalidade possuem. Em conjunto, devem formar uma linha rítmica, uma coerência de relações que se juntará a marcas maiores e mais distantes. Se retomarmos a ideia do mosaico, o olhar atento a cada um de seus fragmentos nos permite ver suas formas desiguais, uns lascados, outros quase retilíneos, outros geométricos, mas só quando os olhamos em conjunto é que percebemos a figura que constroem, intimamente determinada por eles, mas impossível de ser divisada com a visão apenas de um.

Assim, a escolha do *corpus* levou em conta a maneira como as partes se combinam em conjuntos e que figuras esses conjuntos desenhavam aos nossos olhos.

Como se sabe, a fortuna crítica de Pompéia já discutiu intensamente o romance *O Ateneu*. Desde o seu primeiro crítico, Araripe Jr.³, até os dias de hoje, muito se escreveu sobre a singularidade da obra e sua difícil classificação dentro de uma escola literária. Por outro lado, os críticos foram quase unânimes em decretar a grandeza do romance em comparação com o restante da obra de Pompéia. Se justo ou não o *status* dado ao livro, não há dúvida em afirmar que essa postura crítica contribuiu fortemente para obliterar o estudo de toda a produção literária do autor além do universo do romance. Como consequência, disseminou-se a impressão de que Pompéia só teria atingido uma alta qualidade estética com *O Ateneu*, relegando os demais escritos a um limbo semiliterário que os classificaria como obras frustradas ou fornecedoras de um anedotário biográfico. Nem mesmo a crítica às *Canções sem metro*, pouco mais substancial, escapou à regra. O estudo exaustivo de *O Ateneu* pela crítica infelizmente padece de uma questão não resolvida em relação à

³ “O Ateneu e o romance psicológico”. A referência completa virá mais adiante.

diversidade estilística do romance. Embora apontada por muitos, a diversidade de estilos da obra nunca foi explicada em termos de concepção, ou seja, que razões teria Pompéia para fazer da história de Sérgio um híbrido de escolas literárias. O leque estilístico do romance abrangeria desde o Realismo ao Expressionismo, passando pelo Naturalismo, Simbolismo, Impressionismo e Romantismo, tangenciando modelos de escrita que cobrem o espaço de um século (!) e que em diversos aspectos se contradizem nas suas propostas. Já as críticas às *Canções sem metro* a localizam entre o Impressionismo, o Simbolismo e o Romantismo, procurando, no entanto, explicá-la em relação a uma visão de mundo do autor. As novelas de Pompéia são basicamente tidas como obras imaturas e, por isso, pouco relevantes, enquanto suas crônicas e artigos de crítica não possuem trabalho de fôlego que os analise.

A escolha dos contos de Pompéia como *corpus* de trabalho, embora os contos também não possuam fortuna crítica extensa, merece uma explicação mais detalhada, pois partem de uma hipótese vinculada à gênese criativa de Pompéia, ou seja, o modo como ele teria concebido a sua obra num todo, configurando as partes através de um processo construtivo consciente e deliberado, em que a heterogeneidade de estilos seria um elemento constitutivo, de modo a refletir a sua concepção da arte e da literatura.

Os contos

Os contos de Raul Pompéia foram publicados em periódicos diversos do Rio de Janeiro e São Paulo entre os anos de 1881 e 1890, sendo, posteriormente, republicados pela *Revista da Academia Brasileira de Letras* nas décadas de 20 e 30 do século seguinte⁴. Conheceram edição em livro apenas em 1981, quando Afrânio Coutinho, pesquisando nos vários periódicos para os quais Pompéia contribuiu, e cotejando essas versões com as

⁴ A *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro foi o principal veículo com o qual Pompéia colaborou. Dos 53 contos da edição de Afrânio Coutinho, 18 – cerca de 1/3 – foram publicados nesse jornal.

publicadas pela *Revista da Academia*, deu a lume um *corpus* de 53 contos, dispostos em ordem cronológica, dentro do que lhe foi possível datar⁵.

Desde o primeiro conto, surgido em 1881, à publicação do conjunto em livro, um século depois, até os dias de hoje, pouco se tem falado e escrito sobre esta vertente de Raul Pompéia. O longo tempo em que permaneceram confinados aos jornais da época serviu para lhes fechar os influxos de influência que poderiam ocasionar ao gênero conto. No entanto, além de 14 desses contos terem sido republicados pela *Revista da Academia Brasileira de Letras* em 1920 e no início da década de 30, um autor da estatura de Graciliano Ramos já chamara a atenção para o conto “Tílburi de praça”, classificando-o como “o conto sonogado pelo modernismo”⁶. Em 1941 o periódico *Autores e Livros* preparou um número sobre Raul Pompéia, republicando os contos “De madrugada” e “Comércio de flores”. E finalmente, em 1981, Afrânio Coutinho publicou os contos encontrados do autor. Nem assim os contos tiveram uma análise crítica que os singularizasse dentro da obra pompeiana e dentro do gênero literário a que pertencem.

Na fortuna crítica analisada adiante cabe ressaltar dois aspectos, que basicamente vão nortear este trabalho: em primeiro lugar o papel preponderante que *O Ateneu* assumiu dentro da crítica face ao caráter coadjuvante das demais obras e o quase silêncio em relação aos contos e, em segundo lugar, a divisão dos contos em fases, apontado principalmente por Maria Luiza Ramos e Eugênio Gomes⁷. Se ao primeiro aspecto poderíamos talvez ignorar por não abordar diretamente os contos (o que não faremos por nos darem elementos esclarecedores sobre a gênese da obra de Pompéia), ao segundo cabe uma especial atenção

⁵ POMPÉIA, Raul. *Contos*. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1981. (Obras, vol. 3).

⁶ Apud CURVELLO, Mário. *Raul Pompéia*: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Mário Curvello. São Paulo: Abril Educação, 1981, p.85.

⁷ Cf. SILVA, 2001, p.115.

por demonstrar que o autor se utilizou de feições estilísticas diversas por períodos determinados, alimentando a hipótese de uma transformação no seu modo de escrever ao longo do tempo.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, diz que Pompéia “partilhava com Machado o dom do memorialista e a finura da observação moral” sobre os quais “deixava atuar uma tal carga de passionalidade que o estilo de seu único romance realizado, *O Ateneu*, mal se pode definir, em sentido estrito, realista”⁸. Da novela *Uma tragédia no Amazonas* (1880) diz que “já refletia um temperamento angustiado em busca de uma tradução estilística impressionista”⁹, embora fosse imatura. Chama as *Canções sem metro* de “ensaio estetizante de prosa poética, que resultou menos rico do que a linguagem do *Ateneu*, mas [que] vale como prova de um extremo cuidado no traço das formas”¹⁰. Nada fala sobre os contos.

Antônio Cândido e José Aderaldo Castello, em *Presença da literatura brasileira*, dizem da recente (naquele ano, 1987, 2ª edição) publicação em livro da obra de Pompéia dispersa em jornais, citando a edição de Afrânio Coutinho, concluindo que tal lançamento tornaria “possível o balanço total do valor de sua obra, na verdade ofuscada pelas qualidades excepcionais de um único romance, *O Ateneu*”¹¹ e que toda essa produção seria importante “para o estudo da formação do escritor, particularmente para o estudo da linguagem de *O Ateneu*, e mesmo como fundamento estético para a sua explicação e

⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p.183.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p.184.

¹¹ CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, J, Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987, p.349.

valorização”¹². Como antologia de literatura brasileira, o livro de Cândido e Castello traz exclusivamente trechos de capítulos do romance como exemplos da obra de Pompéia.

Na *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré, há uma nota diferenciada. Diz o autor, no capítulo “Os problemas da forma”, que Pompéia se “distinguiu como romancista”, mas que as *Canções sem metro*, publicadas em jornal a partir de 1881 e em volume em 1902, constituem “instante excepcional da poesia brasileira”¹³. No entanto, mais à frente, no capítulo “Interpretações do Brasil”, falando sobre o aparecimento de *O Ateneu* em 1888, escreve que o livro “permanece isolado em nossas letras” e que “revelara, entretanto, um escritor de primeira ordem, que os trabalhos anteriores vinham escondendo e que se *confirmaria em algumas páginas perdidas na imprensa, cheias de colorido, de vivacidade e de paixão*”¹⁴(grifo nosso). Sodré não deixa claro se está se referindo apenas aos trabalhos em prosa de Pompéia, uma vez que incluía as *Canções sem metro* no gênero poético.

Caso curioso é o de Eugênio Gomes, que em 1958 publicara o artigo “Raul Pompéia contista”, falando da necessidade de publicação dessa parte da obra do escritor angrenense, mas que, quando da edição de *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho em 1955, ao falar, no capítulo sobre Raul Pompéia, da intensa colaboração do autor para os jornais da época, citando os diversos gêneros pelos quais Pompéia transitou (“ensaios, contos, fantasias, esboços de romances ou novelas”) escreve “que os mais promissores eram *A mão de Luís Gama* (ensaio biográfico) e *As jóias da Coroa* (novela), que ficaram

¹² CÂNDIDO e CASTELLO, idem.

¹³ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p.459.

¹⁴ SODRÉ, idem, p.502.

incompletos”¹⁵, acrescentando, logo depois: “Desse conjunto, porém, *O Ateneu* irrompe como um daqueles gênios mágicos dos contos orientais que, imprevistamente, saltam do bojo de um vaso e tomam as mais extraordinárias proporções”¹⁶.

Ao que parece, é difícil salvar algo da obra de Pompéia que não seja *O Ateneu*, pois no mesmo *A literatura no Brasil*, no capítulo que analisa a renovação parnasiana na poesia, falando sobre os epígonos do movimento, entre os quais o autor das *Canções sem metro* é incluído, Péricles Eugênio da Silva Ramos ressalta numa nota sobre “sua [de Pompéia] curiosa tentativa de escrever poemas em prosa numa geração mais preocupada com o labor do verso”¹⁷, em que pese a conotação, se não pejorativa ao menos pouco esclarecedora, do adjetivo *curiosa* em relação ao valor estético das *Canções*.

Massaud Moisés é bem mais explícito em relação às demais obras de Pompéia. Em sua *História da literatura brasileira* se, como os outros autores, analisará exaustivamente *O Ateneu*, não deixa de reservar algumas linhas para elas. Subordina-as, todas, ao romance. De *As jóias da Coroa* diz que o autor, “localizando a narrativa num espaço puramente fictício e rotulando as personagens com títulos e nomes artificiais, punha-se a salvo de comprometimento com o ‘meio’ à sua volta e, com a depuração do estilo, dava largas à fantasia, a preparar o terreno onde iria levantar-se *O Ateneu*”¹⁸. De *Uma tragédia no Amazonas* afirma que é “obra de significação puramente histórica, tanto menos relevante quanto mais a confrontamos com *O Ateneu*”¹⁹. Das *Canções sem metro* diz que “servem, no

¹⁵ GOMES, Eugênio. “Evolução do conto”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955, p.109.

¹⁶ GOMES, idem, p.110.

¹⁷ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação parnasiana na poesia”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Vol. III. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969, p.126.

¹⁸ MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: romantismo, realismo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1984, p.420.

¹⁹ MOISÉS, idem, p.419.

entanto, como exemplário do seu estilo original, a inclinação para as estesias mórbidas e, sobretudo, o tom nervoso, a prenunciar o clima d'*O Ateneu*'²⁰.

Sua opinião mais contundente reserva aos contos, já então integralmente publicados: “Em que pese ao entusiasmo de alguns críticos, textos há que nem são contos, e raros ultrapassam o improvisado, a pressa, a indecisão entre o Naturalismo mecânico e o Impressionismo mal assimilado”²¹. Enfim, Moisés é categórico ao subordinar toda a obra de Pompéia ao seu romance, diminuindo-a sob quaisquer ângulos. Em nota, afirma: “Raul Pompéia pertence à classe dos escritores de um livro só: *O Ateneu*. Tudo o mais que criou, apesar do muito engenho que ali se manifesta, não passa de exercício, preparação para a obra-prima e única que sua imaginação engendrará, como síntese de talentos e visão do mundo. E, como de hábito nesses casos, os demais textos do autor acabam recebendo luz da obra magna, obrigando os críticos a neles descortinar sinais da genialidade que se define na criação principal”²².

Assim é que se configura em algumas das mais conhecidas histórias literárias a obra de Raul Pompéia: a excelência de *O Ateneu*, alguma nota indecisa sobre as *Canções sem metro* e a quase indiferença sobre os demais trabalhos em prosa, incluindo os contos.

Se os contos não tiveram sorte nas histórias literárias tampouco a teriam nas obras que analisam a prosa brasileira nos seus vários gêneros. Nesses livros, que visam a uma análise mais apurada de um tipo de produção literária, pouco ou nada se falará sobre a produção de Pompéia no gênero conto.

Em seu livro *Evolução da prosa brasileira*, que intenta dar um panorama assaz exaustivo de tudo o que se escreveu nos vários gêneros de prosa desde Pero Vaz de

²⁰ MOISÉS, idem, p.418.

²¹ Idem, p.418.

²² Idem, p.417.

Caminha, Agrippino Grieco reservará pouco mais de três páginas ao autor de *O Ateneu*. Classificando-o como “o primeiro, talvez, dos impressionistas de nossa prosa”²³, frise-se a admiração que o crítico reserva ao romance, dizendo que Pompéia “escreveu aos vinte e quatro anos um livro simplesmente miraculoso para um adolescente dos trópicos”²⁴. Não era desconhecida de Grieco o restante da obra em “prosa” do escritor, pois afirma que “*Canções sem metro* pululam de ritmos novos e audazes e sua página sobre o embarque do Imperador é de um aguafortista da história”²⁵. No entanto, reservará sua análise apenas ao romance.

Lúcia Miguel-Pereira, em *Prosa de ficção*, também afirmará sua surpresa com o romance: “Em 1888, quando culminava o naturalismo, começou a *Gazeta de Notícias* a publicar um romance estranho, diferente de tudo o que habitualmente se escrevia: *O Ateneu*, de Raul Pompéia”²⁶. Assim como Grieco, não deixa de chamar a atenção para outras obras do autor, chegando até a sugerir em nota que os contos do autor estavam “a exigir a reunião em volume”²⁷. Nota ainda a repercussão obtida pelos contos *Microscópicos*, publicados na *Comédia*, de São Paulo, e a novela *As jóias da Coroa*, ressaltando apenas que, se os primeiros, “que constituíam novidade, mereciam louvores, a novela, sátira injusta e agressiva da família imperial, sem valor literário, só poderia prejudicar o jovem autor”²⁸. Entretanto, apesar da atenção chamada principalmente aos contos, a crítica analisará exclusivamente o romance, uma vez que a “importância da (...)”

²³ GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p.102.

²⁴ GRIECO, idem, p.101.

²⁵ GRIECO, idem, p.102.

²⁶ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p.107.

²⁷ MIGUEL-PEREIRA, idem, p.107.

²⁸ Idem, p.108.

obra sobrelevava tudo quanto de melhor [o autor] fizera, e fazia esquecidas as páginas malvindas”²⁹.

Já Sônia Brayner, em *Labirinto do espaço romanesco*, que analisa a transformação da ficção brasileira no período que vai de 1880 a 1920, citará apenas os contos microscópicos. Ao analisar o período, Brayner vê um momento de crise da ficção brasileira em que “um caminho progressivo da óptica da subjetividade”³⁰ se delineia, em função do colapso da escrita naturalista. Nesse “deslocamento para o espaço interior”³¹, do qual avulta Machado de Assis, Raul Pompéia é lido em detalhes. Como a sátira é vista para o período como elemento de interiorização da narrativa, Brayner antecipa à análise d’*O Ateneu* uma leitura de *As jóias da coroa*, a despeito de sua intriga “simples e estereotipada”³². Sua leitura vincula a novela principalmente às qualidades, e defeitos, do folhetim. Para a autora, a novela ensaia, em patamar inferior, aspectos d’*O Ateneu*. Do “embrião de romance”³³ “A mão de Luís Gama”, Brayner focaliza o miniaturismo dos Goncourt, que a auxiliará a classificar *O Ateneu* como romance impressionista, estilo de Pompéia iniciado com as “Microscópicas”³⁴, que dariam vez às *Canções sem metro*, “série de textos de valor desigual”³⁵. Os contos de “Microscópicas” ficariam na fronteira entre o conto e o poema em prosa. Nesse ponto a crítica cita o próprio Pompéia, em uma apresentação que fez ele ao livro *Contes psychologiques*, de André Melléro:

²⁹ MIGUEL-PEREIRA, idem, p.108.

³⁰ BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979, p.15

³¹ BRAYNER, idem, p.15.

³² Idem, p.127.

³³ Idem, p.132.

³⁴ Diz Brayner que as “Microscópicas” são “germe do estilo poemático em que estarão narradas inúmeras cenas de *O Ateneu*” (idem, p.233).

³⁵ BRAYNER, idem, p.234.

Diferente da literatura psicológica mais conhecida, do processo geométrico de Beyle, da impetuosa intensidade de Dostoievski, do elegante capricho de Bourget, os contos têm de original que lhes falta quase sempre inteiramente a representação material da vida. Não se descrevem fisionomias nem atos nem panoramas. O espírito é todo o drama, cenário e personagem. A impressão física inicial donde, por assim dizer, decorre o conto, o escritor a deixa sentir sempre indistintamente, como sonhada³⁶.

Já o contemporâneo e amigo de Pompéia, Araripe Júnior, foi certamente um dos primeiros a analisar o autor de *O Ateneu*. Num estudo de fôlego, publicado pouco tempo após a divulgação do romance³⁷, em que ressalta a singularidade de *O Ateneu* em relação aos romances naturalistas da época, classificando-o como subjetivista e psicológico, o crítico citará *Canções sem metro* e um conto, mesmo que *en passant* e como premissa para iluminar aspectos do romance pompeiano. Embora se encontre hoje no volume de crônicas de Pompéia, “Glória latente”³⁸ é classificada por Araripe Jr. como conto e nele o crítico entende que o autor de *O Ateneu* “encarregou-se de traçar o seu próprio perfil”³⁹, chamando a atenção para uma certa “nostalgia da forma”, cuja realização estaria na figura do poeta do conto citado, mas que se ajustaria perfeitamente a Pompéia. O conto, portanto, é apenas tomado como exemplar de uma característica de estilo do autor, o da procura pela forma ideal, que daria luz ao detalhismo psicológico do romance. Nenhum conto mais será citado e em certo trecho o crítico irá afirmar: “(...) sua arte estereotipou-se inteira no seu romance *O Ateneu*”⁴⁰, evidenciando o patamar em que o romance já era visto.

Anos depois, Eugênio Gomes foi também certamente um dos primeiros críticos a dar maior atenção às “obras menores” de Pompéia. No artigo “O lado marcial de

³⁶ Apud. BRAYNER, p.233.

³⁷ “O Ateneu e o romance psicológico”. *Novidades*, 6 de dezembro de 1888 a 8 de fevereiro de 1889. Republicado em *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo:Edusp, 1978, p.145-195, do qual eu cito.

³⁸ POMPÉIA, Raul. *Crônicas 2*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC/OLAC, 1983, p.121-124. (Obras, vol. 7). Publicado na *Gazeta de Notícias* em 18 de setembro de 1888.

³⁹ ARARIPE JÚNIOR, obra citada, p.148.

⁴⁰ ARARIPE JÚNIOR, idem, p.164.

Pompéia”⁴¹, Gomes constata a profusão de metáforas bélicas em alguns contos e n’*O Ateneu*, que davam ao autor um certo caráter de “narrador épico em férias”⁴². Cita o capítulo conhecido de “A Clarinha das pedreiras”, romance ou novela supostamente inacabada, como exemplo desse estilo “guerreiro” em contraste com a escola naturalista. Escreveria ainda artigos sobre *Canções sem metro* e *O Ateneu*, e, por fim, dedicaria um exclusivamente aos contos. Em “Raul Pompéia, contista”⁴³, Gomes chama a atenção para o esquecimento, injusto, em que se encontravam os contos de Raul Pompéia, ainda dispersos em jornais. Nega que o impressionismo seja predominante em seus contos, vinculando-os principalmente ao naturalismo, especialmente em função dos temas, em geral mórbidos. Diz que os contos “microscópicos”, publicados a partir de 1881, suscitaram logo imitações, que facilmente resvalaram para o poema em prosa. Sobre o conto “O mal de D. Quixote” afirma que é “obra de afogadilho, deixando antes a impressão de um esboço”⁴⁴. Interessante notar é que o naturalismo ressaltado por Gomes nos contos, em que se destaca o “naturalismo à Zola”⁴⁵ de “Clarinha das pedreiras”, é nuançado pelo impressionismo estilístico dos Goncourt, o que, segundo Gomes, teria sido fundamental para a fatura artística de *O Ateneu*. Ou seja, a presença simultânea de estilos ocorrida nos contos teria preparado a base em que se sustentaria o romance. Conclui dizendo que os contos publicados após *O Ateneu* dosam muito bem as fontes naturalistas e impressionistas. Fundamentando-se particularmente nos temas trabalhados por Pompéia em seus contos, a crítica de Gomes solicita um levantamento e estudo aprofundados dessa parte de sua obra

⁴¹ GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958, p.224-230.

⁴² GOMES, op. cit., p.228.

⁴³ *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 8 de dezembro de 1956. Republicado em *Visões e revisões* e no volume III das obras de Pompéia organizadas por Afrânio Coutinho.

⁴⁴ GOMES, Eugênio. “Raul Pompéia, contista”. In: POMPÉIA, Raul. *Contos*. Obras, vol III, p.16.

⁴⁵ GOMES, idem, p.16.

ficcional, destacando que “Pompéia precisa ocupar a posição que lhe compete entre os nossos principais contistas do século passado”⁴⁶.

Gomes publicou esse artigo em 1956, exatamente pouco tempo após terem sido publicados em volume três importantes estudos sobre o conto no Brasil, remontando às suas origens no século XIX. Refiro-me a *Variações sobre o conto*⁴⁷ e “O conto, do realismo aos nossos dias”⁴⁸, ambos de Herman Lima e *Evolução do conto brasileiro*⁴⁹, de Edgard Cavalheiro. Dessa tríade, o primeiro estudo é o mais abrangente, pois intenta uma genealogia do conto mundial, em especial a que desaguou no conto moderno. Em suas variações, Lima chega à distinção, já bastante estudada, entre a linha do conto que viria de Maupassant e Poe e a linha que viria de Tchékhov. Não deixa de notar que Machado de Assis é mestre em ambas as linhas e que já praticava o conto tchekhoviano antes de Tchékhov. No capítulo que dedica ao conto brasileiro, Lima, citando Silvio Romero, admite que o conto literário, distinto do conto oral e folclórico, teria tido início no Romantismo com Joaquim Norberto de Souza, embora faça a ressalva de que os contos publicados nessa época carecem muito de qualidade artística. Inclui *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, entre os cultores do conto fantástico e ainda cita José de Alencar, Bernardo Guimarães e Luís Guimarães como outros contistas da época. No entanto, reserva a Machado de Assis o título de iniciador do conto brasileiro, uma vez que sua obra localiza-se diversos patamares acima dos demais. Quanto a isso, nenhuma afirmação que surpreenda. Acrescenta Lima, porém:

⁴⁶ GOMES, idem, p.17.

⁴⁷ LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952. Coleção Cadernos de Cultura, número 37.

⁴⁸ LIMA, Herman. “O conto, do realismo aos nossos dias”. In: *A literatura no Brasil*. Vol.II. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955, p.229-245.

⁴⁹ CAVALHEIRO, Edgard. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1954. Coleção Cadernos de Cultura, número 74.

Em confronto com essa galeria de obras-primas [de Machado], é claro que qualquer outro autor sairia apequenado, caso quiséssemos medir toda a nossa produção do gênero pela mesma craveira. Mesmo assim, não é de se desprezar a contribuição dos demais contistas brasileiros, não somente contemporâneos do mago de tantas gemas, como daqueles que lhe seguiram as pegadas no tempo e nos moldes.⁵⁰

Ao chamar atenção para os contemporâneos de Machado, Lima os cita: Aluísio Azevedo, Medeiros e Albuquerque, Domício da Gama, Pedro Rabelo, Júlia Lopes de Almeida, Carmen Dolores, se ficarmos apenas nos nascidos por volta da década de 60, mesma em que nasceu Pompéia, que não é citado. Nem nessa obra, que talvez fizesse um resumo da produção do conto no Brasil, nem no estudo de 1955, mais completo nesse ponto. Pode-se talvez considerar que Lima estivesse se preocupando com uma produção quantitativamente representativa. Entretanto, ao citar Afonso Arinos no segundo estudo, em que destaca a vertente regionalista do conto, dirá que o autor seria “a figura mais importante desse setor, (...) não obstante o **restrito** volume de suas composições do gênero, reduzidas a **nove** contos dos livros *Pelo sertão* (1898) e *Histórias e paisagens* (1921).”⁵¹. Embora não publicados em volume, 14 contos de Pompéia já haviam aparecido nas páginas da *Revista da Academia Brasileira de Letras* em 1920 e no início dos anos 30 e outros 2 haviam sido publicados no suplemento *Autores e Livros*, do jornal carioca *A Manhã*, em número exclusivo sobre Pompéia em 1941, afora a biografia elaborada por Eloy Pontes⁵², em que contos são citados, o que, em hipótese, os tornariam menos inacessíveis ao crítico.

Edgard Cavalheiro segue, de modo geral, o mesmo esquema de Herman Lima, embora faça uma referência um pouco mais detalhada sobre o conto folclórico. Também situa o início do conto literário no Romantismo, mas os autores citados teriam apenas importância histórica. Assim como Lima, reserva a Machado de Assis a primazia do conto

⁵⁰ LIMA, 1952, p.75.

⁵¹ LIMA, 1955, p.235, grifo nosso.

⁵² PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

em terras nacionais. Por outro lado, é menos condescendente com outros autores da época, desqualificando-os quase todos. Demonstra especial antipatia com o que chama de “crônica intitulada erroneamente conto”⁵³, ou seja, o conto sem enredo, de linha tchekhoviana, ou o “cromo”, em voga nas décadas de 80 e 90 do século XIX, e que se confunde com o poema em prosa. Do lamaçal Cavalheiro salva Artur de Azevedo, que produziu contos leves e jocosos, e que para o crítico são exemplo raro de fino humor e elegância. E, embora Cavalheiro diga dos autores da época que “muitos só apareceram em livros mais tarde”, notando que “seus contos foram divulgados em jornais e revistas literárias nesse período”⁵⁴, mais uma vez Pompéia, que só havia publicado contos dessa forma, foi ignorado.

Por fim, apenas dois autores se debruçaram mais sobre os contos: Maria Luiza Ramos, em 1957⁵⁵, e Marciano Lopes e Silva, já nos anos 2000⁵⁶.

Ramos, em sua tese, dedica um capítulo aos contos de Pompéia. Nele, chama a atenção para o esquecimento injusto dessa parte de sua obra e faz uma divisão desses contos em duas fases, a primeira ligada aos *Microscópicos*, por volta de 1881, e a segunda aos publicados após *O Ateneu*, especialmente os contos de *A Rua*, de 1889⁵⁷. Aos *Microscópicos*, no entanto, não reserva a autora grande valor, chamando-os de “exercício literário”⁵⁸, que prepararia a escrita das *Canções sem metro*. Reserva aos contos de *A Rua* maior destaque, apontando a incidência concomitante das tendências “naturalista e impressionista”⁵⁹ comuns a toda obra do escritor.

⁵³ CAVALHEIRO, 1954, p.28.

⁵⁴ CAVALHEIRO, idem, p.31.

⁵⁵ RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Belo Horizonte, [1957?]. Tese (Cátedra de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁶ Cito em especial sua tese de doutoramento, já publicada. SILVA, Marciano Lopes e. *O mal de D. Quixote: Romantismo e filosofia da História na obra de Raul Pompéia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

⁵⁷ RAMOS, p.53.

⁵⁸ Idem, p.56.

⁵⁹ Idem, p.57.

As análises de Ramos padecem de duas questões: o *corpus* limitado a faz concluir que não haveria nos contos grande variação estilística, até pelas próprias limitações do gênero; suas conclusões remetem a interpretações biografizantes, que tanto poluíram a leitura da obra de Pompéia, quando ela diz que

Como acontece quase sempre, o autor transparece na personagem central. Aí está o neurótico obsessivo sujeito a dúvidas constantes, desconfiado de tudo e de todos.⁶⁰

referindo-se ao protagonista de “Uma ambição”.

Já Marciano Lopes e Silva faz uma análise que abrange um *corpus* muito maior de contos, uma vez que seus trabalhos são posteriores à publicação da obra completa de Pompéia, organizada por Afrânio Coutinho. Apesar disso, sua análise tem como objetivo a identificação de uma visão de mundo do autor, no seu entender, romântica, o que lhe permite não se ater exclusivamente aos contos, mas utilizá-los em comparação com outras obras de Pompéia, em especial as *Canções sem metro* e os artigos de crítica do autor, embora não deixe de se referir a *O Ateneu*. As análises dos contos, portanto, ficam um pouco à mercê de uma tese que abarque toda a obra de Pompéia, ficando a leitura, de certa forma, em relação ao gênero conto, desfocada. No entanto, há dois aspectos que gostaria de destacar na leitura de Silva, já no seu capítulo de conclusão. A primeira diz respeito ao estilo e à estrutura dos contos, que teriam sofrido uma modificação ao longo do tempo:

À medida que os procedimentos de escritura do poema em prosa invadem os contos, as fronteiras entre ambos se diluem. E ao fundi-los, Raul Pompéia torna os contos mais sintéticos, mais subjetivos, mais carregados de um olhar impressionista e mais densos.⁶¹

E um segundo aspecto, que será de grande funcionalidade para nosso estudo, embora não enxerguemos a base romântica que o autor propõe, tem a ver com o movimento

⁶⁰ RAMOS, p.60.

⁶¹ SILVA, op. cit., p.277.

de distanciamento do narrador através da ironia e de uma consciência problematizadora da história. Quando fala da autoironia em Pompéia, Silva diz que

[...] ela permite que o narrador consiga, mesmo quando é protagonista, assumir uma posição de *exterioridade* – ou de *exotopia* – com respeito às suas próprias ideias e sentimentos.⁶²

Nosso estudo, portanto, pretende ater-se quase que exclusivamente aos contos, tendo-os como elemento central, desenvolvendo uma leitura que procurará abordá-los nas questões relativas ao ponto de vista do narrador; ao modo como a sátira e a ironia são desenvolvidas pelo autor através do uso de figuras de linguagem; de que forma a análise psicológica das personagens atua no aspecto descritivo elaborado pelo narrador; de que forma uma consciência narrativa problematiza a história a ser contada, criando nuances sutis para a interpretação; e como, por fim, Pompéia concebeu e trabalhou o gênero conto ao longo de sua curta carreira.

Se, ao fim de tudo, aquilo que é mais essencial, a qualidade literária dos contos de Raul Pompéia, ficar evidente, damos por cumprido o nosso objetivo.

⁶² SILVA, p.268.

II

O NARRADOR QUE SE MOSTRA... OU SE ESCONDE

O NARRADOR QUE SE MOSTRA... OU SE ESCONDE

“ Até que (...) plenamente possuído da obra, ele resolveu-se a tomar a pena.”

(Glória latente)

O primeiro conto que Raul Pompéia publicou tem um título bastante sugestivo para um texto de estreia: *“Como nasceu, viveu e morreu a minha inspiração”*. O conto saiu nas páginas do periódico paulista *A Comédia*, nos dias 4 e 5 de abril de 1881, quando o autor, prestes a completar 18 anos, já cursava a Faculdade de Direito em São Paulo. Recém-chegado à capital paulista, Pompéia, que já havia publicado a novela *Uma tragédia no Amazonas* e escrito panfletos políticos no Rio de Janeiro, logo se envolveu com os órgãos de imprensa de São Paulo⁶³. O conto publicado em *A Comédia* foi provavelmente seu primeiro texto literário após a novela carioca, espécie de cartão de apresentação do estudante de direito.

O conto é narrado em primeira pessoa por um estudante que se prepara para a festa de aniversário de uma moça pela qual nutre românticas esperanças. Aguardando em seu modesto quarto de aluguel o momento de ir à festa, busca maneiras de melhor passar o tempo, de forma a aliviar sua expectativa. Resolve, num lampejo, escrever um poema, com o qual presentearia a moça, aliado a um laço (que ele chama gravatinha) de fita azul que já havia comprado para a ocasião. No entanto, ao sentar-se à mesa e tomar a pena para escrever o primeiro verso, uma gota de tinta cai-lhe no punho da camisa que vestia, a única que se encontrava em condições para a festa, inutilizando-a. O pequeno incidente impede-o de ir à festa, o que, por consequência, leva-o a ser preterido pela moça em favor de outro rapaz, com o qual viria a se casar.

⁶³ Cf. CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia*: biografia. S.l: Gryphus, 2001, p.39.

Bastante simples, o resumo do enredo não permite ver inteiramente os recursos irônicos de que o autor se utiliza para desconstruir a ambientação romântica e ingênua da história. Narrado a partir de dentro, da perspectiva do protagonista, que por sua vez rememora fatos passados, o conto irá, sub-repticiamente, descascando a máscara romântica através da auto-ironia do narrador, traído pela própria linguagem.

O conto se vale de um arcabouço romântico, desencadeado pela situação supostamente ingênua e comum do enamorado que constrói castelos de felicidade futura ao lado da amada. O narrador-protagonista, por ter *vivido* as situações e *sofrido* os sentimentos, pode, a partir de sua visão subjetiva e impregnada dos fatos, relatar de forma expressiva e comovente a situação dramática por que passou, como sugere o título do conto. Não é possível determinar com precisão o tempo transcorrido entre os fatos narrados e o presente do narrador. No entanto, é possível observar que o intervalo de tempo entre as ações transcorridas e seu respectivo relato permite ao narrador, que ainda é um jovem estudante, posicionar-se de forma ambígua, alternando a subjetividade das emoções vividas com a objetividade da análise racional.

De fato, o conto se inicia configurando o ambiente romântico de um estudante enamorado. O narrador relembra o momento, salientando sua alegre expectativa e toda a felicidade que deveria encontrar ao lado da amada, em plena idealização romântica: “O dia dos seus anos! Devia estar esplêndida. Ia completar o seu décimo sétimo ano de um viver de alegrias.”⁶⁴ (p.19). Ao lembrar o presente, “simples”, que daria à moça, o narrador justifica-se, ou melhor, exime-se de qualquer suspeita em relação à verdade de seus sentimentos, ao afirmar que a gravatinha agradaria a moça porque era dada de coração

⁶⁴ Todas as citações dos contos de Pompéia são do volume 3 de suas obras completas, organizadas por Afrânio Coutinho, em 1981. A partir daqui serão apenas indicadas a que página pertencem.

(“Era o meu coração quem o dava”) (p.19), portanto, com toda a verdade de seu amor, fato que a menina já saberia de antemão. Além do mais, por ser o narrador um estudante sem recursos, a singeleza do presente adquiriria um significado nobre, dada a plenitude do gesto, o que seria suficiente para desanuviar qualquer má impressão por parte da moça.

Pompéia sequer completara 18 anos quando publicou o conto, mas cabe notar sua desenvoltura com a técnica narrativa neste texto. No primeiro e segundo parágrafos, o narrador nos dá um resumo da situação em que se encontra, utilizando, inicialmente, o pretérito imperfeito com valor de futuro do pretérito, com o qual terminará a apresentação inicial, criando a dúvida impressão dos fatos ali descritos terem ou não acontecido:

Eu ia vê-la naquele dia. O dia dos seus anos! Devia estar esplêndida. Ia completar o seu décimo sétimo ano de um viver de alegrias. O meu presente era simples: uma gravatinha de fita azul; mas havia de agradar-lhe. Era o meu coração quem o dava. Ela o sabia. Sabia também que o coração de um estudante não é rico. Dá pouco, mesmo quando dá bem... Ela desculparia.

Que noite ia eu passar! Dançaríamos muitas vezes juntos, a começar da segunda quadrilha... (p.19)

Já no início do parágrafo seguinte, muda do resumo para a cena, aproximando o leitor dos fatos, arrolando suas ações no pretérito perfeito: “Preparei-me. Empomadei-me; escovei-me; perfumei-me; mirei-me, etc., etc.” (p.19)⁶⁵. A essa aproximação do leitor, o narrador simula uma intimidade, chamando-o para dentro da cena, de modo que participe da história, respondendo às perguntas que o narrador parece fazer a si próprio:

Mas eram cinco horas e eu não queria chegar antes das sete. Fazer-me um pouco desejado... o que é que tem?... Todavia faltava bastante tempo!... Em que ocupar-me a fim de passar essas duas longuíssimas horas? Que fazer?... (p.19)

⁶⁵ Norman Friedman escreve: “Assim, para que o evento seja colocado imediatamente diante do leitor, é necessário pelo menos um ponto definido no espaço e no tempo.”; e logo adiante, sobre a cena, diz: “a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer”. Daí o fato de classificarmos o trecho como uma cena e não um sumário. Ver FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*, São Paulo, n° 53, p. 166-182, março/maio 2002.

Há de se notar que as reticências prolongam o tempo da reflexão, como se um intervalo fosse introduzido entre os pensamentos, tanto para sugerir a malícia na intenção de demorar-se e expor a dificuldade do estudante em concluir o que fazer com o tempo disponível, quanto para possibilitar uma hipotética interlocução do leitor.

Assumindo esse tom íntimo, o narrador poderá, em diversos momentos, interromper a sequência dos fatos, que por si não são numerosos, para divagar, exclamar impressões, dialogar com o leitor que projeta. Há, entretanto, nesse narrador, algo que parece inadequado, que cria um descompasso entre os fatos narrados e a linguagem que os recria, que, de forma insidiosa, penetra na narração, corrompendo-a a partir de dentro e lançando uma nuvem de desconfiança sobre o próprio narrador.

Élide Valarini, estudando o modo como Pompéia, n'*O Ateneu*, parodia a retórica escolar do século XIX, chama atenção para o movimento de rebaixamento perpetrado pela paródia, uma vez que, ao colocar-se ao lado (o canto paralelo), estabelece um contraste com o primeiro nível de significado, misturando-se a ele e pervertendo-o: “Os níveis se misturam, elevado e baixo, concreto e abstrato, pertinente e impertinente; é como se as palavras e as imagens estivessem fantasiadas.”⁶⁶ E, logo adiante, baseada no conceito de carnavalização de Bakhtin, afirma: “Quando níveis discrepantes se unem para formar um só discurso, é muito pouco provável que o resultado seja o tom elevado com que muitas vezes se constroem as obras sérias.”⁶⁷ A análise da linguagem paródica n'*O Ateneu* serve de pista para compreender de que forma o narrador do conto de 1881 desconstrói seu próprio discurso romântico.

⁶⁶ VALARINI, Elide. “Vínculo e ruptura: a carnavalização da linguagem”. In: MOISÉS, Leyla-Perrone (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988, p.180.

⁶⁷ Idem, p.180.

Em que situação deixamos o narrador? Ele passeava pelo quarto, impaciente e entediado, procurando algo com que se distrair até o momento da festa. Ele nos descreve seu pobre quarto de estudante de medicina, em que se nota não apenas a simplicidade esperada para alguém de escassos recursos, mas um certo desleixo e improvisado na arrumação de móveis e objetos, o que também se espera para o quarto de um jovem sozinho e solteiro. Pode-se pensar que a descrição do quarto pudesse servir unicamente para reiterar o aspecto de pobreza para o qual o narrador chamara atenção linhas acima. Como uma espécie de índice de caráter, a descrição daria credibilidade ao narrador, no sentido de reafirmar sua precária condição econômica através do exemplo concreto, de modo a angariar a confiança e cumplicidade do leitor, que assim cancelaria a modéstia da gravatinha de fita azul com que o estudante presentearia a amada. No entanto, a descrição do quarto chama mais a atenção pelo desleixo que pela pobreza:

Eu passeava pelo meu quarto, deitando vagamente uns olhares pelos meus desconjuntados móveis: aquelas minhas cadeiras, lembrando a careta de um choramigas a entortar o queixo; a mesa, gemendo sob um mundo de livros desencapados e sebertos; o meu *toilette*, quero dizer um velho compêndio de anatomia com uns frascos por cima, com a coberta a escorregar languidamente para o chão... (p.19)

Repare que o desleixo que se verifica na arrumação do quarto, denotando o descompromisso da personagem com a organização, contamina suas ações e o modo como qualifica os objetos, já que deita “vagamente” o olhar para “desconjuntados móveis”, as cadeiras lembram “a careta de um choramigas”, aquele que chora por ninharias ou finge chorar, a mesa geme sob livros “desencapados e sebertos”, o compêndio de anatomia, seu material de estudo, serve de base ao seu *toilette*, e a coberta da cama escorrega “languidamente” para o chão, como se para expressar o caráter não apenas preguiçoso do estudante, mas também o modo voluptuoso e sensual com que aguardava o encontro com a menina. É sugestivo lembrar aqui o poema “Ideias íntimas”, de Álvares de Azevedo. Nele

temos a mesma situação de um estudante em seu quarto confabulando com seus pensamentos. O poeta romântico também descreve o quarto, que prima pela *desordem*: “Reina a desordem pela sala antiga,/ Desce a teia de aranha as bambinelas/ À estante pulverulenta. A roupa, os livros/ Sobre as cadeiras poucas se confundem.” E fecha a estrofe com um verso esplêndido: “... Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat*⁶⁸!”. No entanto, a ambientação no poema de Azevedo marca, principalmente, a desordem por que passa o poeta, que devaneia entre poemas esboçados, sonhos de amor não atingidos e cálices vazios de conhaque. A *languidez* do poeta é sensualmente entediada. No conto de Pompéia não há tristeza ou melancolia, há uma expectativa maliciosa do porvir. Por fim, o narrador do conto olha para o espelho rachado, que parte sua figura em quatro, e sorri. Talvez desconfie da própria imagem?

O narrador diz o que pensa, mas não aparenta ter plena consciência do que diz. O jogo do conto consiste no processo de elaboração da linguagem desse narrador, configurada em camadas, em que um primeiro nível corresponde a um narrador romântico, que promove um movimento de ascensão e queda, constatada em outros momentos na escrita de Pompéia⁶⁹, em que ao instante de felicidade de uma personagem sucede uma “invariante decepção”⁷⁰, que a frustra em relação ao intento inicial. Um segundo nível compreende um narrador que ironiza sua condição passada, pois a vê de um ponto de vista distanciado, de modo que sua ironia possa funcionar como mecanismo de defesa para a decepção amorosa. Ironia romântica ainda. No entanto, esse narrador parece mesmo se esconder num terceiro nível, o dos interditos, o dos processos de linguagem que incorporam uma temática

⁶⁸ AZEVEDO, Álvares de. *Poemas malditos*. 2ª ed. Apresentação de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p.82.

⁶⁹ V. SILVA, 2001.

⁷⁰ JUBRAN, Clélia. *A poética narrativa d'O Ateneu*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 1980.

subterrânea ao discurso e que, longe de escondê-la, a disseminam no corpo da frase, denunciando-a através da escolha do léxico, da estruturação dos períodos, da figuração que se distingue pelo inusitado ou pelo excesso do comum.

No terceiro nível é que se pode observar o narrador do conto acumulando clichês sobre clichês, alinhando imagens românticas convencionais, quase que num processo de auto-encantamento, como se o mecanismo da reiteração o levasse a acreditar no que dizia, fazendo-se romântico porque assim a situação o solicitava. Parece-nos que Pompéia cria um narrador que se move por um engano, mas que se permite ser enganado porque, no fundo, o engano faz parte do jogo, e denunciá-lo abertamente seria impossibilitar o prazer ou a epifania da brincadeira.

Após sorrir frente ao espelho o narrador passa a devanear debruçado à janela, observando a rua e as pessoas em suas vidas prosaicas. Lembra que era hora de jantar, o que justifica a pressa dos passantes, e faz um parêntese de reflexão: “(por tocar nisto... Eu não tinha jantado. É o que me cumpria fazer, mas o meu plano era economizar um jantar, vingando-me à noite nos *buffetes* da menina...)” (p.20). Perceba-se que tinha ele o *plano*, nada romântico, de faltar-se à mesa na casa da menina, economizando o dinheiro do jantar; além disso, num segundo sentido, e aí a ambiguidade da construção permite ler, faltar-se *na* própria menina.

Mas não é o caso ainda de descer às necessidades terrenas, pois o narrador já preparou seu movimento de ascensão. Os olhos vão ao céu, “como andorinhas brincalhonas” (p.20). Ao mergulharem no azul, após tangenciarem a arquitetura de uma igreja, é que concedem ao narrador aquilo que procurava. Agora já saberia o que fazer para passar o tempo, pois o céu lhe dera a resposta. Na descrição dessa iluminação epifânica, todas as imagens são aéreas, ascendentes, como se a natureza, com a qual a cidade se

confunde, houvesse se acumpliciado com os desejos do narrador para a produção de um efeito:

Que cor a do firmamento nessa hora! Que abóbada incomparável a cobrir a rua!... Depois, aquelas nuvens mimosas, desfiando-se nos ares, como brancas meadas de lã nuns dedos sedutores... O sol a descambar, batendo de través na poeira levantada do chão pelos carros, que magníficas cortinas desdobravam pelas janelas das habitações velando-as como que de douradas *gazes*. No horizonte, por sobre a última linha de telhados e chaminés fumegantes, como se ostentavam aquelas colinas de um azulado branco feitas vapores tênues; (...) (p.20)

O céu, a luz, as nuvens, o azul e o branco, tudo convergia para um cadinho poético, ou melhor, talvez o narrador os retirara de um cadinho de clichês românticos para servir-se deles.

O estudante excita-se. Agora parecia-lhe tudo óbvio: a moça, a fita azul, o céu. A empolgação, porém, sem as grades do pudor, desvela pensamentos estranhos, com os quais nem o narrador parece saber lidar: “Ora... enfim! Estava achada a resposta! Por que não veio ela mais cedo não o posso explicar.”(p.20). A dúvida confessada pelo narrador esconde sua intencionalidade, pois, ao dizer que *não pode* explicar, não nos permite entender se esse *impedimento* está ligado a uma incapacidade ou decorre de um propósito consciente de omitir uma informação ao leitor. O primeiro caso nos levaria a identificar uma desarmonia de tempo entre o real e o ideal, uma vez que a atitude romântica de fazer versos, o ideal, estaria em descompasso com o modo de ser realista da personagem, ocasionando o contraste entre a essência e a aparência do estudante, contraste não compreendido pelo narrador. O segundo caso, o do recalque, nos mostraria um narrador menos ingênuo, pois a impossibilidade de explicar o tempo da resposta adviria de um posicionamento deliberado em relação ao leitor, manipulando-o quanto ao modo como ele (o narrador) pretende ser visto. Neste caso, significa que Pompéia teria optado por delimitar seu narrador numa zona de sombra muito mais sutil, em que aparência e essência só se

mesclam caso o leitor cochile, deixando-se envolver pelo aparato romântico de superfície, não percebendo os movimentos calculados que o narrador projeta sob a roupagem sentimental.

O “feliz achado” (fazer um poema) permite que o narrador anteveja seu futuro, em que o poema e a fita azul ensejariam um encontro especial com a amada, diferenciando o estudante da vulgaridade dos outros pretendentes, a ponto de selar a noite com um “ósculo açucarado de lábios ardentes” (p.21). Mais que isso, o beijo representaria o “ideal realizado”, a concretização do sonho romântico.

No parágrafo seguinte o narrador presentifica a cena, reproduzindo a fala extasiada que proferira naquele instante epifânico. A fala é invocatória. Pede a ajuda das musas e de poetas antigos e modernos, nomeando apenas os primeiros, como Dante Alighieri e Tomás Antônio Gonzaga, esse evocado através de sua personagem lírica Dirceu. Em meio à invocação, uma advertência:

Cérebro, soma-te com o teu companheiro, o coração! Não brigueis desta vez como é de vosso costume...somai-vos um com o outro e vertei nessa folha de papel alguma coisa que não horrorize a Petrarca...(p.21).

Vê-se na fala que o sentimentalismo não é característica intrínseca do narrador, e que a invocação a musas e poetas não advém de uma visão de mundo ingênua. O tom irônico mantém-se porque o narrador mistura o lugar-comum da inspiração poética com a advertência de sua realidade habitual, seu conflito entre razão e emoção. O entusiasmo hiperbólico que o narrador procura aparentar é quebrado por intervenções acessórias, pequenos comentários, que criam para a exaltação uma espécie de anticlímax, como se o narrador precisasse conter-se para não se queimar em entusiasmo. Fortemente racional, a atitude do narrador de se auto-censurar impede que os sentimentos envolvidos alcem vôo, pois que as asas lhes são cortadas com um sorriso disfarçado assim que nascem. O narrador

parece volúvel em relação aos sentimentos, pois a “sensação mística” (p.21) da inspiração lhe faz deixar em segundo plano o próprio motivo do poema, restando apenas o prazer de ser possuído por um fluxo de genialidade, deixando que a pena deite os versos que o tornarão imortal como os maiores gênios da poesia.

Porque a ironia do conto é sobretudo autoironia, o narrador consegue dissimular quase à perfeição seu verdadeiro ponto de vista, do qual parodia uma atitude romântica assumindo todos os clichês reconhecíveis pelo leitor, não se exibindo, às claras, como crítico de uma escola cujos elementos haviam se esgotado. Lembremos que o conto foi publicado em 1881, em São Paulo, mesmo ano em que viriam à luz, em livro, os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis⁷¹, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, marcos inaugurais do Realismo e do Naturalismo, e que viriam a estremecer de vez a supremacia da estética romântica. Aos 18 anos, Pompéia já reconheceria esse esgotamento e conseguia, através deste conto, expô-lo de uma forma veladamente corrosiva, pois o humor leve que superficialmente domina o tom da história encobre um narrador consciente do alvo que mira, sob o verniz brejeiro de estudante com que se dirige ao leitor.

Pompéia produz a ironia através de “sinais contextuais”⁷², ou seja, em um primeiro momento temos a noção de que a linguagem utilizada é apenas dramática, com o objetivo de transmitir ao leitor toda a carga emotiva que acomete o narrador: “Pobre camisa!...estragada!...Mais pobre de mim... Esse pinga era uma catástrofe. Aquela camisa

⁷¹ Na verdade Machado já publicara *Memórias* na *Revista Brasileira* do Rio de Janeiro, em folhetim, desde março do ano anterior.

⁷² “Os sinais contextuais, portanto de ordem enunciativa, promovem no plano da significação uma cumplicidade entre o enunciador e o enunciatário, de tal modo que imediatamente o leitor pode compreender que aquilo que o locutor assume como fato é a tradução de um desejo coletivo e não de uma realidade. Daí o efeito de humor”. BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.59.

era a única. Única! Triste verdade, cujas conseqüências me desesperavam...” (p.21). No entanto, outros elementos não permitem essa interpretação. A banalidade do caso – o pingô na camisa – transforma a mesma passagem anterior de dramática à hiperbólica, consistindo a figura em elevar à máxima potência um sentimento que por si apenas não seria expressivo. O narrador já preparara tal hipérbole. Todo o movimento de inspiração poética sofreu de uma afetação sentimental pouco verossímil, no sentido de que temos um narrador consciente de sua, se não inexpressiva, ao menos incipiente carga passional. É possível acreditar que o estudante é verdadeiro na sua lamentação? Pode-se dizer provavelmente que nem o próprio acreditava.

A tinta no punho da camisa desencadeia o processo de queda da personagem. Mas terá sido mesmo uma queda? A primeira reação foi dramática, não há dúvida: não poderia ir ao baile. Não havia camisa nem dinheiro para repô-la. Além do mais, era domingo e o comércio estava fechado. Ou seja, tudo conspirava contra o estudante, que assim poderia lamentar-se de sua má sorte, maldizendo o dia em que nascera. Mas o narrador nos mostra que os pensamentos tomaram outro caminho, escolhendo não a queda romântica, mas a consciência crítica realista. As imagens de felicidade construídas ao lado da amada vão se desconstruindo, não como se desabassem, mas como se fossem sendo metodicamente desmontadas e suas peças colocadas sob a vista para análise. A postura é contraditória, visto o tom com que o narrador imprecara ao inutilizar a camisa. No entanto, a contradição é superficial, já que o modo por que o estudante demonstra sua tristeza apenas reflete sua concepção irônica dos fatos, pois agora se vale de uma argumentação eufemística, em que procura rebaixar a importância ou nobreza dos ideais anteriores através da inversão dos seus significados. A técnica narrativa no conto permite que Pompéia crie uma ambiguidade entre o presente do narrador e o passado narrado. Num momento, ele se refere a um

pensamento no passado, como se aquele estudante o fizesse: “A minha ausência seria notada pela menina. O que pensaria ela?... Talvez que eu, por mesquinho, quis poupar-me a despesa de oferecer-lhe qualquer cousa...” (p.22). Pouco adiante, o pensamento já não é mais o do estudante no passado, mas do narrador, no presente, momento em que se observa que a dúvida declarada funciona como parte do mecanismo de ilusão montado pelo narrador para que se acredite na veracidade romântica da história: “Nessa mesma tarde, fui à janela outra vez. Estava aflito e superexcitado. *Parece-me, até*, que tinha os olhos molhados.” (p.22, grifo nosso). O procedimento parece revelar-se: o narrador, embora protagonista, dissocia-se da imagem que constrói para si, traindo-se pela boca, de modo que a personagem que nos é revelada pela história torna-se passível do riso cômico, no qual o objeto do riso não demonstra sofrimento algum com a queda narrada, mas cumplicidade com a paródia cômica que derrui com a ironia a imagem romântica de poeta. A inspiração que o narrador afirma ter sentido morreu: “Mais este golpe: - a minha inspiração morrera. Eu não sentia mais a exaltação auspiciosa de alguns minutos antes. Tudo perdido! Fora-se tudo!” (p.22). Não há mais o que escrever, embora, de fato, nada tenha sido escrito mesmo. A imagem criada por Pompéia para o fato é eloquente e cômica, não restando a menor possibilidade de suspeita sobre as intenções do narrador quanto ao alvo que pretende atingir:

Eu vi e jurá-lo-ei, se me não acreditarem, eu vi essa corja do Parnaso, poetas e Musas, fugir-me do quarto! Eu vi as sirigaitas de saias arregaçadas a correr, e os idiotas irem-lhe após, sobraçando liras, como os traquinas das escolas públicas, quando disparam pelas ruas, de ardósia ao sovaco... (p.22)

Em crônica de 18 de setembro de 1888, na seção “Pandora” da *Gazeta de Notícias*, Pompéia voltará ao tema da impossibilidade da escrita poética. A crônica se intitula “Glória latente”, e nela o narrador em terceira pessoa nos apresenta o exato momento em que um

poeta, plenamente cômico da obra que está prestes a escrever, toma da pena para registrar o turbilhão que lhe vai no cérebro. No conto de 1881 vimos, de forma cômica, que o poeta diletante (o estudante) é tomado por uma inspiração, que lhe advém do céu, para que possa escrever. Sua escrita é frustrada não porque simplesmente as Musas o abandonam, deixando-o vazio de ideias, mas porque o fazem após o episódio banal de um pingo de tinta manchar sua camisa, tinta que caíra da própria pena com que o poeta registraria seu hino de amor. No conto a inspiração poética foge-lhe, mas não lhe foge a capacidade crítica de analisar o episódio ironicamente, “desdenhando a coisa oferta” após rebaixá-la de sua nobreza. Veja-se que a inspiração é ofertada, não foge por si e ao fim é aviltada comicamente, ridicularizada. Na crônica de 1888 o tema vai assumir outra dimensão, a da inutilidade da escrita.

Como crônica poética, “Glória latente”⁷³ não dispõe necessariamente de um enredo, apenas de uma situação: um poeta está prestes a pôr no papel sua obra, momento exato em que o narrador, onisciente, o descreve. Se é possível afirmar que Pompéia retoma o tema do conto de 81, as semelhanças param por aí. O elemento parodístico verificado no conto, que rebaixa o tom e assim cria uma história paralela que funciona como contraste irônico do elemento parodiado, não é constatado na crônica. Não no sentido de que não haja uma paródia. A criação do poema absoluto, ambição da personagem, é, sem dúvida, uma ideia romântica. No entanto, a sua impossibilidade se dá em função de um movimento niilista absolutamente racional, produzido pelo autoquestionamento obsessivo da personagem, observada tão intimamente pelo narrador que chega a confundir-se com ele, por culpa de um discurso indireto livre que mistura as duas vozes, apagando-lhes as diferenças de altura e timbre.

⁷³ POMPÉIA, Raul. *Crônicas* 2. Obras. Vol. 7. 1983, p.121-124.

Na crônica, desde o início, o tom é elevado e mesmo que possamos nomear as figuras como hiperbólicas, como no conto, não se pode afirmar que possuem a mesma função. A figura não determina a priori o sentido. Dizer que se *chorou um rio de lágrimas* assume conotações diferentes e até antagônicas se a aplicarmos a um sujeito melancólico ou a um sujeito colérico. A figura é carregada pelo sentido geral, revelando-se como expressão de uma estrutura que o texto projeta. No conto, nosso poeta era diletante, pobre estudante que fora agraciado pelas Musas para impressionar a amada e conquistá-la. Ou quase, não fosse a sua inépcia motora que lhe afugentara o poema e, indiretamente, a moça. Seu fracasso era inevitável porque sua motivação era inconsistente. Na crônica nós temos O poeta, o artista na sua maior grandeza, o momento em que concebe sua obra. Mais que tudo, o poeta não hesita, pois traz “no pensamento as ideias nítidas” (p.121), possuindo todo o tema, a sua estrutura, o seu encadeamento, claramente formulados na mente, restando apenas reproduzi-los no papel. Por outro lado possui “a grande vida da paixão”, o “ardor nervoso” (p.121) que impulsiona a arte e que dá à luz as grandes obras da humanidade. A imagem descrita pelo narrador para mostrar que o artista estava “plenamente possuído da obra” é belíssima e eloquente, traduzindo pela figuração todo o vigor e beleza do ato criador:

o ardor nervoso, que prende a composição, mordendo o freio de ouro do metro e da disciplina planejada, sôfrego como um cavalo de guerra num começo de balada... (p.121).

A distinção entre os dois poetas, o do conto e o da crônica, é fundamental. O poeta do conto sofre de um diletantismo oportunista, no sentido de perceber que a ocasião do aniversário da moça seria propícia para seu intento de cortejá-la, e que o poema participaria como pedra de toque do gesto sedutor. Aqui o poema é meio para atingir um fim. A sua impossibilidade de realização se dá por fatores externos – a mancha na camisa –

demonstrando a superficialidade do impulso motivador do poema. O poeta é ridicularizado porque não é poeta e a poesia é apenas uma peça de roupa para a vida em sociedade, como uma camisa. Na crônica nós temos o vate, o poeta de uma raça, aquele que incorpora uma visão de mundo. O ímpeto da escritura lhe é inalienável, porque é parte de sua própria constituição, “possuindo-o” a partir de sua essência. Seu gesto de escrever é grave, solene, pois o poema é o cristal que condensa a Verdade. Na crônica, o poeta sai de sua condição terrena para se equiparar aos deuses, criando mundos. Aqui, o fluxo da criação seria irrepresável, visto que as condições para o poema – forma e conteúdo, engenho e inspiração – estão plenamente satisfeitas. No entanto, novamente se dá a impossibilidade. Embora esteja evidente a ideia romântica de gênio, o poema, assim como no conto, não se concretizará. Os motivos, diversos do conto, atestam, porém, uma característica importante para entender ambos os textos: o autoquestionamento.

No conto vimos um narrador em primeira pessoa que de forma muitas vezes velada questiona seus reais motivos. O distanciamento temporal entre os fatos narrados e o momento da narração permite observar uma fissura entre o presente do narrador e o passado do estudante. No conto, Pompéia deixa entrever esse descompasso, problematizando a confiabilidade do narrador perante o leitor e perante si próprio. A ambiguidade reside no duplo caráter do estudante, que ora é ingênuo e romântico, ora é consciente, realista e sutilmente irônico. Porque o ponto de vista do narrador não é declarado, Pompéia faz com que sua linguagem o traia, revelando sob o verniz romântico a mordaz análise de escopo realista. Na crônica Pompéia se utiliza da onisciência de um narrador em terceira pessoa. Esse narrador intruso confunde-se com a personagem e por vezes não sabemos se quem fala é um ou outro:

- Podia escrever, admitiu. E molhou a pena. Uma lágrima mais grossa da tinta voltou ao tinteiro. Podia escrever. Findo o trabalho, perfeito da grandiosa inutilidade, entregá-lo-ia ao fogo. (p.123)

Se no conto é o narrador quem se autoquestiona veladamente, na crônica o questionamento é explícito, mas não se sabe se é narrador ou personagem quem o faz. A escrita do poema é agora abortada por um obsessivo questionamento de sua validade. O mote da renúncia parte do próprio corpo de que o poema faz uso: a palavra. A palavra, ao mesmo tempo em que pode ser espelho da verdade e do absoluto, é também o “vil instrumento das permutas do interesse e do apetite” (p.122). É um paradoxo: a forma pela qual a verdade pode se dar é vil, impura. O questionamento vai adiante, repugnando o pressuposto de comunicação da escrita:

Mas que pretendemos dos outros? Aplauso? A arte que vive do aplauso rebaixa-se, prostitui-se; as chamas ardem para cima. Critério? A arte que não tem apoio na convicção da própria força sucumbe; a hesitação atrofia e anula; a arte forte cresce de si mesmo, organicamente. (p.122).

Ao poeta parece-lhe desnecessária a interlocução, no sentido de que a obra seja lida, compreendida e exaltada, outro elemento romântico. O outro é inútil. Somente a si a obra basta, para si nasce e em si se completa. É o ideal sem a mão impura do homem, ou sua opinião, como diz o poeta, após concluir pela destruição da obra:

Que sublime poder, esta imolação da vaidade ao orgulho! O livro em retorno ao não ser original, independente de estranho juízo, glória bravia de estrela, vivida, consumida num recanto insondado do espaço, longe da admiração, longe do olhar, virgem da crítica, alheia aos homens como a fatalidade!... (p.123)

Por fim, o poeta questiona a própria razão de escrever. Dar forma à ideia é prendê-la, limitá-la, portanto, diminui-la. E para o poeta, mais importante é a própria força de que é tomado, a sua iluminação, o conceito da obra que lhe engrandece a alma e a mente, como o momento em que Deus pairou sobre a Terra antes da criação. A diferença é que Deus, ao

criá-la, condenou-a à finitude, enquanto o poeta é claro no seu desejo de estar fora do tempo e espaço: “Para que transmitir? Poder é a força em si.” (p.123).

Ora, se no conto o alvo é o diletantismo sentimental romântico, atingido através da autoanálise irônica e ambígua de um narrador em primeira pessoa, em “Glória latente” o alvo é o próprio gênio romântico, atingido em seu momento de epifania, que produz, adversamente do que se esperaria de um gênio, sob as palavras intrusas de um narrador onisciente, a sua própria renúncia de escrever. É aqui que conto e crônica voltam a se tocar, pois em ambos temos a problemática, bastante realista, do conflito entre essência e aparência. A diferença de sete anos entre os textos – conto e crônica – dá à problemática uma roupagem diferente, com nova complexidade, mostrando que o tema era preocupação de Pompéia, como poderemos observar em outros contos. Na crônica é notável que o autor consiga fazer uma paródia do gênero romântico sem se valer de um rebaixamento irônico, como faz o conto. O conflito do poeta se dá através de um movimento complexo de renúncia: ele renuncia à obra porque escrita ela se faria veículo de uma falsa aparência, cópia deturpada da ideia original. Recusa platônica, não há dúvida. Por outro lado, ao renunciá-la, o poeta imbui-se de uma vaidade gloriosa, sua “glória de poder” (p.124), elevada sobre o pedestal da ignorância alheia. Para si, o poeta é só essência. Para o leitor, aparência suspensa sobre o nada, uma vez que a obra não existiu. Nesse caso, a essência é falsa porque paira sem matéria e a renúncia produz a impossibilidade de atestar a Verdade do poema, sepultando-o no orgulho do poeta. Também os loucos têm a verdade em si.

Já no conto o conflito está velado sob uma roupagem não assumida pelo narrador. Essência e aparência não se combinam não porque o narrador queira assim. Pelo contrário. Todo seu movimento é em direção a um posicionamento romântico, porque algo, não consciente, o impele a isso, talvez. No entanto, sua essência o contradiz, e ele não sabe

escondê-la. Quer aparentar, mas não pode. Se o conto não deixa claro se o estudante sempre tivera a consciência da dissonância, não consegue esconder, por outro lado, que o conflito estabelecido pelo narrador com os fatos advém de uma essência diametralmente oposta a eles, semiencoberta por uma linguagem que a trai, conscientemente ou não. Por fim, o laço de fita azul, mote e índice de seu romantismo frustrado, que simbolizara seu amor ingênuo e seus devaneios poéticos, transforma-se em sua essência, metamorfoseando-se de presente em talismã, de índice de frustração em símbolo de sorte. Sorte de não ser romântico.

Tanto crônica quanto conto mostram a complexidade da visão de mundo de Pompéia, que se apodera de diferentes facetas estéticas para elaborar um produto único, no qual o jogo se dá não pelo reconhecimento de um ou mais estilos, mas pela singular dialética entre eles, dialética plena de poesia e ironia, como se Pompéia fizesse sempre o mesmo que seu estudante do conto:

Olhei ainda uma vez para o espelho e sorri-me, vendo lá dentro a minha gentil figura partida em quatro por duas rachaduras cruzadas no vidro... Que fazer?... (p.20).

III

A MÁQUINA DE APARÊNCIAS DE POMPÉIA

A MÁQUINA DE APARÊNCIAS DE POMPÉIA

“-Senhores fazendeiros! O vosso barrete frígio não passa de um saco de coar café!”⁷⁴

A escassa crítica às *Canções sem metro* tem reafirmado que sua origem se localiza nos contos “Microscópicos”⁷⁵, publicados por Pompéia a partir de 1881 no periódico *A Comédia*, de São Paulo. Outros, sob o mesmo rótulo, foram publicados ainda, em 82 e 83, nos jornais *Gazetinha* e *Gazeta de Notícias*, ambos do Rio de Janeiro. As primeiras *Canções*, ou as que inicialmente foram publicadas sob esse título, surgiram no *Jornal do Comércio* de São Paulo, de 1 a 14 de agosto de 1883, numa sequência de dez textos, conforme indica Afrânio Coutinho⁷⁶. Sabe-se que saíram em livro apenas postumamente em 1900, em edição preparada por João Andréa, amigo de Pompéia, que recebera a incumbência através da mãe do escritor. A edição de Andréa, segundo nos refere Coutinho, procura reproduzir fielmente o que o próprio Pompéia já havia preparado antes de morrer, ou seja, um volume especificamente separado e intitulado *Canções sem metro* e em cuja folha de apresentação manuscrita e assinada pelo escritor se lê “forma definitiva”. Na mesma folha Pompéia também escreveu “Esboçadas em 1883, publicadas em diversos jornais algumas delas”⁷⁷.

As informações acima referidas possuem uma peculiar importância para o nosso estudo sobre os contos de Raul Pompéia. Num primeiro momento, caberá reiterar as análises de outros estudiosos em relação ao estreito vínculo entre os contos

⁷⁴ Fala de Raul Pompéia, em uma reunião com fazendeiros republicanos e... escravocratas! In: SCHMIDT, Afonso. *O Canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Clube do Livro, 1963, p.61.

⁷⁵ Cf. SILVA, 2001, p.115.

⁷⁶ In: POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Org. de Afrânio Coutinho. Civilização Brasileira/OLAC, 1982 (Obras, vol. 4), p.15.

⁷⁷ *Canções sem metro*, p.16.

“microscópicos” e a origem das *Canções sem metro*⁷⁸, em especial se considerarmos as primeiras canções, publicadas em 83 no *Jornal do Comércio*, em função das proximidades – temporais, temáticas e estruturais – que possuem com os contos. Por outro lado, num segundo momento, caberá traçar uma nova linha evolutiva, considerando que as *Canções* assumiram, em sua “forma definitiva”, uma configuração muito diversa dos contos “microscópicos”, linha que nos levará a um desenvolvimento específico da produção contística de Pompéia, como se poderá perceber pela análise do conto “14 de julho na roça”, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 27 de abril de 1883.

Microscópicos e Canções

O primeiro “microscópico” publicado por Pompéia foi o conto “Niente”, em 27 de abril de 1881, no jornal paulistano *A Comédia*, mesmo periódico em que estreara no gênero conto no início daquele mês. Logo após, nos dias 13 e 21 de maio, saíram mais dois “microscópicos” no jornal, um deles sem esse título, mas certamente da mesma fatura dos outros: “Milina e Turco” e “Antes e depois”. Entre os três há características comuns, que Pompéia virá ainda a repetir, como a divisão em capítulos curtíssimos e a narrativa elíptica, além do fato de poderem ser comparados aos *Petits poèmes en prose*, de Baudelaire, como a crítica já destacou. Mas por que razão seriam eles a origem das *Canções sem metro*?

As dez canções publicadas em 83 no *Jornal do Comércio* possuem semelhanças evidentes com esses contos, embora sejam ainda mais sintéticas e não possuam divisões em capítulos. A preocupação narrativa, que se perderá nas *Canções* definitivas de 1900, está presente nessas canções e nos “microscópicos”, mesmo que sintética e elíptica. É dessa preocupação pela síntese e pela elipse que os “microscópicos” darão forma às canções,

⁷⁸ Cf. SILVA, op. cit.

destacando-se que o procedimento de contenção da estrutura narrativa atingirá grau cada vez mais elevado nos poemas em prosa. Vejamos, como comparação, o primeiro microscópico, “Niente”, e a primeira canção, “O ramo da esperança”, no sentido de identificarmos inicialmente esse *aprimoramento elíptico*, de forma que conjugemos os dois textos numa mesma linha evolutiva, para em seguida iniciar o apontamento daquilo que os diferencia, demonstrando que a linha que parte dos “Microscópicos” às *Canções* em algum momento irá se ramificar, dando ensejo não aos poemas em prosa que Pompéia rebuscou até o fim da vida, mas ao que de melhor produziu no gênero conto até 1890, última data conhecida em que os publicou.

Em “Niente”⁷⁹, a história é muito simples. A mocinha Elvira planta uma rosa e aguarda ansiosamente que desabroche para dá-la a seu namorado. No entanto, pouco antes disso, a rosa desaparece do jardim, o que aborrece muito a menina, que intenta extravasar seu descontentamento numa borboleta que voa entre as flores, até que surge o namorado, verdadeiro autor do furto, e lhe entrega a rosa, sendo recompensado com um beijo. Assim tão simples, dificilmente a história daria algo publicável. O que faz Pompéia, no caso, mediante a simplicidade do enredo, é recortá-lo em pequenas partes, de modo que em cada uma possa desenvolver, em paralelo à história propriamente dita dos fatos, os movimentos sentimentais da protagonista, desde a esperança idealizada do primeiro capítulo, passando pela ansiedade sôfrega do quarto, até o desenlace de alívio e compensação do último capítulo. Os movimentos do narrador, que passa da observação pura a um discurso indireto livre em que se confunde com a personagem, levam o conto a se esgarçar temporal e espacialmente, passando da paisagem que emoldura as cenas aos lances de coração da menina durante seus atos. Embora interligados, cada capítulo pode ser visto de forma

⁷⁹ *Contos*, p.29-31.

independente, uma vez que os cortes produzidos pelo narrador encetam uma configuração única de cada parte, dimensionadas por um expressivo e romântico uso das figuras (“O arbusto brotou viçoso e, bafejado pelo calor, enfeitou-se de folhas, engrinaldrou-se de botões”, “Quem colhera o desabrochar do seu coração?”, “O botão, como a boquinha rubra do menino que se expande numa gargalhada franca e aberta, desabrochou a meio”), entremeadas de frases diretas, curtas e objetivas (“Elvira esperava”, “A primeira rosa já tinha dono”, “O *dia* não estava longe”, “Quando voltou, a rosa não estava lá!...”) que carregam a narrativa adiante.

Em “O ramo da esperança”⁸⁰ o procedimento é exacerbado. A história de um naufrágio é contada em duas pequenas cenas, referentes ao terceiro e quarto dias do episódio. As ações, novamente, são apresentadas de forma sucinta e objetiva: “Um deles ergueu-se e olhou pelo mar”, “O quarto dia despontou brumoso” etc. Ao redor dos fatos gira a ambientação, que por fim domina a narrativa, submetendo-a a um estado de espírito que em si carrega o significado do texto. A paisagem desoladora, mar apenas, e a monotonia do desânimo no rosto dos sobreviventes atestam a maestria de Pompéia em transmitir pela descrição um estado de espírito: “Em roda, o sol quente e o medonho silêncio solene da calmaria morta”. Todo o movimento do texto está em transferir o peso dos significados das ações para as descrições, ou impressões, como tanto já apontou a crítica sobre o impressionismo do autor. Mas não é essa discussão o nosso foco. Do procedimento de exacerbação da síntese em prol de uma impressão vivaz de personagem ou ambiente proporcionada pelo narrador, procedimento que se verifica nos contos “microscópicos”, mas que nas *Canções* irá assumir patamar mais elevado, Pompéia aproveitará o método para seguir em outra linha, agora satírica, em que, se o mecanismo é o

⁸⁰ *Canções sem metro*, p.107

mesmo, o alvo é muito diverso. A lição do primeiro conto, “Como nasceu, viveu e morreu a minha inspiração”, não foi esquecida. Embora os “microscópicos” possuam tonalidades românticas⁸¹, eles apontam para um caminho em que a atuação impressionista de um narrador alcançará um estatuto de elevada mordacidade, no sentido de levar a escrita de Pompéia a uma linha satírica e crítica implacável, só alcançada até então por Machado de Assis. Os três outros contos denominados “microscópicos”, publicados em fevereiro e março de 1882 e março de 1883, já demonstram mais claramente o aprimoramento do método, em que a impressão revelada pelo narrador ficará cada vez mais imbricada com as ações, resultando num caminho que levará à sátira mais contundente dos melhores contos produzidos pelo autor.

“De madrugada”, publicado em 9 de fevereiro de 1882, na *Gazetinha*, possui uma figuração bastante econômica, com o narrador em primeira pessoa procurando relatar a história de uma forma às vezes bastante objetiva, utilizando-se menos das impressões, embora elas ainda aconteçam. Apesar de ser um narrador-personagem, suas descrições concentram-se mais nos aspectos de caráter da personagem principal, seu vizinho Ricardo, mas sem a ostensiva articulação do narrador em torno da construção de um ambiente impressionista, como ocorrera principalmente em “Niente”. Repetem-se as cenas curtas, a síntese, característica de todos os “microscópicos”. O que se faz notar aqui é o tom trágico, aspecto que será muito caro a Pompéia em vários pontos de sua obra. O econômico impressionismo do conto, no entanto, não faz perder de vista o caminho traçado, em que a subjetividade do narrador é ponto de apoio para o encadeamento das ações, ou por revelarem o caráter íntimo das personagens, que por algum motivo pretendem ocultá-lo,

⁸¹ Decorrentes da ingenuidade do enredo em “Niente”; da dualidade estanque entre bem e mal em “Milina e Turco”; e do idealismo romântico de Belmiro em “Antes e depois”.

como vimos em “Como nasceu, viveu e morreu a minha inspiração”, ou por renunciarem elementos do enredo de forma sintomática, como ocorre neste trecho:

Eu costeava o cais da praia d... Num ponto em que o pequeno muro de cimento faz uma entrada, recolhendo o mar num remanso onde as algas apodrecem e dormem as ondas, vi uma sombra saltar do chão para o muro e do muro para o chão, de um modo aflitivo, soltando como que gemidos, espiando para o mar, tentando pular e com medo. A luz do dia que chegava e as estrelas que fugiam deixaram-me ver. A sombra era um cão: o perdigueiro malhado do meu vizinho. Uma pancada forte senti no peito. (p.71)

Cerca de um mês depois, em 10 de março, na mesma *Gazetinha*, Pompéia publica outro microscópico, “À tona d’água”. Neste, o método é mais explícito. O primeiro, curtíssimo, capítulo, nada mais é que a descrição impressionista de um entardecer. Quem descreve é o narrador, que, no entanto, transfere a impressão à própria personagem, Rosália:

Há crepúsculos que parecem desmaios. Olha-se para cima e vê-se o firmamento pálido; o ocidente apresenta a expressão vaga do olhar da criança que se faz mulher e que sofre a transição. Parece que uma nota de espanto percorre a natureza... Segue-se depois a noite, a escuridão, o desfalecimento da luz.

A alma compreende que a noite é uma ausência. Vai além: apalpa esta ausência. É deleitoso. Tem-se os olhos abertos e sonha-se. Os espetáculos são panoramas de fumaça; e sempre nessa confusão de escuros e meias sombras, destaca-se um ponto. Quem vê este ponto é o coração. Perguntem-no aos amantes.

Rosália estava vendo um crepúsculo assim; e esperava ansiosa pela noite... à praia. (p.83)

O conto também terá o seu aspecto trágico, assim como “De madrugada”, que só aparecerá ao final, num lance de efeito, característica romântica já apontada pela crítica. O final, no entanto, é habilmente preparado pelo narrador, menos pelos índices de verossimilhança que surgem rapidamente no quarto capítulo - o relance de olhos na lâmina, a fuga da casa paterna com o amante⁸² - do que pela descrição recheada de signos negativos no primeiro: “crepúsculos que parecem desmaios”, “firmamento pálido”, “criança que se faz mulher e que sofre a transição”, “uma nota de espanto percorre a natureza”, “o

⁸² “Rosália vê à proa do barco uma pequena lâmina. Vê não exprime bem. Os olhos passam pelo objeto e não atentam. Mas a canoa vai e vai... Rosália foge à casa paterna, nos braços do amante.” (p.84).

desfalecimento da luz”, “a noite é uma ausência”. Rosália é a moça romântica que larga a família em prol do amor, e nem mesmo o assassinato de seu pai pelo amante perturbará seu ideal, ponto que se destaca em meio à escuridão, como se diz no primeiro capítulo:

Os espetáculos são panoramas de fumaça; e sempre nessa confusão de escuros e meias sombras, destaca-se um ponto. Quem vê este ponto é o coração. Perguntem-no aos amantes. (p.83).

No primeiro capítulo está toda a história e o caráter de Rosália.

Mas será em “O hino auriverde” (*Gazeta de Notícias*, 4 de março de 1883) que o procedimento impressionista vai chegar a um termo de alto nível. Reproduzo o conto para melhor explicação de seus detalhes:

O HINO AURIVERDE

I

Era pelas últimas horas de uma tarde admirável.

A estrada torcia-se como uma serpente enorme, recolhendo-se cuidadosa às sombras vertidas pelo chão juntamente com as folhas secas escapadas aos fartos penachos do arvoredor.

O sol passava por cima da floresta, vergastando com chibatadas de fogo os grelos tenros da ramaria e os grelos deixavam-se cair exaustos sob o suplício.

Apareceu então na estrada uma espécie de mendigo. Seguia lento, cabeça inclinada; amparava-se a um pau mal desgalhado e trazia na mão um pedaço de corda. De vez em quando o sol furava os ramos e jogava-lhe à nuca um punhado de fogo.

II

O mendigo não sentia as garotadas do sol. Ia refletindo, remordendo meias palavras, nessa reflexão difícil de um espírito obscuro e selvagem. Pensava naquela infâmia de pele preta, que lhe haviam colado à carne; naquela robustez maldita, que parecia querer eternizar-lhe o suplício do cativo; recordava-se das chicotadas do cafezal, daquele trabalho cruel que mal rendia-lhe a farinha abjeta da ração... E que tempo havia!... Dantes, ele tinha o cabelo preto e a pele lisa; agora os cabelos estavam como paina, brancos, brancos, e a pele riscada de rugas... Só ficara-lhe dos primeiros anos o pulso rijo para o oito e a canela forte para as pernadas. O tormento da força.

III

De súbito, no meio dos sussurros indistintos do mato, feitos de chilros de pássaros e de marulho de folhas, ouviu-se um acorde que não era o canto das folhas, nem a conversa dos passarinhos.

O mendigo preto parou. Pôs-se a ouvir aquela música melancólica e agradável, que entrava religiosamente na mata, como a nota de um órgão.

A povoação estava perto. A música era um realejo que se tocava.

- Aqui está bom, disse o velho escravo.

E preparou com a corda um laço.

O realejo executava, então, uma outra peça. Tinha o mesmo tom vagaroso e triste, como se estivesse combinado para acompanhar os preparativos sombrios do escravo.

IV

À beira do caminho havia um tronco notável, que estendia acima da estrada um galho musculoso como um braço enorme, terminando como um punho colossal, fechado e ameaçador.

O escravo subiu e sentou-se tristemente sobre os músculos magníficos desse braço hercúleo. Lançou alguns olhares para o seu bastão, que ficara lá embaixo. O único companheiro e o derradeiro amigo.

Enfiou depois o pescoço no colar sinistro da sua corda. Prendeu-lhe a outra ponta ao punho arrogante, fechado para o céu...

V

O céu brilhava azul, como um pensamento de criança: e, no meio das bonanças harmoniosas daquela tarde serena, voava, macia como uma nuvem tênue, a solfa queixosa do realejo.

Aquela música!... aquela tarde...

O velho escravo levantou os olhos, do bastão, para o espaço; foi, sem tremer, até a ponta do galho que o sustinha, e escorregou...

VI

Naquele instante, o realejo tocava para os meninos da povoação as harmonias patrióticas do hino nacional...

*(Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 4 mar. 1883)*⁸³

Vemos que o conto se inicia de forma muito semelhante ao texto “À tona d’água”: num primeiro momento, a descrição da paisagem, e, a seguir, o surgimento da personagem, espécie de reflexo do ambiente descrito. A figuração é expressiva, de modo que a paisagem

⁸³ *Contos*, p.99-101.

assume um caráter hiperbólico, dada a força das metáforas e o modo como o narrador pinta com nervosos traços o quadro que se apresenta à solitária personagem:

A estrada torcia-se como uma serpente enorme, recolhendo-se cuidadosa às sombras vertidas pelo chão juntamente com as folhas secas escapadas aos fartos penachos do arvoredo.

O sol passava por cima da floresta, vergastando com chibatadas de fogo os grelos tenros da ramaria e os grelos deixavam-se cair exaustos sob o suplício.

A paisagem é aterrorizante e, de certa forma, não possui a menor compaixão com quem a atravessa: “De vez em quando o sol furava os ramos e jogava-lhe à nuca um punhado de fogo”.

No entanto, algo não se harmoniza no conto. A paisagem, cruel e ameaçadora, não parece preocupar a personagem, que “não sentia as garotadas do sol”. O onisciente narrador nos explica o que vai na cabeça do negro mendigo, que remói seu sofrimento e a desgraça que a pele preta e o corpo robusto para o trabalho lhe causaram. Agora velho e com os cabelos brancos, toda a recordação da dor da escravidão lhe vem à mente com a força de um chicote, o que o narrador nos faz ver de forma íntima. A paisagem cruel não é o motivo da dor, é o espelho. Pompéia consegue unir elementos contrastantes – a paisagem algoz, a personagem vítima – de forma que a primeira seja não a causa da dor da segunda, mas o seu reflexo distorcido, espécie de negativo que revela o subjetivo da personagem pelo seu contrário. Fosse apenas isso, ainda assim Pompéia estaria próximo ao que fizera em “À tona d’água”. Mas ele vai adiante porque a nota dissonante introduzida pretende revelar mais que a subjetividade da personagem.

Na terceira parte, o narrador introduz uma música, a melodia de um realejo que vem do povoado próximo. A melodia se altera enquanto o velho escravo prepara a sua ação fatal. Repare-se que o narrador nos chama a atenção para uma harmonia entre as partes, o

“tom vagaroso e triste” da música que acompanha “os preparativos sombrios do escravo”. É o que pretende nos fazer crer.

Novamente a paisagem se apresenta, com seu “braço hercúleo”. Personificada, ela é a mão poderosa que acompanha o velho escravo na sua fatídica meta. Mais que impressão, o ambiente é personagem, pois participa da história como ente autônomo, que propicia elementos ao desfecho, integrando-se às ações. Sem esquecer algumas das características essenciais dos contos “microscópicos” (em especial, a síntese e o desfecho surpreendente), Pompéia dá o tom altamente crítico do conto ao sobrepor camadas desarmônicas (a paisagem cruel, a memória dolorida do velho escravo, o realejo melancólico, a ação derradeira de morte) fechando-as com “as harmonias patrióticas do hino nacional”, criando a imagem, severamente política e corrosiva, porque contrastante, da morte celebrada por razões de Estado. O contraste, embora preparado apenas no momento final do conto, é poderoso, e fecha a série de contos microscópicos publicados pelo autor, que no mês seguinte, em 27 de abril, publicará, na mesma *Gazeta de Notícias*, um conto longo, também abordando o tema da escravidão, porém de forma mais complexa e satírica.

A máquina de aparências

“14 de julho na roça” conta a história do Dr. Salustiano da Cunha, fazendeiro abastado de Campinas, que é convidado para uma festa em celebração à Revolução Francesa. A narração se inicia com o momento em que o Dr. Salustiano, lendo sobre a queda da Bastilha, se descobre republicano. O trecho até permite uma segunda interpretação, a de que ele teria apenas parado para refletir sobre o assunto. No entanto, ficaremos com a hipótese de uma leitura deflagradora por entendermos que a

superficialidade de sua ideologia não condiz com uma atitude reflexiva que o levasse a um posicionamento político⁸⁴. O conto, assim, tem início justamente com o que o Dr. Salustiano lia, num tom grandiloquente de exaltação da data:

14 de julho é a grande data. Ecoa na história com as mesmas vibrações que deve proferir sobre o mundo a trombeta de Josafá, em plena consumação dos séculos.

A *Marselhesa* é o gemido humano chamado às armas.

A queda da Bastilha é o pavoroso esboroamento do passado, batido pelo futuro.

A pirâmide da opressão tinha por base o grande cárcere e por vértice a coroa do rei; o povo devasta a pirâmide de alto a baixo; arrasa o alicerce, aniquila o píncaro.

Cai a Bastilha, morre Luís XVI.

Do cataclisma ergueu-se sangrenta a grande mão do direito humano saciado, e abriu os dedos sobre aquele caos, como as irradiações de uma estrela grandiosa e serena.

À luz deste sol, começou a desfilar a procissão dos séculos... (p.102).

Foi à leitura de tais páginas que o fazendeiro rico descobriu sua verdadeira ideologia política e humanitária, tornando-se “muito republicano; republicano de coração. De coração e de cérebro” (p.102). O narrador do conto, onisciente, dará vazão farta ao tom elevado e grandioso do tema. Como que comungando dos sentimentos altissonantes do Dr. Salustiano, o narrador nos levará em voo largo pelos fatos da história e pelas impressões do fazendeiro, que exaltado com os ares libertários da data entrará em franca idealização dos acontecimentos.

Na primeira parte do conto o narrador nos descreve o fazendeiro, menos por sua aparência física, da qual, aliás, nada fala, do que por sua imensa riqueza e poder, “a força do ouro”, como diz, ou “o elemento moderno do poderio” (p.102). E o Dr Salustiano, “homem da época”, possuía absoluto domínio de sua força, como o demonstra a maneira por que o narrador descreve a fazenda, utilizando a personificação para submeter a natureza

⁸⁴ Na segunda seção do conto, quando chega à fazenda de seu vizinho para a festa e vê toda a suntuosidade do evento, o Dr. Salustiano sente “no íntimo uma picada de inveja” por não ter tido a ideia de uma comemoração antes de seu compadre. Mas não perderia a oportunidade no ano seguinte (p.106). A meu ver, o trecho deixa evidente o caráter decorativo e ostentatório da festa e dos ideais libertários em jogo, que se expressará na analogia com Lucullo, o general romano, logo em seguida.

ao domínio do homem, em construção hierárquica, ao mesmo tempo em que essa mesma submissão advém do poderio econômico do fazendeiro:

As canas formavam-se por milheiros ao longo das várzeas, imitando tudo respeitáveis fileiras de incógnita milícia. As folhas do canavial refletiam o sol, como se fosse o aço de cem mil baionetas; as plantações de milho sacudiam belicosamente os penachos roxos, como as insígnias gloriosas de um imenso estado-maior...

Tudo ali estava perfilado e firme, como se faltasse apenas o grito de marcha, para os batalhões precipitarem-se...

O Dr. Salustiano, com as mãos nas cadeiras, por baixo do pala de brim, contemplava, ufano, aquele exército fantástico que tinha sob o seu comando absoluto e despótico.

O próprio céu parecia fugir para cima, com o seu azul e com as suas estrelas, amedrontado por aquelas hostes, mais arrogantes, sem dúvida, que as dos bárbaros do norte, que tinham lanças para escorar o próprio firmamento. (p.103).

A eloquência da descrição é evidente e toda figuração é montada para que o Dr. Salustiano prevaleça com seu poder econômico sobre os poderes da natureza. Em verdade, a própria natureza transformada pelo poder do dinheiro submete o céu. Ora, e se a própria natureza se amedronta perante a força do fazendeiro, que dirá os homens, que dirá o próprio monarca do Império. Salustiano sente-se indestrutível, não pela causa (a República), mas pelo poderio econômico:

O Dr. Salustiano era entusiasta. Estava disposto a declarar guerra a tudo que não fosse democracia republicana. Só curvaria a fronte ante a aristocracia do talento.

Para isso verdejavam-lhe os cafezais pingues; para isso, o canavial afiava as folhas umas nas outras, como espadas, e o milho cabeceava empenachado como um marechal. (p.103).

O poder e vigor de Salustiano são, portanto, inquestionáveis. Assim, não há de se espantar que as noções de limite para o rico fazendeiro parecem se romper. Como vimos no primeiro conto de Pompéia, a elevação do tom narrativo proporciona um descompasso entre os fatos e as impressões, ou entre a realidade vivida e a realidade sentida. Em “Como nasceu, viveu e morreu a minha inspiração” notamos que o narrador-personagem criava duas realidades, no nosso entender conscientes, em que o discurso sobre os fatos tentava mascarar uma intenção, não apenas do narrador, mas também da personagem, que tinha

como objetivo corroer um estatuto romântico em decadência. A grandiloquência das palavras em face da banalidade dos fatos atestava a falsidade dos sentimentos em jogo. O que era dito tentava, inutilmente, esconder a verdade. A elevação do tom em “14 de julho na roça” arma a mesma armadilha. No entanto, como aqui o hiperbólico alça voos mais altos, a sátira se torna mais explícita.

Porque os limites se dissolvem, pode o narrador ir além, utilizando-se até de uma ironia sutil antes de apresentar a insólita alucinação do Dr. Salustiano:

Não havia pois motivo para espanto, quando, por uma bela manhã, saindo o doutor a passeio, montado, como um príncipe, no soberbo alazão, foi impressionado por um fenômeno estranho. (p.103).

O trecho alucinatório merece uma citação completa, não apenas porque mostra o fazendeiro perante o que supõe ser a definitiva prova de seu poder sobre a natureza e os homens, mas porque, logo no momento seguinte, a cena será interrompida por outra, bem mais vulgar e curta, que, inesperadamente, dará um rumo sub-reptício ao conto. Vamos ao delírio:

Agora, fato interessante, prescrutando os cantares do bosque, parecia-lhe que, das folhas frementes, choviam as notas aclarinadas da *Marselhesa*.

Ora o sabiá entoava heroicamente o solo do

Allons enfants...

ora o coro da passarinhada replicava em tom de guerra:

Aux armes citoyens!...

Recomeçava o solo pungente do sabiá.

As árvores estremeciam.

As nuvens paravam para escutar.

Recomeçava o coro imponente. Parece que então a natureza inteira abria a boca para cantar. As notas graves vinham do horizonte, nascidas nas grotas ao longe, e vazadas sonoramente através de gargantas de pedra.

Que solenidade naquele conjunto! O alazão marchava como se cadenciasse o passo pela vasta orquestração da natureza.

O doutor extasiava-se.

Caminhava para diante, sorrindo e surpreso. A grande música seguia-o como um préstito invisível de sons guerreiros e formidáveis.

O Dr. Salustiano quase erguia-se sobre os estribos, para descobrir-se e urrar:

- Viva a República!

O coração pulava-lhe! O homem sentia que uma força, esquisita, levantava-o acima da cavalgadura...

Vinte vezes quis soltar o brado; mas tinha medo.
Podia não ser entendido pela natureza e ficar sem resposta.
Quis entrar no coro. Já não se continha mais.
No primeiro *aux armes citoyens!*... ele meteu-se, e fez coro com os estranhos cantores daquela maravilhosa manhã. (p.104).

A *personificação hiperbólica* do trecho, se assim a pudermos nomear, escancara a condição estranha à realidade do fazendeiro. A natureza canta ao seu redor, possivelmente anunciando, com a *Marselhesa*, a marcha de seu exército de pés de cana e espigas de milho. Não estamos mais no terreno de um idealismo romântico, pois qualquer pretensão de sublime se desfaz pelo grotesco caricatural das imagens. Não esqueçamos que Pompéia sempre esteve preso à realidade política e social do país e que nunca deu as costas a ela. O narrador interrompe os devaneios do republicano trazendo à cena novas personagens: três escravos e um feitor. Eles vêm trazer a Salustiano a notícia da fuga de Emídio, um escravo reincidente. A cena é curta, feita quase toda em diálogos, e no conjunto total do texto poderia passar despercebida. À comunicação da fuga, as palavras do fazendeiro são diretas e decisivas:

- Terceira vez!... o cão... Há de pagar! Hum!... Desta vez eu o ensino, se o pego.

E logo em seguida:

- Peguem-no... peguem-no, que havemos de ver para que se inventou o viramundo... (p.105).

Nas suas “Teses sobre o conto”, Ricardo Piglia, ao lançar a tese de que “um conto sempre conta duas histórias”, escreve:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 [...] e constrói em segredo a história 2 [...]. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.⁸⁵

⁸⁵ PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.89.

Em primeiro plano está a história do Dr. Salustiano e da festa. O fazendeiro rico, tornado republicano, que irá comemorar com seus pares a queda da Bastilha. Secretamente, a história 2 nos revela o destino de Emídio, escravo fugido que sofrerá implacavelmente seu castigo. A história 2 (a escravidão) que se infiltra na 1 (a festa da Liberdade) pagará um custo alto por isso. A tese de Piglia também nos serve para relembrar o injusto esquecimento a que foram relegados os contos de Raul Pompéia, ignorados em todas as histórias do gênero consultadas, como dito na introdução deste trabalho. Além disso, nota-se, da parte de Pompéia, o domínio que possuía sobre o gênero, por influência de Poe, supostamente, mas também pelo estreito contato com a obra de Machado de Assis, que nessa época (1883) já havia publicado seu primeiro grande volume de contos, *Papéis avulsos* (1882).

Voltando à história 1, a do Dr. Salustiano, após o breve encontro que interrompera o seu êxtase republicano, ele volta calmamente a ouvir “a canção de Marselha”. No entanto, novamente será interrompido, desta vez por um outro fazendeiro, seu compadre, também republicano, que, chamando-o de “cidadão” (*citoyen!*), o convidará para um banquete em sua fazenda, naquela noite, como celebração da queda da Bastilha. Manhas de narrador, o convite serve como pretexto de causalidade, possibilitando a explicação racional do comportamento esfuziante de Salustiano:

[...]Estava explicado o sonho harmonioso do Dr. Salustiano: esplêndida miragem acústica, que pintara-lhe aos ouvidos todo o panorama canoro de oitenta e nove!
Aquele manhã era a gloriosa manhã do grande dia. (p.106).

O banquete

A cena do banquete pede uma visada particular, pois nela se evidenciam os aspectos satíricos do conto através de uma figuração hiperbólica do jantar e de todo o aparato oferecido para a festa. O tom grandioso já começa a ser desenhado quando do convite do compadre a Salustiano durante a manhã, narrado na primeira seção do conto:

[...] Vinha a cavalo, em busca de Salustiano. Havia uma grande festa em casa dele. Um aniversário. Celebrava-se pomposamente a queda da Bastilha, a hecatombe das tiranias. Em vez de reis e tiranos, degolara-se para a solenidade uma infinidade de leitões e patos. Lucullo ia festejar a trucidação da realeza!...

Um banquete digno de servir-se através das páginas da *Iliada*.

14 de julho! (p.106).

As referências não poderiam ser mais eloquentes: um banquete digno da *Iliada*, o mais nobre exemplo de como se descreve um banquete (e aí o próprio narrador se eleva em sua tarefa, homérica), e uma festa oferecida por Lucullo, general romano (106-57 a.C) que se tornou célebre por ostentar sua riqueza oferecendo grandes banquetes e que por isso seu nome se tornou sinônimo do indivíduo que tem essa atitude⁸⁶. A Grécia guerreira e a Roma militar chamadas à cena, como se o jantar fosse de fato um evento épico.

À noite, entretanto, duas outras referências serão invocadas como espécie de patronos do jantar. E o que mais chama atenção é a mudança radical que o narrador opera ao chamar essas personagens à mesa, pois à visão épica de um banquete heróico antevisto pela manhã se sobrepõe a cena grotesca e caricatural de Gargantua e Pantagruel, os satíricos personagens glutões de François Rabelais (c.1494-1553), destrinchando leitões e patos sob os auspícios de uma estátua representando a Liberdade.

O trecho todo do banquete mereceria uma citação, mas vou dividi-lo em três pequenos trechos, procurando mostrar em cada um os elementos com que o narrador joga

⁸⁶ Cf. *Dicionário Houaiss*.

nesse momento importante do conto. O primeiro, como não poderia deixar de ser, descreve a suntuosidade do local, figurando a ostentação de Lucullo citada anteriormente e, é claro, a força econômica do fazendeiro anfitrião:

O salão estava imponente. Uma extensa mesa, coberta de iguarias custosas e abundantes, desenrolava-se luxuosamente, com a carta geral da gastronomia. Por cima, cristais e flores, luzes e iriações. Ao fundo do salão, quase à cabeceira da mesa, uma grande figura da Liberdade, em gesso, alçava, garbosa, uma lâmpada sobre o banquete. (p.107).

O segundo trecho opera a história subterrânea (história 2), a escravidão, que, como em todo o conto, surge apenas de forma esporádica e momentânea, mas que funciona como índice contrastante do tema principal, a Revolução Francesa:

A massa estúpida dos escravos alinhava-se em dois renques, ao longo da estrada, sustentando archotes na mão. Tinham a expressão besta de quem nada compreende do que vê. A luz dos archotes clareava-lhes os peitos hercúleos, onde, sobre o branco do algodão das camisas, brilhava o desenho encarnado de pequenos barretes frígios sobrepostos ao número de cada um. (p.106).

Não há de se deixar de notar a fina ironia que escorre do trecho em virtude da completa ignorância dos escravos sobre o lema que motiva a festa: a liberdade. Os detalhes descritivos acentuam os contrastes irônicos já que os escravos, à “luz dos archotes” carregam uma “expressão besta”, “veem” mas não “compreendem”, o branco das camisas contrasta com o negro das peles, *decorados* com o vermelho dos barretes frígios, marca da liberdade entre os escravos libertos na Roma imperial e símbolo dos revolucionários franceses

Já o terceiro trecho eleva a sátira ao nível do grotesco, acentuando o ridículo das metáforas militares utilizadas na descrição da natureza no início do conto. Os convidados se colocam à mesa e o jantar é servido, demonstrando, pelo expressivo impacto da cena narrada, que a ocasião tem pressupostos muito menos nobres do que se pensava:

Em pouco, a mesa regurgitava. Ao doutor coube um lugar aos pés da estátua.
O assalto aos manjares foi medonho. Os trinchantes desapareciam no bojo dos assados, como se fossem punhaladas raivosas. As garrafas estouravam, como fogo nutrido de atiradores destros.
Comia-se, como se ali só houvesse guisados bofes de monarcas; bebia-se, como se houvesse engarrafado o sangue das dinastias.
Pantagruel e Gargantua esgaçavam os lábios, como *sansculottes* embriagados.
Os garfos eram chuços, as facas eram espadas. A demagogia do ventre arremessava-se doudamente contra a imponência régia dos acepipes.
Enquanto a comida abarrotava as bocas, ia a música abarrotando os ouvidos.
Tudo em grosso, abundantemente, desvairadamente. (p.107).

Com o tom figurativo elevado ao ridículo, a motivação superficialmente idealista da festa se desfaz. Comparando com o que Roberto Schwarz⁸⁷ analisou nos romances de Machado de Assis, a festa, nesse contexto, só poderia ser pantagruélica, jamais revolucionária, pois como “ideia fora do lugar”, figura como um acinte ao próprio ideal que exalta.

A história subterrânea

Mas a história subterrânea pede a custo a atenção, que não lhe será concedida, sabemos, porque a escravidão, enquanto perdurou, foi duramente confinada aos porões e senzalas das fazendas com mãos de ferro e palavras maquiadas de retórica. Aqui não seria diferente. Ao banquete seguiram-se os brindes, e aos brindes os discursos, vazios ornamentos de retórica sustentados pelos fazendeiros escravocratas do século XIX. Os lugares-comuns se sucedem:

[...] foi no dia de hoje que o povo, compreendendo a grandeza da sua soberania, alçou alteroso o colo das suas iras, e resolveu afogar em sangue a tirania infame da torpe realzeza!...
[...]
[...] Por tantos séculos havia a pata da injustiça calcado o livro dos direitos do homem...[...]
[...]a realzeza usufruindo desaforadamente o suor do povo e sugando sofregamente, para a manutenção das suas orgias, o generoso sangue dos pobres [...]

⁸⁷ SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

[...] Que o orbe terráqueo apareça aos olhos dos outros planetas com a forma cintilante de um barrete frígio!... (p.108).

E assim, no tom grandiloquente de hipérboles e personificações, os convidados discursam, como se daquele jantar fossem todos sair em marcha ao Palácio Imperial e destituir a Monarquia. Em meio a tão estrondoso barulho e euforia é que a história subterrânea quer surgir. Mas, só poderia vê-la em seu contraste, “quem se afastasse da fazenda em festa, até meia distância da fazenda do Dr. Salustiano” (p.109), como nos diz o narrador. A punição do “negro fugido” não pertence à festa, não pertence à história principal e por isso não pode interferir nela, sendo executada à distância, para que os gritos de dor do escravo não desafinem o coro de risos dos libertários. A história 2 não é bem-vinda na história 1, porque não está apenas escondida nela, está subjugada por ela. Novamente o tom irônico do narrador brinca com a história com uma seriedade maquiavélica:

De um lado, 14 de julho; do outro, a punição de Emídio, o *negro fugido*...

Uma coruja passou... Se estivesse presente, o Dr. Salustiano perceberia que a coruja ia cantando a *Marselhesa*.

Sentia-se realmente nas trevas do ar o grande anjo da igualdade roçando com a ponta das asas brancas os dois extremos do horizonte. (p.109).

Em sua segunda tese sobre o conto, Ricardo Piglia diz que “a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes”. E mirando o desenvolvimento histórico do gênero, afirma que “a visão moderna do conto que vem de Tchékhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, o Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las”⁸⁸. Não afirmo que “14 de julho na roça” pertença a esse gênero de conto, mas entendo que ele permite ver em Pompéia um desenvolvimento para isso, o que as análises posteriores pretendem mostrar.

⁸⁸ Op. cit., p.91.

No que tange à história do Dr. Salustiano, ou de Emídio, cabe frisar como ela se encerra, se de forma “surpreendente e fechada” ou de forma “aberta”. O último discurso da noite é reservado, “por especial consideração” (p.109), ao Dr. Salustiano. Antes mesmo de iniciá-lo, é interrompido discretamente pelo seu feitor, aquele da mesma manhã. O feitor o comunica que Emídio não havia resistido ao castigo e morrera, ou, em suas palavras, “bateu a bota”, “não resistiu ao viramundo⁸⁹” (p.109). O doutor perde, por um momento, a compostura, mas não a perde o narrador, que nos dá a resposta do fazendeiro da mesma forma erudita e épica que fizera até então, exibindo ainda mais despudoradamente o contraste entre discurso e ação:

O doutor atirou-lhe enfadado as cinco letras de Cambrone, e tomou uma garrafa do melhor *champagne*.⁹⁰ (p.109).

Talvez aqui ainda coubesse uma discussão mais detalhada do que vem a ser uma “estrutura aberta” e uma “estrutura fechada”. Mas notemos o desenvolvimento. O fazendeiro pega sua taça, faz um discurso no mesmo tom grandiloquente dos outros, em que brinda “à liberdade” (p.110), e, ao levantá-la (a taça) para o “fecho de ouro”, eleva-a tão alto que a parte em pedaços no rosto da estátua de gesso que se encontrava acima dele, manchando-a de vinho. A imagem, que por ser alegórica, carrega o peso da convenção, nos permite, evidentemente, uma leitura fechada do significado do conto concentrado em seu gesto final: o sangue do escravo a manchar o ideal libertário. Por outro lado, porém, e o próprio Pompéia deixou isso antevisto, o final alegórico é construído como um parêntese à

⁸⁹ *Vira-mundo* era o pesado grilhão de ferro com que se prendiam os pulsos ou os tornozelos dos escravos negros. No contexto do conto pode ser entendido como sinônimo de *castigo*.

⁹⁰ Aqui Pompéia junta duas referências históricas e, por que não dizer, hilariamente contrastantes. Pierre Cambronne (1772-1842), general de Napoleão, quando intimidado pelos ingleses a se render em Waterloo, respondeu energicamente: “*Merde!*”, do que ficou a expressão em francês “*le mot de Cambronne*”. Já o Dicionário Houaiss informa que *cambrone* é um regionalismo em Pernambuco, significando *latrina*, ou *privada*, e que sua origem viria do nome do engenheiro francês Charles Louis Cambronne, que instalou o sistema de esgotos do Recife, cidade na qual o autor morava no ano em que foi publicado o conto. Alto e baixo sutilmente imbricados.

narração em si, um adendo soto-posto à história antecipado pelas palavras “circunstância mínima” (p.110). Talvez o autor soubesse que o parágrafo anterior já terminara a história, mas, como parecia que a falta da imagem alegórica deixaria o significado da história de Emídio em aberto, resolveu Pompéia acrescentar a “circunstância mínima”. Coisa que, veremos, não fará em outros contos.

IV

O DESENHO FERINO DOS PREDICADOS

O DESENHO FERINO DOS PREDICADOS

“Unhas roídas!...” Roídas! que horror! Trago-as simplesmente aparadas rente. Há sempre um meio de se obscurecer, na linguagem, os predicados alheios. Aparada rente é a nossa unha roída, roída a unha aparada dos outros.

(O escravo Lino, em “50\$000 de gratificação”)

Após publicar apenas um conto no ano de 1885 – o curioso “50\$000 de gratificação” – Pompéia retorna à *Gazeta da Tarde* em fevereiro de 1886 com uma série de três pequenos contos intitulados “Caricaturas reais”. Como as séries anteriores (“Microscópicos”, “Contos domingueiros”), os contos são publicados em um curto espaço de tempo em um mesmo jornal: o primeiro vem à estampa em 8 de fevereiro, o segundo dia 17 e o terceiro e último da série no dia 20 de fevereiro. A proximidade das publicações não denota mero detalhe conjuntural. Os três textos possuem semelhanças significativas para se entender alguns aspectos do autor, em especial a construção irônica e caricatural das personagens, explicitada pelo título que as encima.

José Alcides Ribeiro, em estudo sobre o romance de Pompéia, escreve que “no processo de construção ficcional de *O Ateneu*, nota-se uma forte presença da caricatura como técnica de criação de personagem” (p.139)⁹¹. Nesse estudo, Ribeiro liga o estilo visual apresentado no romance ao modelo impressionista de apreensão da realidade, em que a deformação é parte compósita da obra, integrando-se a sua estrutura. O crítico relaciona o estilo com a linguagem visual dos jornais, em que a necessidade de chamar a “atenção flutuante” do leitor levaria Pompéia a dispor de elementos motivacionais de ordem sensitiva a fim de fisgar, pelas sensações, um leitor pouco disposto a um seguimento detalhado das notícias e textos ficcionais do jornal. A análise de Ribeiro, concernente à

⁹¹ RIBEIRO, José Alcides. Raul Pompéia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade. *Revista USP*, São Paulo, n°72, p.129-142, dez-fev, 2006/2007.

publicação de *O Ateneu* em forma de folhetim na *Gazeta de Notícias* entre abril e maio de 1888, nos auxilia, de forma retroativa, a compreender o modo como Pompéia construiu aqueles três pequenos contos, dois anos antes. Não somente isso. Talvez possamos entender por qual maneira Pompéia passou a construir personagens a partir desses contos, identificar que elementos já estavam presentes anteriormente e, possivelmente, visualizar o desenvolvimento deste padrão.

Ora, vimos em capítulos anteriores que o uso da ironia em Pompéia se dá, principalmente, em termos contextuais. Em “Como nasceu, viveu e morreu minha inspiração”, a ironia se dá através do contraste entre a dimensão dos fatos e o discurso do narrador. A linguagem, propositalmente passional, não consegue abafar a banalidade dos acontecimentos, resultando daí o choque entre a história e o discurso, realçado pela linguagem ambígua do narrador, que ora se identifica, ora se afasta dos acontecimentos relatados. Em “14 de julho na roça”, a ironia surge através de uma linguagem personificadora e hiperbólica, que polariza as histórias paralelas (a do fazendeiro Salustiano e a do escravo Emídio) infundindo na exaltação exagerada da primeira a realidade crua da segunda. A linguagem metafórica do conto acentua o abismo entre o idealismo libertário e republicano propalado pelo fazendeiro e a violenta pragmática de senhor escravista que desempenha. Tanto nesses dois contos quanto em outros já analisados, Pompéia pouco se preocupa com a descrição de personagens. Quando o faz, retrata-as com precisão, sem características distorcidas que pudessem implicar em negatividade. A ironia que se percebe dá-se pelas atitudes das personagens e não por suas aparências.

O conto “A mona do sapateiro”, publicado no periódico *O Binóculo*, em pequenas partes, de 26 de novembro de 1881 a 21 de janeiro de 1882, é o primeiro conto em que Pompéia tem a oportunidade de descrever uma personagem de forma irônica. Não fizera

isso em “Como nasceu, viveu e morreu minha inspiração” porque utilizara um narrador em primeira pessoa falando de suas desventuras. Naquele caso, era um narrador que tentava ocultar determinadas questões. Os contos anteriores a “A mona do sapateiro” não têm caráter satírico, e dificilmente Pompéia utilizaria um procedimento descritivo irônico em qualquer uma daquelas personagens. “A mona do sapateiro” seria perfeito. Conta a história do sapateiro Cândido e sua filha Joaninha, dois tipos complementares de arrivistas sociais. No conto, Joaninha é uma bela mocinha ociosa que passa os dias a admirar-se da própria beleza, que julga desperdiçada pela pobreza dos panos que veste:

Entretanto, segredava de si para si que não ficaria mal naquele corpo uma camisolinha fresca, mole, transparente, toda enfeitada de rendas... Cingia o pulso com o polegar e o dedo médio, em forma de pulseira, e imaginava o efeito de uma argola de ouro luzente, cavando-lhe ali uma cintura na carne...” (p.41)

Pompéia mais uma vez vai se utilizar do narrador indireto livre, variando os pontos de vista de modo a incutir a dúvida sobre o ponto de partida das descrições utilizadas. Veja-se como ele inicia o conto:

Ela servia bem...
Era redondinha, rosada, bonita. Sobretudo era nova, novíssima mesmo...
Uns dezesseis anos, se tanto.
Fernando e Emílio espiavam-na. [...] (p.40)

O trecho, sintética e magistralmente, lança o leitor no conflito do conto (os estudantes que querem conquistar a mocinha bonita), exibindo uma malícia voyeurista própria dos dois rapazes, mas que o narrador incorpora em sua descrição da moça. No entanto, não é esse o ponto do qual ele, narrador, prefere descrevê-la. Seu olhar sobre a moça é de uma ironia ainda sutil, em que ressalta a melancolia de um idealismo romântico feminino, não sem chamar atenção para o seu arrivismo social:

E ela não tinha gosto pelo trabalho. Levava as horas num *farniente* lânguido, aborrecida, dissolvendo-se em mórbida tristeza, ou erguendo castelos de ouro, sobre as suas ilusões de menina ambiciosa... (p.40)

A partir de seu ponto de vista, o narrador, onisciente, sempre a descreve em termos psicológicos, dando-nos a sua interpretação da alma de Joanhinha. Sua pobreza, os maus tratos do pai, o seu “pensamento de melhorar de condição no mundo, subir” (p.41), nos são repassados de forma levemente irônica pelo narrador, que os repete para criar as condições de verossimilhança necessárias para a atuação de Fernando, um dos estudantes interessados pela “tentadora [...] melancolia da menina” (p.40). Pompéia ensaia aqui, pela primeira vez, ainda de forma alegórica e não caricatural, a metáfora animalesca⁹², que tão prodigiosamente utilizará em *O Ateneu*:

Os castelos perdiam-na numa ficção azul, donde a realidade a tirava com uma violência semelhante à do menino que deixa voar a avezinha atada pelo pé, e puxa então o cordel para fazê-la bater no chão e atordoar-se. (p.41)

E por que apenas um ensaio? Porque a “metáfora animalesca” n’*O Ateneu* é fundamentalmente um elemento de distorção, algo impressionista, que modifica o real, ou o descrito, a partir de um repuxo acentuado e grotesco de determinadas características, ressaltando-as ou de forma cômica, em que o ridículo suscita o riso, ou de forma satírica, em que o ridículo não omite o fulcro de agressividade contra o caricaturado. Joanhinha, embora vista com ironia, não é distorcida caricaturalmente. Basta lembrar que o narrador a descreve fisicamente sempre utilizando o discurso indireto livre, como vimos no trecho que abre o conto, e como vemos neste, em que o próprio olhar de Joanhinha se funde ao do narrador:

Tinha ouvido dizer uma vez que a mulher tudo alcança pela formosura. Ela não era feia. Consultara o seu pequeno espelho a esse respeito e vira lá dentro uma carinha a rir de satisfeita. Era *chic*, bem *chic*. Então de corpo! Quem seria mais elegante do que ela? Que braços mais lindos do que os seus; que cintura mais bem talhada?... (p.41)

⁹² Ver como referência o ensaio de Juan Carlos Chacón, “O animal cultural”. In: *O Ateneu: retórica e paixão*, p.123-136.

Ao sapateiro Cândido, pai da menina, que “não era homem de afazer-se à sua posição social” (p.42), o narrador não deixará de destilar sua ironia. Mas também como fizera com Joaninha, dará mais atenção aos aspectos de caráter da personagem que a suas características físicas, o que de certa forma restringe o impacto da caricatura, mais afeita, embora não exclusivamente, ao exterior. Entretanto, os poucos momentos em que a narrativa centra a atenção nos aspectos exteriores do sapateiro são aqueles em que Cândido é dominado pela embriaguez, o que sugere que, se a linguagem se distorce em direção à caricatura, nada mais faz do que espelhar a própria condição em que se encontra a personagem, ou seja, o discurso não é uma caricatura, é um retrato. Vejamos este trecho:

Iam-lhe as palavras tornando pegajosas de mais a mais, a língua pesava-lhe sobre os dentes inferiores. [...]

O bêbado afastava os cantos da boca num sorriso bestial, as pálpebras caíam-lhe como bambinelas e, nos olhos semicerrados, moviam-se langorosamente as pupilas, como se estivessem também embriagadas. (p.45)

Percebe-se, no trecho, o efeito do álcool atuando sobre o rosto do sapateiro. Ainda assim, o narrador é econômico na figuração, reservando apenas uma metáfora ou comparação para cada item do rosto descrito. A metáfora animalesca vem à tona com as “palavras pegajosas” e o “sorriso bestial”, mas recolhe-se em seguida nas comparações das pálpebras como cortinas e nas pupilas “embriagadas”. Mais adiante, com o sapateiro já dormindo em virtude da embriaguez, o narrador o comparará a um morto, cujas pernas e braços pareceriam “pedaços de chumbo” (p.45). E mais para o final, já na última seção do conto, quando Joaninha se despede de Fernando e vê o pai caído no chão, o narrador nos diz que ele dormia “como um porco” (p.47).

A intenção de sátira ao caráter arrivista de pai e filha evidencia-se não apenas pela ironia que subjaz à descrição da personalidade dos dois e, consequentemente, de seus comportamentos, mas também pelo fato de o narrador reservar aos dois rapazes, que

notadamente têm intenções escusas ao se relacionarem com o sapateiro, uma descrição objetiva, quando trata dos aspectos físicos dos dois, e uma valoração positiva dos aspectos psicológicos. Os traços fisionômicos são apresentados sem reбуço, evitando a figuração, finalizando com o mote de que “trajavam ambos rigorosamente e gozavam da fama de ricos...” (p.43). A ambos o narrador qualifica como “insinuantes”, sendo Emílio de “modos afidalgados, mas corteses, sorriso bom sempre a correr nos lábios”, enquanto Fernando, o “noivo” de Joanhina

Derramava em torno de si uma chuva de olhares qual mais eloquente e dizendo tanta coisa que uma mulher honesta e casta não podia afrontá-los. (p.43)

Não há, me parece, da parte do narrador, uma identificação simpática com as personagens do sapateiro e de sua filha, mesmo que ele ainda reserve alguma ironia aos estudantes ao chamá-los de “doutores”. A intenção satírica tem como alvos pai e filha e, embora isso fique evidente na leitura do conto, Pompéia não os deforma caricaturalmente, atendo-se, ainda, a uma figuração contida, mais próxima de uma escrita realista permeada de ironia.

No conto “O modelo do anjo”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 11 de março de 1882, Pompéia fará um outro curto ensaio de caricatura. “O modelo do anjo” conta a história do pintor Carlo Giacometo, italiano radicado no Brasil, que precisa finalizar um trabalho que lhe fora encomendado por um rico visconde: o retrato de sua filhinha morta há algum tempo. Giacometo aceitara o trabalho, principalmente em função do motivo, e até já desenhara o croqui da obra. Faltava-lhe, no entanto, encontrar um modelo feminino para o anjo que faria parte da composição. É onde começa o conto. A grande dificuldade de Giacometo é encontrar um rosto que se encaixe no modelo ideal que imaginara. Diz o próprio pintor:

[...] Quero dar ao meu anjo um rosto que seja ao mesmo tempo um reflexo deste mundo e do outro; um meio termo entre o idealismo do sobrenatural e a realidade terrena, que faça sentir que o anjo é do céu, mas acha-se na terra; em suma, a fusão da beleza etérea com a beleza que se apalpa. Quero um rosto que preste para receber os toques do meu ideal, uma carinha própria...(p.87)

A fala de Giacometto nos revela algo de seu caráter. O quadro, que retrataria a menina acompanhada do anjo, já seria uma expressão da ligação entre as duas esferas, de modo que o tema, claro na representação, tivesse um correlato artístico à altura, ou seja, que a estética do quadro se sobrepusesse a sua temática, atingindo uma plena realização. É, antes de tudo, o ideal de artista. Em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, em 7 de junho de 1888, em que Pompéia faz ressalvas às críticas de caráter “biografizante” que vinha sofrendo *O Ateneu*, então recentemente divulgado, o autor nos dá alguns elementos para compreender a visão de artista implícita no pintor Giacometto. Em um trecho, o autor escreve: “Concluído o trabalho, o modelo deixa de existir. A pessoa desaparece na universalidade estética”⁹³. A “universalidade estética” é exatamente o alvo de Giacometto, que intenta atingi-la, e aí começa a ironia, com a descoberta de um modelo ideal. Ao que parece, Giacometto entende que o ideal estético pode ser encontrado na própria natureza, e que prestaria a ele, pintor, dar “os toques do [seu] ideal”⁹⁴. Há uma contradição em evidência que nos faz ver o modo como Pompéia constrói ironicamente a personagem. No mesmo artigo de crítica citado, Pompéia continua:

O modelo pode mesmo não ter existido nunca; porque modelo é a organização ideal de elementos reais de que às vezes nem o próprio organizador tem clara consciência.⁹⁵

O fato de Giacometto desistir da encomenda por não encontrar o modelo ou, veremos, encontrá-lo, mas ele não servir, mostra que o pintor ainda estava preso a preceitos

⁹³ In: POMPÉIA, Raul. *Miscelânea/Fotobiografia*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: OLAC/Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, 1991 (Obras, vol. 10), p.48.

⁹⁴ *Contos*, p.87.

⁹⁵ *Miscelânea/Fotobiografia*, p.48.

artísticos em via de extinção, que a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro tão bem configurava, e que aparece no conto na pele de Vítor Meireles, pintor acadêmico famosíssimo, tornado personagem da história, exaltando, de antemão, a realização futura de Giacometo.

A descrição que o narrador faz de Giacometo não é vazada de ironia, pelo menos não aparente. No entanto, sua figura denota ao mesmo tempo nobreza e genialidade, como se naquela pessoa pulsasse o artista em cada traço, uma espécie de fusão entre Da Vinci e Michelangelo, expoentes máximos da Renascença e da ideia de gênio, período lembrado por Vítor Meireles em seu elogio. A ironia está em que o trabalho não será realizado. O trecho merece uma citação completa:

Era notável pela alvura dos cabelos e das longas barbas, que um sol das três horas varava de cintilações de cascata. Trajava de preto, calça e sobrecasaca, numa correção excepcional. Apesar de encanecido, este homem tinha a pele fresca e pouco enrugada. Não podia ser muito velho. Era simpático e de uma elegância esquisita. A cabeleira ia-lhe aos ombros em duas ondulações reluzentes; as barbas caíam-lhe abandonadas artisticamente à natureza. Tinha uma das mãos no peito, em atitude napoleônica, e a outra segurava ao longo do corpo uma bengala de junco, castoada de prata. Semeava olhares por aquela multidão sufocando-se para entrar no templo das artes. Um sorriso vago passeava-lhe nos lábios.⁹⁶

Reparemos na figura um tanto romântica de longos cabelos e barbas brancas reluzentes, na nobre elegância da vestimenta, arrematada com a bengala “castoada de prata” e na pose “napoleônica” que “semeava” olhares na multidão. Não há como negar que a descrição coloca o artista em patamar elevado, o que aumenta a intensidade do contraste.

A visão do artista incapaz de realizar sua grande obra não é exclusiva de Pompéia. Como bem lembra Camil Capaz⁹⁷, “O modelo do anjo” se assemelha a “Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis, em função da incapacidade criativa de Giacometo e Mestre Romão. No caso do conto de Machado, a melancolia da personagem está em não

⁹⁶ *Contos*, p.86.

⁹⁷ CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia: biografia*. S.l.: Gryphus, 2001, p.53.

conseguir criar um canto esponsalício em homenagem à mulher já morta. Em Mestre Romão, a proximidade afetiva com o conteúdo talvez o incapacite de atingir a forma. Em Giacometto, a forma encontrada não se adequa ao conteúdo, que lhe é sensível, mas não é próximo. Se em Machado se pode vislumbrar uma crítica ao romantismo melancólico de Mestre Romão, em Pompéia a crítica parece mais imbricada, visando atingir não apenas ao aspecto romântico da figura do pintor, mas ao seu academicismo neoclássico incapaz de atingir o ideal artístico.

Após cansativa busca, finalmente o pintor encontra seu modelo: vira um quadro na exposição de Belas Artes que retratava exatamente o rosto que ele tanto desejava. Extasiado, vai à casa do autor do quadro, que era seu amigo, a fim de descobrir a modelo que utilizara. Aí o narrador prepara a queda. Fora a descrição de Giacometto, já citada, esta será a outra única descrição de personagem no conto. Um parágrafo apenas, mas localizada no exato ponto em que o pintor está prestes a encontrar seu modelo, ou seja, o meio-termo entre o ideal e o real, como o próprio Giacometto dissera. E o meio-termo, a realização artística, aparece sombria aos olhos do pintor. À porta da casa da rua da Ajuda ele é atendido:

Veio recebê-lo uma espécie de criada, raquítica, sem sangue e sem carne, metida em uma saia cheia de rugas verticais, que escapava-se-lhe dos ossudos quadris como de dous cabides. Parecia bem moça. Tinha, porém, o rosto escalavrado, o que duplicava-lhe a idade. (p.92)

Colocada como índice do que o pintor viria a encontrar, a criada marca a cisão entre o ideal e o real, de forma quase caricata, porque sua figura é grotesca. Mais que isso, a cisão é a incapacidade do pintor de realizar a obra, não como simples retrato acadêmico, que era o seu ofício usual, mas como realização artística. Por fim, renuncia a terminá-la.

Mas, para ir além em nossa análise da evolução de Pompéia no que tange à construção caricatural das personagens, talvez seja necessário abordar um outro texto ficcional do autor, de caráter satírico, publicado entre 30 de março e 1º de maio de 1882, na *Gazeta de Notícias*. Falo da novela *As jóias da coroa* que, apesar de não fazer parte do nosso corpus principal de análise, contém elementos de construção ficcional já delineados nos contos e que, pela extensão da novela, poderiam ter sido mais bem elaborados por Pompéia.

Não contemos a história inteira, mas lembremos a gênese da obra: as joias da Imperatriz Teresa Cristina haviam sido roubadas do Paço de São Cristóvão provavelmente entre 14 e 17 de março de 1882⁹⁸. As investigações policiais em torno do caso suscitaram enorme interesse da imprensa, principalmente a de oposição, que viu no pitoresco episódio e na estapafúrdia investigação policial, acompanhada de perto pelo Ministro da Justiça, diversos motivos de crítica ao regime. O desfecho do crime, no qual as joias foram recuperadas, mas ninguém foi punido, pois o Governo fez de tudo para abafar o caso, alimentou a já enfurecida oposição, que pediu explicações ao Ministro, mas não as recebeu. Pompéia escreveu e publicou a novela ainda no calor dos debates, que logo arrefeceriam e cairiam no esquecimento. A novela, que, pode-se dizer, atendia a uma necessidade imediata, hoje se ressent do estreito vínculo com os fatos reais. Sua construção é excessivamente marcada pelo aspecto folhetinesco, que mesmo comum na época, lhe dá um artificialismo pouco convincente. Os nomes das personagens, que não têm nenhuma intenção de ocultar seus referentes, pelo contrário, são construções anagramáticas de gosto

⁹⁸ Lêdo Ivo assinala 20 de março. Ver *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963, p.69.

duvidoso. É claro que o objetivo de Pompéia era ser explícito, mas artisticamente a novela é mal resolvida.

O que nos cabe observar na novela, entretanto, face a sua intenção satírica, é o modo como Pompéia elabora suas personagens, que tinham, no caso, seus modelos reais. No primeiro capítulo, duas personagens são apresentadas ao leitor: os autores do roubo, Manuel de Pavia, amigo do duque de Bragantina, de quem as joias seriam roubadas, e Inácio, criado do duque. Porque são os vilões, vejamos como o narrador os descreve. O primeiro a ser descrito é Manuel de Pavia:

Um dos interlocutores era um indivíduo todo de branco, baixote, gordo, peludo na cara como um cachorro d'água, de fisionomia um tanto indistinta naquela hora, que ia adiantado o crepúsculo e os objetos começavam a esfumilhar-se na uniformidade da noite.⁹⁹

O outro, o criado do duque, é descrito assim:

A pessoa com quem ele falava era um sujeito em mangas de camisa, fino, comprido, teso como um soldado, de cara rapada, olhar habitualmente baixo e movimentos receosos, denunciando que todo aquele retesamento era teatral; aquela espinha, tão enrijada para trás, caía muitas vezes para a frente em profundas continências, e aqueles ombros, que pareciam feitos para dragonas, apenas carregavam librés.¹⁰⁰

Manuel de Pavia é a pessoa de confiança do duque de Bragantina, seu “íntimo”, como diz o narrador ironicamente. Sua descrição possui elementos que indicam o seu caráter traiçoeiro, ou de dupla personalidade, no sentido de esconder suas verdadeiras intenções atrás de uma máscara animalesca de pelos, que tornava sua fisionomia “um tanto indistinta”, sem nitidez, agravada pela luz fraca que, ao “esfumilhar” os objetos, esconde a realidade de suas formas. O criado Inácio possui o mesmo mascaramento, em diferente grau. Sua aparência física denota um falseamento por ser “teatral”, sobrepondo ilusão e

⁹⁹ In: POMPEIA, Raul. *Novelas*. Obras, vol I. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: OLAC/Civilização Brasileira, 1981, p.154.

¹⁰⁰ Idem, p.154

realidade. A descrição sugere ainda que o criado alimentava uma certa arrogância, exibindo um *status* que não possuía quando o narrador se refere a seus ombros “que pareciam feitos para dragonas” e “apenas carregavam librés”¹⁰¹, opondo a ambição ao verídico dos fatos.

Na novela, Pompéia é bastante econômico nas descrições, jamais utilizando mais de um parágrafo para descrever uma personagem. Se pensarmos que a novela está focada principalmente nos acontecimentos, faz sentido que as descrições sejam sucintas, de modo que não atrasem o andamento do enredo. Entretanto, mesmo curtas, há algo a destacar na maior parte delas, pois nem todas possuem a mesma intenção satírica das duas já citadas, mas quase sempre apresentam uma nota de exagero ou deformação, no sentido de indicar uma característica da personagem a ser desenvolvida no enredo, ou algum aspecto momentâneo, em que se destaca o dramático da situação. Para a primeira função, temos, por exemplo:

Em outro lado da sala vê-se toda encurvada sobre si uma mocinha. (p.156)

Os olhinhos castanhos piscavam-lhe vivamente, testemunhando o *fervet opus* de raciocínios que trabalhavam naquele crânio de setenta anos. (p.158)

Terminado este diálogo, apareceu na sala uma mulher alta, de vestidos sujos, cara chupada, olhar doentio e triste. (p.160)

Entre os portais desenhou-se a figura encarquilhada do velho que o leitor conhece, arrimado ao seu bastão, como uma ruína à sua escora. (p.163)

[...] braços nus, clavículas à mostra, em toda a fealdade da magreza e da tensão dos músculos, aquela mulher fazia medo. (p.166)

Já para a segunda função, em que o momentâneo da situação se destaca, temos:

Em poucos instantes apresentou-se o mordomo assustadíssimo, metido num enxovalhado *robe de chambre* de grandes ramagens cor de rapé, com os olhos cerrados ainda pelo chumbo da soneira da manhã e a cara amarrotada de quem não se lavou ainda. (p.196)

¹⁰¹ *Dragona*: pala de gala que designa a patente militar; *libré*: uniforme de criado. Cf. *Dicionário Houaiss*.

A pobre mulher tinha as feições cavernosas como um rosto de caveira. Estava lívida e profundamente acabrunhada. Nos olhos, entretanto, havia uns reflexos vítreos, contrastando com o amortecimento do corpo. (p.209)

O velho sexagenário entrou na sala. Tinha os olhos injetados ainda de choro. O seu andar era trôpego como se houvesse sofrido um acréscimo de dez anos na idade. (p.227)

Quanto às descrições do primeiro grupo, não cabe aqui desenvolvermos as relações entre as características elencadas e as antecipações que promovem para as ações das personagens. O ponto que nos interessa mais é o modo como Pompéia aborda cada personagem, procurando sempre, através da descrição, ressaltar determinadas características (aqui, ainda muito timidamente), *dramatizando* a personagem a partir de suas próprias feições.

Se não, reparem nestas duas descrições que se seguem. A primeira, que descreve o interceptador das joias roubadas, nos dá um retrato quase que completo do sujeito em questão, com seus aspectos psicológicos em primeiro plano, encerrada com comparações animais que resumem a enumeração anterior, produzindo uma síntese do tal de Aleixo, similar ao que Pompéia exacerbará n' *O Ateneu*:

Este empregado é um sujeito prático, inteligente, fino, e além de tudo tem um curso bem acabado de mineralogia. É de pequena estatura, nervoso, tendências dominadoras, voz enérgica, linguagem rápida, acompanhada de sons guturais, irônicos, significativos. É feio de cara. Nariz fino, olhos pequenos e espertos, bigode estreito, pouca barba. Tipo, fuinha; espírito, raposa. Chama-se Aleixo de tal. (p.173)

A segunda descrição pertence à memória do duque de Bragantina. Discorre sobre duas meninas, adolescentes, que brincavam em um gramado próximo à sua mansão. A inocente brincadeira, no entanto, suscitara no duque desejos sensuais, simbolicamente captados pela descrição, que contrasta os aspectos ingênuos das meninas ao insinuante assédio dos olhares do duque, numa imagem carregada de elementos ambíguos:

Duas avezinhas arrulhantes, graciosas, correndo sobre a grama, arrancando flores aos canteiros e pétalas às flores, para cobrirem o lago de mimosas canoinhas, que o menor vento carregava logo para as criptas escuras de rochedos artificiais, onde mal se viam, como roscas de serpentes adormecidas, as raízes das árvores que sombreavam as águas. (p.231)

Pompéia não perderá esse aspecto obscuro do caráter do duque. Aqui ele prepara o final da novela, em que o duque tentará corromper uma mocinha, Conceição, habilmente trazida à casa de Manuel de Pavia exatamente em função das intenções do duque de Bragantina. A atração pela virgindade da moça torna o duque “erizado como uma hiena” (p.247). A moça, que dormia sozinha em um quarto, é inicialmente descrita como um pequeno passarinho indefeso e inocente:

Os lençóis cercavam-na como um ninho de *édredon*. Além de pequenina, ela encolhia-se com uma timidez infantil. Cabia toda num beijo. A respiração, compassada pelo tique-tique do relógio de bronze, fugia-lhe tranquilamente pelas narinas, soando no meio do silêncio da noite como o adejo afastado de um beija-flor. (p.247)

No entanto, a descrição vai assumindo outro caráter, renunciando a aproximação do duque à cama da menina, contaminando de sensualidade o que até então era inocência:

Através da cambraia da camisa que a cobria como uma lâmina transparente de neve sentia-se passar o fogo de um vulcão de puberdade. Pela gola rendada saía até a raiz dos pequenos seios, um busto fidiano de mármore cor-de-rosa, animado pela circulação ardente que formigava-lhe nos veios.

À beira daquele abismo de juventude e sedução, o duque cambaleava de vertigem... (p.247)

Sente-se no trecho a nota instintiva das pulsões sexuais do naturalismo, já de conhecimento na época, mas que não será exatamente o caminho por que seguirá Pompéia.

Um outro ensaio de caricatura o autor viria a desenvolver no satírico “As festas de reis de minha prima”. Interessante notar que esse conto faz par e contraste com outro, publicado na mesma *Gazeta Literária* do Rio de Janeiro, cerca de 20 dias antes. O primeiro se chama “Durante a noute... (Conto de Natal)”, publicado no dia 24 de dezembro de 1883. É um belíssimo conto natalino em que um narrador onisciente conta a história do menino

Carlito, utilizando a visão do garoto como ponto de vista. O menino tinha a intenção de, na noite de Natal, esperar pelos anjos que traziam os presentes. No Natal anterior adormecera antes da chegada dos anjos, o que lhe era motivo de pesar. A visão do menino dá a entender que algo mais ocorre na casa, além dos preparativos natalinos. Sua mãe está confinada no quarto, supostamente doente, mas, de fato, prestes a dar a luz, aspecto não percebido pelo garoto. Evidente que dentro desse panorama não caberia nenhuma descrição satírica e caricatural, nem do ambiente nem das personagens. O que se faz ver são os olhos maravilhados do menino com a árvore de Natal, que brilha à luz das velas. Quando se decepciona, pois ninguém na casa compartilha de seu entusiasmo, já que estão todos com outra preocupação, a descrição da árvore assume um amedrontador aspecto personificado, refletindo a decepção e solidão do menino.

[...]A *árvore do Natal*, abandonada, parecia olhar pela chama das velinhas, como por muitos olhos injetados de sangue, arregalados, à procura dos meninos que os haviam feito brilhar. Parecia um espectro de olhos de fogo! (p.142)

No entanto, será no conto seguinte, “As festas de reis de minha prima”, publicado em 15 de janeiro de 1884, que Pompéia usará o modo satírico de descrição. A sátira irá se dirigir basicamente à prima do narrador, Isaura, solteirona que tentará, num desesperado e ridículo lance, laçar o coração do primo para o casamento. Na verdade, a história começa com o narrador contando sobre o Dr. Sinfrônio, falecido pai de um amigo de colégio que havia deixado entre seus papéis de advogado um esquecido poema de amor. E, embora o narrador não seja nem um pouco condescendente com as qualidades poéticas do extinto bacharel, chegando a dizer que os versos “eram umas linhas execráveis, sem metrificação nem graça, em que *bela* rima à toa com *janela* ou com *singela*” (p.145), não deixará de ser um pouco complacente com a figura do Dr. Sinfrônio, observando que o poema teria sido

mero “pecado literário” em virtude de o advogado ter “as vísceras escalavradas de paixão” (p.146).

A ironia se intensifica quando o narrador informa que os versos haviam sido dirigidos, em outros tempos, a sua prima Isaura, então com seus quatorze ou quinze anos. Sinfrônio, “feio e pobre”, era ainda jovem e estava se formando em Direito. Isaura era ainda uma mocinha que construía castelos de felicidade no casamento, como quem esperava seu príncipe encantado. Claro que o príncipe não se parecia com Sinfrônio, pelas características já descritas. O narrador, entretanto, não deixa escapar, logo de cara, o que prepara à prima:

Isaura contava nesse tempo quatorze ou quinze anos e não era absolutamente feia, conquanto já tivesse, em meio da cara, o mesmo pedaço de nariz que hoje distingue a maturidade dos seus trinta e oito. Menos crescido, talvez. (p.146)

Desprezado, claro, Sinfrônio escreve-lhe poemas, entre os quais o já citado, que não grassaram a simpatia da moça, logo enrabichada com outro rapaz. Recolhido o orgulho, procurou outra moça e logo se casou. Já para Isaura os “Sinfrônios não se repetiram” (p.147).

O episódio dos dois é finalizado pelo narrador através de uma caricatura fortemente satírica e cruel com a pobre prima, como se o despeito que sofrera o advogado retornasse à Isaura não apenas minando suas pretensões de casamento, mas deformando o seu rosto ridiculamente, tornando-o, talvez, a causa do celibato. Diz-nos o narrador nesse momento:

E, por maior desdita, foi o nariz avultando com a idade e descrevendo uma órbita insensível em direção ao queixo, que saiu-lhe amavelmente ao encontro...

Ainda hoje cresce o nariz; cresce, e Isaura não desanima. A esperança foi sempre a sua força. (p.147)

A imagem deformante e ridícula fecha o contraponto entre a pretensão romântica e pueril de Isaura, que, ao desprezar a única possibilidade de casamento que lhe surgira, terá

o nariz deformado como marca do erro, e o fugaz arroubo poético romântico do Dr. Sinfrônio, homem, por fim, “prático e prosaico”, que, mesmo feio, mas não mais pobre, fará o seu casamento desejado.

Mas a história da prima não termina naquele episódio. Já com seus 38 anos, portanto com poucas possibilidades de ainda se casar, Isaura investe contra seu primo, o narrador. Às vésperas do dia de Reis, data festiva na família, ele percebe certos olhares da prima, cortesias talvez afetuosas demais, mesmo em se tratando de primos. No momento em que Isaura se aproxima do narrador, ele nos diz, não sem uma leve ponta de ironia ao descrevê-la:

Dous dias antes do seis de janeiro deste ano, a minha amável Isaura, enfeitada com os pés-de-galinha dos seus trinta e oito e um ligeiro sorriso enrugado nos lábios, acercou-se de mim, meio acanhada. (p.148)

e logo em seguida, após uma breve troca de palavras, em que a prima insinua intimidades e o alerta para uma surpresa que fará, o narrador volta à carga, como numa espécie de ciclo obsessivo, a falar do nariz de Isaura, carregando a tinta satírica com o contraste entre a forma avantajada e disforme da parte frontal do rosto e os renascidos desejos de casamento da prima incansável:

Dado o recado, Isaura deixou os berloques e afastou-se, confusa como uma noiva, levando diante de si, como um belo fruto maduro e longo, o magnífico nariz, ruborizado de velhos pudores virginais. (p.148)

Interessante notar como Pompéia, em dois contos tão próximos, com gêneses bem semelhantes, já que os dois trazem como pano de fundo festas ligadas ao menino Jesus, consegue variar o tom e o ponto de vista em cada texto, de modo que o conto natalino transmita a ingenuidade do olhar da criança, que não dá conta da complexidade da realidade que a cerca, e a história de Isaura desvirtue a nobreza do pano de fundo ao expor ao ridículo o adulto que, conforme a criança, mas por outros motivos, também não dá conta

da complexidade do real. Em “Festa de reis de minha prima”, mais uma vez a afetação romântica é alvo da sátira impiedosa de Pompéia.

O retrato satírico de personagens românticas, apontado já por Marciano Lopes e Silva¹⁰², se dará novamente num conto publicado em 18 de maio de 1884, no *Diário Mercantil* do Rio de Janeiro. Diferentemente dos anteriores, “Último castelo” não possui o tom irônico e bem humorado de “As festas de reis de minha prima”, por exemplo, publicado meses antes. Tendo como subtítulo “Dramas fluminenses”, o narrador onisciente não se permitirá rebaixar o tom da história, expondo o eloquente poeta ao riso satírico. Nesse caso, a caricatura física inexistente, ao contrário do que vimos com Isaura. No entanto, o aspecto caricato do poeta surge através do seu modo de ser e agir, caricatura talvez mais sutil, mas não menos contundente. Álvaro, o protagonista, era poeta “trovejante e indomável” (p.151), que possuía o poder da eloquência poética, no que toca à sua capacidade de recitar a uma vasta plateia os versos que compõe, como também à facilidade com que discorria sobre temas grandiosos, dignos de epopeias e ao uso grandiloquente de figuras de linguagem, que se ajustavam a todo o aparato da representação. Não é forçoso dizer que Álvaro seria uma espécie de Castro Alves fluminense, a par da semelhança fônica dos nomes. Como vimos em “14 de julho na roça”, a grandiosidade do tema - lá a festa da liberdade, aqui o retrato do poeta órfico -, pressupõe um tratamento hiperbólico da linguagem. Mas mesmo lá quanto aqui, a linguagem elevada funciona como contraste, e não como espelho, revelando, através do exagero, o profundo substrato irônico que corrói o conto. Toda a primeira parte da história é dedicada a delinear o retrato de Álvaro, sem descrever em nenhum momento a aparência física, mas deixando-nos, em dez parágrafos,

¹⁰² Ver capítulo “As doenças do Romantismo”. In: *O mal de D. Quixote: romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia*. São Paulo: Editora da Unesp, 2008

uma visão completa da personalidade inflamada, idealista e famosa do poeta. De seu idealismo romântico exacerbado, que o elevava a um patamar de sonhos inatingíveis, nos diz o narrador:

Passava através da vida, absorto em concepções estranhas, olhar vago, observando sempre uma aparição espantosa, que ninguém via e que, para o sonhador, brotava do chão, viva, colorida, vibrante; e voava-lhe em torno, às vezes como um bando de pombas risonhas e festivas, às vezes como tristes pterodátiles infernais de pesado voo e vastas asas negras! (p.150)

De sua eloquência, que jamais se vira antes em poeta algum, o narrador nos fala através de uma linguagem exuberante, repleta de palavras de forte sonoridade, como se as mesmas fizessem eco às qualidades do poeta, em que os adjetivos desempenham o papel de amplificar a já forte elocução de Álvaro:

A rua do Ouvidor conhecia bem os esgares extravagantes, os bracejamentos exagerados, espécie de caricatura violenta e inimitável de alta tragédia, que o saudoso Álvaro desempenhava febricitante em qualquer esquina, ao correr da palestra, 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 exangues, aos pés dos ouvintes, horrorizados e deslumbrados. (p.150)

A caricatura da personagem, como se vê, é construída por um outro viés, que não o da sátira aberta, em que o narrador frequentemente rebaixa a personagem através de um olhar escancaradamente ferino. Em “Último castelo”, o narrador se disfarça na seriedade do tema, mas nem por isso deixa de satirizar a protagonista, utilizando-se, para isso, de uma leve elevação de tom daquilo que já era grandiloquente.

Após “Último castelo”, publicado em maio de 1884, Pompéia voltaria ao gênero apenas em dezembro de 1885, o já citado “50\$000 de gratificação”¹⁰³, curiosíssimo conto em que um escravo fugido envia uma carta a um jornal que publicara um anúncio sobre sua fuga, prometendo uma recompensa. A resposta endereçada ao anunciante é eivada de ironia, pois o escravo responde à descrição do anúncio original, confirmando-a, mas ao

¹⁰³ *Gazeta da Tarde*, 26 de dezembro de 1885.

mesmo tempo corrigindo-a, quando lhe parece depreciativa. O grande interesse da história está no modo como se contrasta a crua e objetiva descrição de um anúncio de jornal à irônica e debochada resposta do escravo, que a corrige em alguns pontos, num gesto de afirmação de liberdade, mas também de provocação incisiva ao sistema que o escravizara, pois finaliza a carta requerendo metade da recompensa prometida a quem o capturasse, uma vez que estava, ele mesmo, dando informações de seu paradeiro. Brevíssimo, o conto é uma joia de ironia, em que a linguagem algo inverossímil do escravo, que faz até citação em latim, transforma a descrição seca do anúncio numa paródia bem humorada do ponto de vista:

“Unhas roídas!...” Roídas! que horror! Trago-as simplesmente aparadas rente. Há sempre um meio de se obscurecer, na linguagem, os predicados alheios. Aparada rente é a nossa unha roída, roída a unha aparada dos outros. (p.156)

Poucos dias depois de “50\$000 de gratificação” Pompéia publicava “O Natal”¹⁰⁴, conto que retrata os pastoris do Recife, que certamente marcaram a memória do escritor quando de sua estada por lá para o término do curso de Direito. Apesar do título, o espírito natalino é tratado aqui de forma bem diversa, muito distante do tom delicado que vimos, por exemplo, em “Durante a noute...”. Em “O Natal”, o autor contrapõe o melancólico aspecto do nevado inverno europeu ao quente e festivo natal pernambucano. O pastoril é visto como um momento lúbrico, em que a sensualidade das dançarinas sobrepõe-se ao tema religioso que o motiva. Se o branco reveste o natal europeu, carregando-o de melancolia, o azul e vermelho (cores da Virgem Maria) dos cordões pastoris destacam a gestualidade festiva e erótica das dançarinas, que requebram os quadris sob os apupos maliciosos da plateia. O conto possui forte tom naturalista, em que se destaque a corrupção da moça virgem, não propriamente ingênua, pelo dinheiro e *status* social de um homem rico

¹⁰⁴ *Gazeta de Notícias*, 1º de janeiro de 1886.

da Corte, além de dar um retrato amplo do evento, dos preparativos para a apresentação, explicando seus detalhes coreográficos e simbologias, próprio de um texto jornalístico. Embora um texto ficcional, Pompéia não perdeu de vista que seu leitor seria a sociedade carioca, provavelmente desconhecadora do pastoril. Esse retrato amplo, aliado ao andamento do enredo, que começa no interior de Pernambuco e termina no Recife, implica em um espaço diminuto para uma descrição mais dramática, ou seja, aquela em que o descrito assume funções dinâmicas, espelhando o caráter de personagens e ambientes, participando da dialética das ações. Quando falamos da caricatura em Pompéia, falamos dessa capacidade de mobilizar o estático, fazê-lo opor-se à própria natureza atuando no tecido narrativo, de modo que o figurativo que lhe é próprio, e que o ameaça de elemento acessório, se converta em dramático, encaixando-o no mecanismo das ações, fazendo-o funcionar como peça intrínseca do artefato. Pelo seu didatismo, “O Natal” talvez prescindisse de alguns trechos, notadamente informativos, o que fundamenta o que acabo de expor. No entanto, Pompéia sabe onde e o quê mobilizar. O centro da atenção no conto está em Ritinha, menina de quinze anos e a melhor dançarina do pastoril. O narrador, porém, não a descreve. Prefere ocupar-se com o seu entorno, a mãe da menina, o caixeiro que a contrata para o pastoril no Recife, o homem rico da Corte que a deseja. Deste, conta o narrador:

[...] um senhor de modos graves, fisionomia de pai de família, ligeiramente obeso, guardando escrupulosamente o abdômen na sobrecasaca fechada. Tinha a cútis clara, o nariz um tanto rosendo, trazia óculos escuros, grossos bigodes negros e a barba toda feita, descobrindo sob o queixo uma ruga de gordura, que fazia no rosto uma obesidade coerente com a da barriga. (p.165)

Note-se que a caricatura aqui é bastante sutil, delineada no espelhamento entre o queixo e a barriga. Mas o entorno de Ritinha também é a plateia que a assiste, ou antes,

assiste ao pastoril, e a ele dirige o seu olhar nada imbuído do espírito de Natal. É assim que o narrador descreve a assistência que se perfila ante a lapinha:

O grande olho de animal carnívoro da população fartava-se de luxúria platônica, percorrendo as formas virgens da rapariga. Os bicos de gás, cingindo em coroa o mastro central do barracão, derramavam uma luz sanguínea sobre aquela multidão inumerável de caras, pasmas de lascívia, círculo feroz de apetites, bloqueando a turba das bailarinas, sofregamente, como se esperassem o sinal convencionado da carnagem.

Cada qual, inconscientemente, fiscalizava o seu vizinho, com o canto dos olhos, de modo que ele se precipitasse primeiro.(p.164)

Afirma Chacón, em seu ensaio sobre *O Ateneu*, que a metáfora animal é “o uso da imagem animal justaposta à do ser humano como fórmula simbólica para estabelecer uma unidade entre os dois elementos comparados”¹⁰⁵. No trecho acima observamos que essa unidade vai além do aspecto figurativo, já que a comparação extrapola as semelhanças visuais e contamina o próprio comportamento do indivíduo, que espreita não apenas a presa, Ritinha, mas o animal concorrente, em claro paralelo darwinista da sobrevivência do mais forte.

Os contos de “As caricaturas reais” foram publicados na Gazeta da Tarde em fevereiro de 1886. São três contos sem título, publicados nos dias 8, 17 e 20 de fevereiro¹⁰⁶. São textos curtos, que têm o objetivo de retratar personagens, os três de forma satírica, de modo que o conjunto se configura como se fossem contos humorísticos. O título da série, “Caricaturas reais”, diz bem do propósito de Pompéia: retratar tipos dignos de riso facilmente encontráveis no cotidiano carioca. O primeiro, “Um vizinho original”, retrata a vida de um pai e sua filha. A sátira visa dois tipos sociais: o poeta romântico melancólico e a moça devotada e solitária. Pompéia já visara o tipo do poeta romântico em “Último castelo”, mas lá o conto é predominantemente irônico, uma vez que a crítica se constrói

¹⁰⁵ Op. cit., p.125.

¹⁰⁶ A edição de Afrânio Coutinho coloca títulos nos contos, os quais usaremos por motivos didáticos. O conto do dia 8 foi chamado de “Um vizinho original”, o do dia 17 “O piano” e o do dia 20 “Estou roubado!”.

pelo exagero da linguagem, que reflete a teatralidade hiperbólica da personagem, poeta ao estilo de Castro Alves. Em “Um vizinho original” a intenção da sátira é explícita, assumida por um narrador notadamente antipático à melancolia pegajosa do poeta e ao piano estridente de sua filha. Como personagem observador dos acontecimentos, a proximidade que o narrador possui de seu vizinho, o poeta, lhe permite destilar toda sua crítica aos comportamentos da casa ao lado, críticas impregnadas de sarcasmo. A caricatura é construída desde o princípio, montando a figura do poeta, e depois de sua filha, de maneira a incutir no leitor a imagem decadente da impostura da já ultrapassada poesia romântica. De início, o poeta nos é apresentado:

Era magro, comprido, poeta e tísico, tudo em grande dose. Poeta da velha idolatria das brisas, tísico do terceiro grau. (p.167)

A figura é eloquente. Tomada em exagero, o poeta definha em sua magreza, encomprida sua agonia. “Tísico de terceiro grau”, estende além do aceitável os suspiros de amor românticos, “velha idolatria das brisas” que carrega como um fardo imponderável, mundo que suporta aos ombros, mas que pesa como o ar. A imagem romântica do poeta do mal do século é desconstruída satiricamente, expondo ponto a ponto suas idiossincrasias. O narrador vai além, e aprofunda o retrato da “escola” numa minuciosa descrição caricata da figura do poeta, descrição próxima dos animais retratos de *O Ateneu*:

Quem o visse, à rua, enfiado no velho *croisé* como num tubo, espirrando para baixo as mirradas canelas, para cima, um pescoço de garça, nodoso e interminável, frágil apoio da cabecinha viva e inquieta, projetada para a frente, com o longo *cavaignac* de poucos cabelos e os olhos fúlgidos arregalados[...] (p.167)

Os “traços deformantes”, já assinalados por Alcides Ribeiro em seu ensaio¹⁰⁷, predominam na caracterização do poeta e de sua filha. Quanto à filha, o narrador parecerá até econômico, pois se restringe em dizer que ela reflete o aspecto exterior do pai. A ela,

¹⁰⁷ Cf. “Raul Pompéia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade”, p.139.

entretanto, talvez reserve uma sátira mais mordaz, pois ataca o seu hábito de tocar piano.

Quanto ao talento da moça, diz:

Tocava piano não exprime bem. A donzela, repetia, várias vezes ao dia, repisava, remoía, uma certa e determinada música, invariável, pertinaz, uma espécie de balada, lânguida, desafinada, medonha! (p.168)

Nem mesmo o piano escapa da sátira:

O piano era um memorável tacho, de não sei que fabricante, diabólico. Produzia sons novos, inauditos, fenomenais, que davam ideia de fabuloso armazém de ferros velhos em revolução, harmonias assombrosas, não sonhadas por Wagner. (p.168)

Como numa espécie de epidemia, a tísica agonizante do poeta romântico contamina a filha, sua música e o próprio instrumento de que se utiliza para tocá-la, de forma que o romantismo se torna uma doença que contagia tudo que se lhe aproxima, daí talvez a grande antipatia do vizinho por aquela música e aquele poeta¹⁰⁸. As notas do piano eram “tossidas”, as escalas “escarradas”.

A casa do poeta era um ciclo fechado, em que a doença do pai se convertia na música açucarada da filha, que se convertia na inspiração lacrimante do pai, moto-contínuo a remoer a paciência do narrador. O silêncio da música faz coro à morte do poeta, com o perdão do paradoxo. Morto de “lirismo e tísica” (p.169), o poeta carrega consigo as contradições da escola romântica, que Pompéia já vinha satirizando desde o primeiro conto em 1881, mas que nunca o tinha feito de forma tão explícita.

No conto seguinte, “O piano”, parece vermos uma continuação de “O vizinho original”. Maria das Dores é agora a pianista. Solteira, mas feia, alimenta na música a esperança de conseguir casamento. Pensa que talvez o talento lhe possa permitir o que a natureza parece querer lhe negar. Aqui, a falta de talento se repete, como na filha do poeta, mas é na aparência da moça que o narrador vai, de fato, interpor o abismo entre o desejo e a

¹⁰⁸ Marciano Lopes e Silva considera que as “doenças do romantismo” foram preocupações constantes de Pompéia em seus textos, numa relação de amor e ódio. Ver capítulo já mencionado.

realidade. A deformação é grosseira, elemento suficiente para a verossimilhança do conto e solteirice da moça, herdeira genética e aprimorada do desejo e feiúra de Isaura, de “As festas de reis de minha prima”. O retrato de Maria das Dores não permite escapatória, diferente daquele de Isaura, cujo nariz proeminente chamava a atenção:

Maria das Dores era feia.

Cara comprida, o queixo a estender-se-lhe para baixo como se quisesse alojar-se entre as clavículas; o nariz, delgada lâmina em forma de leme, erguida no meio do rosto, com receio talvez de que se vissem um ao outro os implicantes olhinhos; os olhos negros, miúdos, brilhantes, encravados em fundas órbitas; testa larga, cabelos rareados... Feia incontestavelmente. (p.170)

Em “Estou roubado!”, último e menor dos três contos, a caricatura se dá pela dramática consternação de Tancredo, que sonhara ter “um amor de fogo” e casara com uma mulher que era “o polo Norte em pessoa!” (p.174). Roubado nas suas “ilusões”, como diz, a personagem não se dá conta de que, como ilusões, elas jamais poderiam ser resolvidas. Evidente que a caricatura está no contraste entre o desejo do fogo, o “amor vulcânico” (p.174) e a “frieza revoltante” da esposa, que nada tem a ver com as ilusões do marido. Cabe notar que a frieza da esposa parece se ligar a um certo espírito mercantilista, como se a escolha de Tancredo tivesse recaído em uma mulher de arraigado teor pragmático:

Ao vê-la eu acreditava na embriaguez do amor, na febre do sentimento, no vinho de Hebe e nos seus efeitos. Qual vinho de Hebe! Puro Fritz, Mack & C.”(p.174)

Ora, nos três contos, de forma explícita e diferenciada, Pompéia exercita a sátira e a caricatura das personagens dentro de uma construção mais intensa, cerradas num sarcasmo nada condescendente com defeitos de ilusão perante a realidade. O que esboçara em outros textos, nesses assume forma mais rígida e programática, cuja funcionalidade para a narrativa, aqui atestada, será de fundamental importância para a construção de personagens em *O Ateneu*, mas que pouco será utilizado nos contos seguintes.

V

OS MALEFÍCIOS DA CONSCIÊNCIA

OS MALEFÍCIOS DA CONSCIÊNCIA

“Les sens ne retiennent que les apparences, la vérité est inaccessible.” (Tzvetan Todorov)¹⁰⁹

“Triunfar é fabricar aparências” (“Rogério, o rude”)

Desde o início deste trabalho, vimos chamando a atenção para a capacidade de Raul Pompéia em modificar seu estilo, utilizando-se de procedimentos distintos para elaborar suas narrativas curtas. Dentro dessa metamorfose narrativa, pôde-se ver que figuras como a ironia, a personificação, a hipérbole, foram utilizadas, em diferentes momentos, com objetivos também muito diferenciados, como, por exemplo, em “O hino auriverde”, em que a narrativa é dramatizada pela linguagem e, logo em seguida, em “14 de julho na roça”, em que a linguagem hiperbólica e personificada funciona com viés irônico. Também tem sido possível constatar que o uso do ponto de vista é bastante diversificado, abrangendo quase todas as suas modalidades, de primeira e terceira pessoa, de onisciência e distanciamento, de protagonismo e observação. Mais que isso, a mudança constante acentua o caráter proteico do ponto de vista, além de sugerir uma quase que obsessiva perseguição da “verdade narrativa”.

E o que seria essa “verdade narrativa”? No primeiro conto analisado chamamos a atenção para a atitude algo velada, algo evidente, de um narrador em constante constrangimento com sua visão de mundo. Tal constrangimento, que o fazia dramatizar o banal, revelava a consciência incômoda de uma cisão. Mais que a natureza comum e monótona dos fatos, pinçava-lhe o olhar analítico a precariedade epidérmica dos

¹⁰⁹ TODOROV, Tzvetan. “Les deux principes du récit”. In: *Les genres du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p.63-77.

sentimentos. Não seria ainda um confronto entre razão e emoção, pois que a razão ainda lhe era confusa e labiríntica, no caso do estudante, e nebulosa e fugidia, no caso do narrador, que se valia de uma memória distanciada dos fatos. Em “Como nasceu, viveu e morreu minha inspiração”, Pompéia já nos dá o mote do que seria sua principal qualidade narrativa: a de uma consciência em constante debate, no qual a transformação de uma personagem, se usarmos a tipologia de Todorov¹¹⁰, se dá menos por elementos de causalidade do enredo, como é frequente nos contos de Poe, e mais por uma complexa combinação de discurso e conhecimento que sufoca a personagem, num modelo algo tangente ao de Tchekhov, embora não façamos ainda nenhuma aproximação de dois autores tão distintos como o russo e o brasileiro... ainda que tão contemporâneos.

Mas Pompéia foi autor de idas e vindas, em transformação contínua, mas espiralada, que abarcou diversos estilos em momentos alternados, não exatamente lineares, como já mostraram os estudos sobre *O Ateneu*. Isso significa que o mote de uma consciência narrativa problematizadora que leva à transformação pode ser trabalhado de formas bastante peculiares e sutis, sob modelos narrativos distintos, mas sem perder a essência que lhe caracteriza. Veremos como isso se dá em dois contos muito próximos do poema em prosa, publicados em *A Semana*, em julho e agosto de 1887¹¹¹, e em quatro publicados em *A Rua*, em abril, maio e junho de 1889, que utilizam o procedimento de forma mais explícita e, no caso de “Tílburi de praça”, inovadora.

O primeiro desses contos foi publicado em 16 de julho de 1887 em *A Semana*. Chama-se “Conto de fadas”. Conta a história, se é que se pode dizer assim, de Aristo,

¹¹⁰ Falo de “Os dois princípios da narrativa”. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.61-74.

¹¹¹ Cabe notar que os dois contos analisados foram republicados em abril e maio de 1889, n’*A Galeria Ilustrada* de Curitiba, fato que não se estendeu ao terceiro conto de *A Semana*, “Dia de gala”, por não possuir as mesmas características de poema em prosa dos outros dois. Na mesma *A Galeria Ilustrada* Pompéia publicou diversas *Canções sem metro*.

homem perturbado por sua mediocridade, no sentido de mediania, e que é conduzido por uma fada, após lamentar-se de seu destino, a uma região fantástica de grandeza e perfeição. A bem da verdade, a sinopse do conto não abarca dez por cento de seu corpo, que se constitui de uma introdução explicativa do narrador, passa para um grande monólogo de Aristo e, finalmente, introduz a fada que o levará ao reino da perfeição. Mas nos preocupemos de forma mais atenta com o que acontece com a personagem.

Como dissemos, o conto possui uma introdução, uma espécie de digressão filosófica do narrador sobre a grandeza congênita de determinados indivíduos, que alcançam píncaros mesmo diante de imensas dificuldades. Sua digressão se destaca pelo fato de que a genialidade intrínseca, de uma forma ou de outra, para o bem ou para o mal, sobressai-se ao comum cotidiano. Todo o discurso narrativo inicial sobre a grandeza do indivíduo serve como preparação e contraste daquilo que está reservado para Aristo.

Entre estes extremos [os piores criminosos e os revolucionários sublimes] há, porém, o meio termo, mais comum, dos obscuros que sucumbem, bloqueados na vaidade inflexível da imaginária realeza. (p.189)

O final da introdução é a apresentação da personagem, ou a situação inicial da narrativa, quando ela se encontra na “vaidade inflexível da imaginária realeza”. Já vimos em outros contos como Pompéia trabalha com esse tipo de personagem, as que se julgam e se mostram ser o que não são, no sentido de almejarem ou mascararem uma grandeza que não têm. Lembremos do sapateiro Cândido e sua filha Joaninha, em “A mona do sapateiro”, na prima Isaura, de “As festas de reis de minha prima”, ou no poeta Álvaro, de “Último castelo”; todos eles, de forma sutil ou explícita, satirizados pelo narrador, que narra os movimentos de ascensão imaginária de cada um deles, mas não deixa, em nenhum momento, de nos prevenir que haverá uma queda, e que a queda não é tão grande quanto supõe cada personagem, já que o verdadeiro patamar em que se encontram não é elevado.

Em “Conto de fadas”, Aristo sofre de uma característica que não se percebe nas personagens anteriores: a reflexão aguda sobre sua posição social. Não que as outras jamais pensassem sobre si mesmas, mas suas reflexões não as levavam a questionar o teor ou a pertinência de suas aspirações. Cândido se achava digno de conversar com gente instruída, e pronto. Isaura se achava bonita, mesmo diante daquele nariz que se distanciava do rosto, e não se intimidava em continuar investindo em um pretendente. Outro ponto diferencial significativo entre aqueles contos e este está na própria estrutura que os configura, nos primeiros um enredo muito mais episódico e delineado, em que os acontecimentos adquirem importância para a caracterização das personagens, enquanto no “Conto de fadas” o enredo se resume, em termos de ação, à visita ao reino fantástico que a fada proporciona à personagem.

Daí vir a ser o monólogo de Aristo o elemento central do conto, onde se visualiza o conflito que o move, o da recusa a uma condição subalterna em virtude de uma ausência de talento ou genialidade congênita. Em sua reflexão, considera que cada um tem seu “lugar no refeitório da vida” (p.180) e que o dele, de certa forma, teria sido usurpado por alguém, que lhe privara do “figo” da partilha. Num primeiro momento, a imagem do figo é trabalhada como o ideal a ser conquistado: o figo é o objetivo. Não há merecimento em implorá-lo, como diz Aristo, o que só uma criança faria. Apenas pela altura de voo é que se pode alcançá-lo, ficando evidente a questão do talento para a empresa. E então a personagem se pergunta:

Não será, pois, a vida como o espaço, e as aspirações como um voo? (p.190)

Mas sua reflexão não é assim tão linear e volta a si mesma para analisar a questão “com justeza”. E aí o valor do figo parece se inverter, porque tem “um coração que palpita

insensivelmente” (p.190). Os homens passam a ser divididos em duas categorias: homens-figos e homens-pássaros, valendo a ideia darwiniana da vitória do mais forte sobre o mais fraco. Nesse ponto, Aristo exclama: “Sim! mas eu, figo!... uma figa!” (p.190), recusando-se a ser o elemento inferior da cadeia. Perceba-se que a imagem construída estabelecera o figo como o Ideal, alimento a ser consumido pelo pássaro da aspiração. No entanto, sua imagem se reverte e passa a representar o ponto fraco das relações humanas, como o idealista, cuja “polpa” tem pontas sangrentas, espécie de ideal melancólico, e que é devorada pelo pássaro, que transforma a aspiração em ação.

A consciência de Aristo constrói e transforma, edifica e derruba, não porque se contradiga, nem porque não se satisfaça com o patamar alcançado. Seu próprio modo de procurar a grandeza, passando de uma ocupação a outra (do ferro ao pano, do pano ao tipo e a volta ao ferro), entendendo essa mesma grandeza de forma bastante particular em cada caso, demonstra sua insatisfação permanente e sua busca, no caso, infrutífera.

No conto, a reflexão leva à desistência, por parte da personagem, de sua procura. No entanto, um elemento passará a movê-la novamente, ela, que já estava “com a alma varada pela meditação cruciante” (p.191), prestes a tirar a vida. Aparece-lhe a fada (lembramos que o título é “Conto de fadas”), que no momento dilemático transporta Aristo para o lugar que sempre desejara. Esse “reino mágico” oferecido, essa visão essencial da vida, mostra-se exatamente como Aristo a imaginara, ele que havia voltado “definitivamente às velhas simpatias pelo ferro”. Vejamos a descrição:

Céu vasto, de transparência inexprimível. As alvas nuvens, por uma superfluidade de asseio, iam como esponjas, esfregando, uma a uma, as safiras limpas do céu. Cobria-se a terra de pedraria, poeira cintilante de gemas; erguiam-se taludes de facetado cristal. Estranha vegetação brotava. Perfeita floresta de ourivesaria. Troncos de ouro lavrado e folhagem soldada a fogo. Através dos ramos reluzentes, a viração ia e vinha, fria do contato metálico da selva, sem que o mais débil galho tremesse, sem que a mínima flor vacilasse no hastil. Às vezes, a um sopro mais forte, soltava-se um ramúsculo com um estalido seco de

agulha partida, ou uma flor desarmava-se, e as pétalas caíam, produzindo o barulho de moedinhas pelo chão. Nenhum outro rumor, nem um perfume, nem uma vida, em toda a paisagem, imóvel e rutilante. (p.191)

Embora longa, a citação se afirma pela reiteração do aspecto mineral do quadro, condizente com o movimento final de busca da personagem. Além disso, a descrição ressalta o caráter endurecido, imobilizado, morto, do ideal alcançado, traçando a essência do desejo de Aristo, reflexo apenas de seu caráter. Mineralizado, o ideal não se torna alimento, não sacia a fome. Diante do paradoxo de um ideal que não se sustenta é que se constrói o fechamento do conto, ao estilo moralista típico de muitos contos de fadas, em que a fada personifica um valor, que se choca com outro, no caso o orgulho de Aristo, e lhe ensina algo:

- Maldição! maldição! Que me trouxeram ao inferno da pureza e da inflexibilidade!

A fada, aparecendo:

- Eu sou, pobre Aristo, a fada Ironia. Guiei-te à pátria inexorável do teu orgulho.

(p.192)

Aristo intenta a transformação, busca-a, é bem verdade, mas sua situação sofre uma alteração não em função de uma negação¹¹² e sim de um processo de desvelamento de camadas em que algo não é negado, mas rearticulado na consciência da própria personagem. A transformação não chega ao ponto porque mostra antes que pode vir a ser um engodo, no sentido de prefigurar uma meta esvaziada de sentido.

Já em outro conto publicado em *A Semana*, de 6 de agosto de 1887, Pompéia retoma o tema da grandeza que se destaca do vulgo. Em menos de um mês, no mesmo jornal, Raul Pompéia publica dois contos muito semelhantes no tema e na estrutura, ambos abordando a busca de um ideal de grandeza e ambos muito próximos do poema em prosa, ou, se não chegarmos a tanto, de uma ambientação onírica próxima a dos contos de fadas, em que entidades, digamos, não fantásticas, mas “suprarrealistas”, atuam como “facilitadores” da

¹¹² No esquema de Todorov, de *A* para *não-A*, ou seja, não tinha a grandeza, passou a tê-la.

transformação das personagens. Volto a dizer que o último conto publicado em *A Semana*, “Dia de gala” (10 de dezembro de 1887), não voltou a ser republicado em *A Galeria Ilustrada* em 1889, como os outros dois, por, possivelmente, ser um conto muito mais devedor de um realismo estrito, ainda que com objetivos satíricos. Por outro lado, “Rogério, o rude” parece ligar-se integralmente a “Conto de fadas” pelas semelhanças já citadas, pelo fato de Pompéia mantê-los na mesma sequência de publicação na revista de Curitiba e pelo fato de o pai de Rogério no conto ser uma espécie de *alter ego* de Aristo, do conto anterior, já amargurado pela impossibilidade de atingir a grandeza e agora depositando suas últimas esperanças no filho boçal.

No entanto, se o tema é o mesmo, o desenvolvimento dará novas circunstâncias ao até aqui discutido. O pai de Rogério busca a mesma grandeza que Aristo buscava: destacar-se do vulgo é o objetivo. Para ele, porém, tal busca já se mostrou inútil e resta ao filho realizar o ideal do pai. O filho, entretanto, se encontra em total oposição ao desejo paterno:

[...] meu filho são as minhas aspirações e o infeliz, tão moço, é já um condenado. Eu o quisera iluminado e a escola o repeliu. Cresceu-lhe pelos à beira da testa como orelhas de onagro e eu lhe quisera um perfil de medalha. Indico-lhe a cidade, o caminho largo do sucesso e o selvagem reclama o campo, o campo. Quisera vê-lo calcando aos pés o galanteio das princesas, tapete de corações!... e vou surpreendê-lo a desabotoar amor às virtudes campônias cheirando a estrume e a feno... (p.193)

Note-se que a descrição que o pai faz do filho aborda três elementos, os três caminhos, em sua visão, para o sucesso: a Inteligência, a Beleza e a Ambição Moderna, urbana. Para todos, o filho é inapto; suas características se opõem a todos. Como em “Conto de fadas”, uma entidade surge para proporcionar a transformação, não sem antes fazer um discurso eloquente, em que rebaixa o trabalho e o esforço, a construção de base, exaltando o verniz, a superfície, a aparência que se torna visível e que se sobrepõe ao labor árduo de criação da estrutura. A entidade personificada se intitula *Século* e chama a atenção

para a alcunha que lhe dão de *Experiência*. Seu nome é um elemento importante porque a localiza dentro de um segmento maior, o *Tempo*, destacando-a por características únicas e dando ao conto um recorte singular de leitura de época, que permite singularizá-la, a época, em função de um arrivismo social e econômico, já bastante analisado na obra de Machado de Assis, mas que em Pompéia, em vista da quase exclusividade das questões de *O Ateneu*, pouco se discutiu. O que o *Século* expõe ao pai desolado é um modelo de sociedade, em que a grandeza se dá menos pelo esforço que pela oportunidade, menos pelo gênio que pela aparência:

[...] O pedreiro acumula a alvenaria, sobrepondo custosamente as lascas de rocha; edifica o fundamento e o esqueleto da muralha. Vem o pintor e encobre a valia de todo aquele trabalho com a ligeira camada das tintas. E o arquiteto vem e debuxa a linha aristocrática do arabesco, que é como uma inscrição em que se recomenda ao futuro e à glória. E o estatuário sobre o monumento do pintor e do arquiteto apoia uma grande estátua, asas de bronze abertas para o céu, como um anjo insolente de gênio, presto a escapar-se para a apoteose. Quem vai lembrar-se, diante desta grandeza, do obscuro operário da muralha? O pedreiro trabalha; é o servo; os outros triunfam. Triunfar é fabricar aparências. O melhor pedestal da nossa vitória é o despeito da concorrência. A evidência fere o despeito com um deslumbramento. Fabrica a evidência e verás. (p.193)

Tal discurso, evidente, em que o trabalho é desprezado, só poderia concluir que o sucesso é uma dádiva da sorte, destinado aos eleitos, e que o pai receberia o mecanismo mágico que elevasse o filho ao pedestal maior, o de Papa. O *Século* lhe presenteia com um cofre de dádivas, na verdade, de “expedientes”, e pensemos no que a palavra tem de ambiguidade em seu significado, denotando capacidade ou caminho para se fazer algo, mas também estratagema, artifício, subterfúgios obscuros para se alcançar um objetivo. Ao pai é dado o direito de usar “quanto precisares” para a glória do filho. E no momento em que a figura se evade, tão misteriosamente como aparecera, o pai se questiona:

Fabrica a evidência e verás, dissera o velho, fabrica e evidencia. Mas é incrível! A alma latente do mundo não se revela assim... mas este cofre é real, é positivo. Uma ilusão palpável?! E o que será então a realidade? Abramo-lo e ensaiemos. (p.194)

Será o próprio Aristo falando? Não importa. O que cabe aqui vermos é o que a fala põe em jogo. Ora, o pai recebe o tão sonhado presente e passa a se perguntar se aquilo é verossímil. O que motiva a reflexão? Claro que a imagem do ideal que o pai possuía era distante da que se apresentara, não apenas enquanto a figura de um velho, mas do próprio discurso moralmente discutível que elabora. A “alma do mundo” se mostra de certa forma conspurcada, pois desvirtua a visão original sonhada e provoca uma reorganização da própria realidade, que agora precisa ser reequacionada, uma vez que seus valores de base já não são os até então pensados. Mais uma vez Pompéia parece misturar os valores, dando ares de real ao que é tido como ideal, suscitando o questionamento crítico das realidades e aspirações em pauta. Resta ao pai, portanto, pôr o ideal em prática, abrindo o cofre e utilizando-o.

O ideal se mostra plenamente eficaz em sua práxis. Rogério é recoberto de todo o aparato necessário ao seu sucesso, que será grandioso. Reveste-se de beleza, ambição, senso de oportunidade, qualidades fundamentais para o alcance do objetivo maior. Aqui, o processo de transformação é fato, estampado de forma ostensiva na figura de Rogério, que de boçal vira Papa. Entretanto, não há uma real transformação, no sentido de que a personagem se modifica apenas em aparência, como era o mote do *Século* (“Triunfar é fabricar aparências”), mas sua essência permanece a mesma por baixo da “armadura de esplendor”. Rogério torna-se vítima de um ideal falsificado, porque não é o seu ideal, mas o do pai, e porque o próprio ideal já se constrói em torno de um processo de mascaramento, de envernizamento, em que a superfície é a única a adquirir importância, e a essência é o vazio, peso inútil da glória, o que leva Rogério a morrer da “nostalgia dos seus campos” (p.196), sem que ninguém desse por isso de imediato, pois externamente o brilho permanecia, apesar da imobilidade e do interior “seco, mirrado e reduzido” (p.196).

Lembremos: nesses dois contos de *A Semana* Pompéia se utiliza de seres fantásticos, entidades personificadas, para submeter as personagens a processos de problematização de suas buscas do ideal. A relativização e consequente depauperamento dos ideais almejados se dá não apenas em função de um choque entre ideal e real, construído de forma irônica, mas também por conta de uma consciência já algo desiludida e *desconfiada* das personagens. E usamos essa palavra porque aqui o processo problematizador ainda é tímido, principalmente em função da estrutura alegórica dos contos.

Os contos de *A Rua*

Já nos contos de *A Rua*, publicados de abril a julho de 1889, vemos que o processo de uma consciência problematizadora na narrativa irá atingir novos patamares, alçando o gênero conto, em Pompéia, a uma outra dimensão de qualidade e ressonância, uma vez que não só retomam aspectos de diversos contos anteriores, mas porque retrabalham-nos em função de novas perspectivas, projetando-os a problemáticas que seriam objeto de intenso labor no século XX. Os contos de *A Rua*, como já apontara Maria Luiza Ramos¹¹³, se colocam em outro nível qualitativo, que não decorre de uma escrita mais próxima do Naturalismo, como ela afirma¹¹⁴, mas que foi atingido, primordialmente, pelo fato de os contos redimensionarem aspectos anteriores e apresentarem qualidades que assumiriam cada vez maior importância para a arte narrativa, de um modo geral, ao passar dos anos.

¹¹³ Classificados, em sua análise, como contos da segunda fase de Pompéia, Maria Luiza Ramos escreve o seguinte sobre os contos de *A Rua*: “Publicados e possivelmente escritos depois que o autor atingira o nível artístico de *O Ateneu*, os contos da segunda fase são de nossas melhores páginas no gênero”. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*, p.57.

¹¹⁴ “Nessas páginas publicadas anonimamente, assinaladas por um simples ponto de interrogação, Pompéia se aproximou dos naturalistas como em nenhum outro momento de sua carreira literária”. Op. cit., p.57.

“Uma ambição” foi o primeiro conto publicado naquele periódico, em 13 de abril de 1889. Trata da história de um triângulo amoroso, que envolve uma viúva, um artista e um comerciante. Os três moram no mesmo prédio, de três andares, de propriedade da viúva, que habita entre os dois pretendentes. Quem narra a história é o artista, inquilino do terceiro andar. A esse narrador é que devemos prestar bastante atenção.

Como algumas vezes acontecera em outros contos¹¹⁵, a história se abre com um intróito, espécie de explicação temática ou filosófica da narrativa que se vai ler, de modo a fornecer antecipadamente ao leitor um suporte de interpretação do relato. Esse suporte, aparentemente descartável, já que não pertence ao enredo, nem interfere nas suas peripécias, serve, no entanto, como base de interpretação da história, como se a mesma fosse o desenvolvimento de um mote sugerido pela introdução. Em “Uma ambição” o intróito aponta para uma culpa, um erro passado do narrador, já redimido, que, no entanto, será relatado para que o próprio leitor possa julgar por si. Todavia, o que de fato pareceria um grande *mea culpa* por parte do narrador, imediatamente é relativizado por ele mesmo, que num primeiro parágrafo exagera o seu peso, mas, logo no segundo, já o minimiza, dizendo que a culpa não era “tão monstruosa como fazem crer as linhas acima” (p.231). Ademais, há de se notar que o artista chama a atenção para o fato de que já estava “curado”, portanto, cômico e senhor do relato que faria, o que significa que nenhum elemento obscuro de subjetividade poderia afetar a veracidade dos fatos relatados e da interpretação dada por ele. Se ele é um narrador que pode, citando Dante, “nos tempos felizes, recordar a passada miséria” (p.231), nada nos faz duvidar de que sua leitura do caso virá carregada de verdade. Ou não?

¹¹⁵ Pode-se ver o procedimento em, por exemplo, “Conto de fadas”, “O Natal”, “A andorinha da torre”, “Quase tragédia”, “14 de julho na roça” e na novela inacabada “Clarinha das pedreiras”.

Bem, impressiona no conto a facilidade com que o narrador se entrega a uma leitura interpretativa dos fatos e a uma associação simbólica dos elementos. Vejamos como ele introduz o caso, descrevendo a situação inicial, e como, *objetivamente*, a comenta:

Vivíamos ali os três em coluna como três estelitas: 1º andar, 2º andar, 3º andar, aliás água-furtada de sótão. Eu, ela, ele. Eu, na minha qualidade de artista e pobre, no ponto mais elevado. A arte é leviana e a pobreza é leve. Ele, no lugar mais baixo, na sua qualidade de pesado argentário, sólido como um alicerce, raso e prosaico como o próprio chão do qual ficava mais próximo. Entre nós – Ela! (p.231)

A posição de cada pretendente no jogo de conquista da viúva já está aqui explicitamente delineado, com o artista, embora pobre, acima, e o comerciante, por seu caráter “prosaico”, abaixo. Já de início o narrador estabelece uma hierarquia, explicitando o que os dois homens pretendem ofertar à viúva. Mas o caráter explícito dessa primeira descrição não é suficiente para o narrador, que resolve detalhar ainda mais o quadro, ou antes, polarizar as diferenças entre si e o concorrente. Do seu andar alto, ele pode ver a “cabeleira luminosa” e um “começozinho de seio branco” (p.232), lugares-comuns da descrição feminina em toda lírica amorosa de caráter platônico. Ao concorrente do primeiro andar fica a visão lúbrica, erótica, dos vestidos “imprudentes” que lhe deixavam ver “a proporção [...] das panturrilhas (ele dizia barriga das pernas)” (p.232).

Amor carnal e amor platônico, portanto, plenamente condizentes com o caráter prático e sonhador de cada pretendente. O artista perto do céu; o outro, da sarjeta, como afirma o narrador, não sem “um pouco de despeito” (p.232). A oposição toda parece esquemática e a diferenciação tipológica. Fosse isso, todo o desenvolvimento seria previsível: se uma história romântica, a viúva preferiria o artista, independentemente de o final ser feliz ou trágico; se realista, escolheria o argentário, embora ainda preferisse o artista, que não lhe pareceria de muito futuro.

No conto, ela escolhe o artista, pois como viúva “remediada e independente”, que não tem mais o imperativo de fazer pose à sociedade, podendo exercer um *status* que outra posição não lhe daria¹¹⁶, ela prefere “as violetas do sótão aos guardanapos do 1º andar” (p.232). E aí tudo estaria resolvido, não fosse o caráter melindrado e suspeitoso do artista, que o faz problematizar as ações e os gestos, questionando-os e interpretando-os como índices dissimuladores de comportamentos negativos futuros. O que isso significa de fato? Significa que o platonismo ora suposto do narrador não pertence a sua essência, ele apenas mascarava seu caráter reflexivo e problematizador, que irá minar o estatuto romântico da narrativa a partir de dentro, ou seja, irá desestabilizar a estrutura narrativa a partir de uma fenda na própria identidade.

Como dissemos, a viúva escolhe o artista. Sendo dona de si, lhe propõe casamento. Final feliz preparado, teríamos também a transformação da personagem preparada (de *A* = *solteiro* para *não-A* = *casado*, de *não-amado* para *amado*). A questão é que o conto não intenta esta transformação:

Eu pensei a sério na situação. Peguei no meu coração, que ela me mandara restituir generosamente, lavei-o em arnica, porque estava muito ferido, e guardei-o no seio com o maior cuidado. Reli o rascunho dos meus versos. Muito borrados, cheios de emendas e riscaduras.

Quantos erros, santo Deus! quantos erros horríveis ao correr de toda aquela paixão! Comecei a pensar na futura esposa... Era um anjo. (p.232)

A análise a que submete a situação evidencia seu caráter problematizador e, claramente, racionalista e antirromântico. Ao passo que tem o coração restituído e devidamente limpo e curado, ou seja, ao perceber que não sofre mais a dor da paixão, que parece ter cessado assim que o casamento fora proposto ou assim que o real bateu às portas

¹¹⁶ Ingrid Stein, em *Figuras femininas em Machado de Assis*, afirma que a “mulher viúva encontrava-se no único estado civil que lhe podia proporcionar uma maior liberdade e relativa autonomia” (p.90). Sendo assim, a escolha feita pela viúva do conto não apenas se torna verossímil, como nos sugere mais de sua personalidade, ao relegar a segundo plano a capacidade econômica dos pretendentes, leitura que não será exatamente a do narrador. O tema da viúva voltará em “Tílburi de praça”, já sob outro ponto de vista.

do ideal, o narrador também se vê capaz de analisar criticamente seu comportamento irrefreado e errôneo de homem apaixonado, que escrevera versos capengas e, provavelmente, ridículos à viúva. A pureza da paixão e a beleza da poesia, que tanto exaltara anteriormente como as qualidades que conquistariam a viúva, são agora condenadas ao inferno do equívoco. Mais que isso, todo o discurso pseudorromântico que até então utilizara cai por terra, dando lugar a uma eloquente e terrena objetividade:

[...] Uma noite, tinha-me esperado no patamar da escada. Às oito horas, chegava eu para o meu sótão quando ela saltou-me ao pescoço, em camisa e saias brancas. A surpresa bestificou-me. Os braços nus envolveram-me em mil voltas como uma serpente de lascívia. (p.233)

Logo em seguida, o amor platônico cede ao devaneio crítico:

Eu pensava a sério na situação. Era irreal aquilo. Possuí-la! Tê-la como minha, aquela esplêndida propriedade!

Ter como meu o paraíso terrestre, no círculo resumido de um anel de aliança! Possuí-la! Poder estendê-la no linho da cama, e contar lentamente, longamente, contar a palmas, sobre a carne branca, a extensão infinita do meu domínio! Impor-me como um senhor, galgá-la, cavalgar-lhe as convulsões de revolta: És meu anjo! demônio! Quebrar as asas ao anjo; arrancar as garras ao demônio. Pertences-me, visão! Abre-te, inferno! rasga-te, firmamento. És minha, viúva! és minha! és minha! és minha!... (p.233)

Entretanto, o conto não é naturalista e a pulsão sexual descrita não domina a narrativa de modo a fazer prevalecer o instinto sobre a razão. Veremos que por fim é a razão quem vence, embora uma razão não exatamente objetiva e ponderada, mas obsessiva e persecutória.

A reflexão do narrador é calcada sobre uma argumentação hipotética de projeções causais em torno das intenções da viúva. Seu pensamento constrói imagens de futuro em que o desejado ideal de felicidade é corrompido por um arrefecimento da paixão idílica, que tem por consequência o desinteresse, o tédio e, por fim, a traição. Cabe observar que o fim do amor não suscita no narrador o sentimento do trágico, no sentido de que a falência do ideal seria a falência das condições de vida. O fim desse amor é analisado de forma

pragmática, diria até, fria, pois o seu término, que culminaria na traição, submeteria o narrador não à falência trágica do ideal, mas ao escárnio da sociedade:

[...] Sejam os práticos. Caso-me, vá lá! Beijo-a, vá! Gozo-a; vá ainda. Quando uma mulher mente, nem por isso deixa de estar conosco a ilusão completa. Há uma cousa, entretanto, que é preciso não esquecer – a sociedade. Ser iludido e gozar a ilusão não é de todo mau; há, porém, os risos de escárnio da boca do mundo. Que diabo de papel me reservo no meio dos meus semelhantes? (p.234)

Enquanto adia sua resposta à viúva sobre o casamento, o narrador continua a refletir. O processo segue uma lógica precisa: ele se recorda de boatos maledicentes sobre a fidelidade da viúva em seu primeiro casamento; faz uma analogia de sua situação com a de uma personagem teatral, o que nos dá o tom de sua seriedade, pois em vez de se lembrar de Otelo, o mouro supostamente traído da tragédia de Shakespeare, invoca Sganarello, o corno imaginário da comédia de Molière; por fim, a meditação leva-o à evidência de que não ama a viúva e, portanto, não deve se casar com ela. Vejam que todo o caminho para a conclusão não se baseia em nenhum fato palpável, concreto, mas apenas nas suposições e interpretações, *lógicas*, do narrador. Mesmo que a recusa da felicidade venha de raiz positiva, porque refletida, há de se reparar no uso tortuoso do pensamento pelo narrador, que constrói em torno da viúva uma ficção paralela, de modo a fundamentar seu gesto de fuga ao deixar a casa, então definitivamente, para uma suposta viagem à roça com o objetivo de “acomodar uns negócios” (p. 235). O pensamento obsessivo se configura pelas idas e vindas de uma ideia de felicidade desejada, pois a viúva é bela e o narrador sente que a ama, mas, ao mesmo tempo, ele é assombrado pelo medo da traição, da desonestidade da mulher e do consequente escárnio da sociedade. Num momento o narrador afirma que “viver é fazer a realidade da alma, é concluir a ambição do sentimento” (p.234), para logo em seguida perguntar-se:

[...] Mas, é estranho. Estou aqui a raciocinar como se ela me tivesse amor... Mas, se tudo aquilo é falso, se o diabinho da viúva está mentindo? Se o que ela quer é, simplesmente, um marido... se o que ela pretende é simplesmente um frontal de cornudo aríete para forçar a porta das aventuras? (p.234)

O movimento de ascensão e queda do ideal é única e exclusivamente perpetrado pela reflexão obsessiva do narrador, que diante de tantas dúvidas foge da viúva, “todavia, com a maior coragem” (p.236), como afirma. A conclusão do conto poderia dar ao leitor a impressão de que, afinal, o narrador estava certo, pois a viúva acabou casando-se com o vizinho do andar de baixo e “traía-o miseravelmente” (p.236). No entanto, seria cairmos no mesmo reducionismo obsessivo do narrador e desconsiderarmos o fato de que ela é que havia sido iludida pelo poeta do sótão, que a deixou sem maiores explicações. Por fim, como que para arrematar seu neurótico pensamento, o narrador reflete nostalgicamente sobre os fatos e conclui:

Baixando casualmente os olhos, dei com a minha sombra no chão, recortada vivamente a sol. Aos dous lados da cabeça, as abas do chapéu viravam-se em curva de chifre. A imagem sugeriu-me o comum sarcasmo, num relâmpago escuro, e eu compreendi... Esta é a confissão repugnante... Eu compreendi, como direi?... que bem se pode, ai, ai! carregar com todos os dentes, a... coroa¹¹⁷ da felicidade!... (p.236)

Em “Uma ambição” vemos que o movimento de transformação da personagem através de uma consciência problematizadora faz com que ela se modifique para permanecer praticamente a mesma, pois a sutileza psicológica de seu processo de conhecimento a devolve à situação inerte do início, talvez um pouco mais neurótica que antes.

Em outro conto de *A Rua*, “História cândida”, publicado em 27 de abril de 1889, o procedimento não será utilizado sistematicamente. Nesse conto, Pompéia colocará um narrador onisciente em terceira pessoa, que não procurará interferir nos meandros da

¹¹⁷ Na edição de Afrânio Coutinho está escrito “cora”, claro erro tipográfico. O jornal original traz “coroa”.

história, embora deixe escapar aqui ou ali um juízo de valor. Conta a história de Rachadinha, moça ingênua, filha do correeiro João Vasco Rachado, que trazia no nome a peculiaridade que marcava os membros da família: um pequeno talho na orelha. Juvenal, vizinho de frente do correeiro, interessou-se pela menina e passou a frequentar a loja de João Vasco, a pretexto de consertar bolsas para o seu ofício de pintor artístico. Dado o pretexto e feita a amizade com o correeiro, que logo percebeu o interesse do pintor por sua filha, o que o agradou, Juvenal passou a poder, com o consentimento do pai, dividir seu tempo e sua conversa com Rachadinha. Conversas do século XIX, os dois na casa, o pai na oficina, até que um dia a moça, na sua meiga ingenuidade, se dá conta da situação, algo estranha, de dois jovens solteiros estarem sozinhos dentro de uma casa. Como disse, Pompéia não usará aqui, sistematicamente, o procedimento de uma consciência questionadora. No entanto, uma única frase do gênero, vinda da personagem que menos capacidade teria de elaborá-la, desencadeará toda uma reação em cadeia que culminará no fim *desencantado* do conto. Rachadinha diz apenas:

Não acha esquisito?... nós aqui sozinhos!... (p.240)

Mas de alguma forma a pergunta, ingênua, era o estopim que o desejo represado de Juvenal necessitava para dar vazão ao seu instinto. O prosseguimento da cena é descrito de forma direta e objetiva, em que o pintor reitera sua condição de artista à moça enquanto se joga sobre ela, beijando-a e despindo-a. Talvez por cenas como essa, Maria Luiza Ramos classifique os contos de *A Rua* de naturalistas¹¹⁸. De fato, se observarmos os temas desses contos e a crueza descritiva de algumas dessas cenas, que tangenciam o erótico e o grotesco, poderíamos concordar com a afirmação. Mas, no nosso entender, Pompéia supera

¹¹⁸ Op. cit., p.59.

a questão ao dialetizar o estatuto narrativo com a introdução de uma consciência obsessivamente problematizadora, que relativiza e põe em xeque a própria base que supostamente a fundamenta. Se “História cândida” pode ainda ser visto como devedor da estética de Zola, principalmente pela reação “animalesca” de Juvenal à pergunta de Rachadinha, o final do conto não deixa de registrar a situação irônica em que terminam as personagens, levemente desencantadas. E se “Amor de inverno”, conto publicado em 25 de maio de 1889, também se vale de um tema naturalista – a atração de um homem jovem por uma velha –, não poderemos dizer o mesmo de “Tílburi de praça”, que retoma o tema da viúva traidora de “Uma ambição”, mas o desenvolve sob um ponto de vista mais complexo e expressivo.

Sobre “Amor de inverno”, Maria Luiza Ramos diz que “ainda que se considere o teor da produção literária da época, é forçoso reconhecer que Pompéia exorbitou nessa página”¹¹⁹. A história fala da atração mórbida por uma velha que move o narrador, o que, segundo a visão de Ramos, ultrapassaria qualquer dos temas escabrosos já desenvolvidos pelos naturalistas. No conto, vemos que o autor não poupou palavras ao descrever a velha:

Imaginem um belo ideal de cabelos brancos, curvo e trêmulo, de carnes tenras entre galantina e faisandé¹²⁰. (p.243)

Ela era feia, pequenina, trêmula, muito branca, muito molezinha, muito crespa de rugas, como a nata de leite soprada, fraca, e de andar vacilante, certo andar balançado de patinha, que mal lembrava uma vivacidade possível dos quadris de outrora. (p.246)

Apesar desse olhar direto com que a apresenta, a sua meta parece estar menos na satisfação de um desejo sexual estranho que na contemplação de um momento de êxtase

¹¹⁹ Op. cit., p.65.

¹²⁰ *Galantina* e *faisandé*, que não são termos hoje muito conhecidos, pertencem ao universo da culinária. *Galantina* é uma iguaria fina, de carne recheada, servida fria em um caldo gelatinoso. *Faisandé* é um adjetivo, referente à carne que começa a entrar em decomposição. Cf. *Dicionário Houaiss*.

resgatado da memória moribunda do tempo. É o próprio narrador quem nos explica seu desejo:

Era isso mesmo que me enchia a imaginação havia momentos. Tinha encontrado o sonho. Uma mulher que passava, na sua velhice, esquecida do amor, esquecida do sexo, na idade positiva e anestésica das desilusões. Quando a criatura não é mais que um tubo digestivo por corpo e um terror por alma, o terror da morte que aí vem; [...] quando a descrença e o egoísmo multiplicam-se para abrir, em roda de nós, um espaço desesperante de solidão e tristeza... Eu aparecer-lhe, fitá-la, pescá-la no fundo da lagoa frígida dos seus anos, inventar então para mim um amor novo de ressurreição; criar outra vez a mulher e fruir aquela segunda virgindade; [...] assistir da torre do meu capricho triunfante, a vasta conflagração do país das neves, ver, por um momento, renascerem os enlevos, os êxtases, os delírios mortos surgirem, como fantasmas, dos próprios restos, para saudar ainda uma vez o mundo, num último clamor supremo do que vai perecer em pouco para sempre... (p.245)

Parece-me que mesmo o seu instinto é permeado de ideal e, dentro dessa concepção, ao narrador é necessário justificar-se quanto ao seu comportamento, retirando-o do âmbito de uma mera pulsão animal e alçando-o ao patamar das grandes experiências anímicas por

[...] ouvir nos mais distantes recantos da alma, ouvir e guardar na memória das sensações raras todo aquele coro delicioso dos cisnes em agonia. (p.246)

“Tílburi de praça”: o conto sonogado pelo Modernismo¹²¹

Se, de modo geral, os contos de Pompéia ficaram relegados ao esquecimento, isso não significa que, em algum momento, não tenha ocorrido algum tipo de resgate que retirasse um ou outro do limbo dos jornais do século XIX. Já dissemos, na introdução deste trabalho, que vários foram republicados pela *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nos anos 20 e 30, e outros reproduzidos por Eloy Pontes em sua biografia de Pompéia, em 1935¹²². No entanto, ao que parece, se houve repercussão, ela foi discreta, pois apenas em

¹²¹ A partir desse momento retomo ideias discutidas no X SEL, Seminário de Estudos Literários, ocorrido na Unesp de Assis, em novembro de 2010, “O conto esquecido pelo Modernismo: Tílburi de praça, de Raul Pompéia”. Ver o artigo completo em: <http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/sel/anais2010/sidneixavier.pdf>

¹²² PONTES, Eloy. A vida inquieta de Raul Pompéia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

1956, com Eugênio Gomes¹²³, e 1957, com Maria Luiza Ramos¹²⁴, os contos mereceram leituras que tentaram vê-los em conjunto, embora os dois estudos se ressentam de um *corpus* mais completo, que só em 1981 seria disponibilizado pelas pesquisas de Afrânio Coutinho. Anteriormente a esses estudos, Graciliano Ramos republicou “Tílburi de praça” em uma antologia de contos e novelas de autores de todas as regiões do país, preparada sob encomenda de uma editora¹²⁵. Na introdução, Graciliano chama a atenção do leitor para diversos contos, excelentes, perdidos nos jornais do passado e que mereciam ser lidos, não apenas porque eram “produções de homens famosos”, mas também porque eram “admiráveis”¹²⁶. Dentre os contos lembrados por Graciliano está “Tílburi de praça”. Já Mário Curvello, no estudo e antologia que preparou sobre Raul Pompéia, cita Graciliano, dizendo que o autor de *Vidas secas* afirmara que “Tílburi de praça” teria sido o conto “sonegado pelo Modernismo”¹²⁷. Não teria dúvidas em afirmar que o estilo de escrita de Graciliano, sintético, seco, avesso a uma adjetivação abundante, pode ser visto como oposto ao de Pompéia, pelo menos naquilo que conhecemos como o estilo de *O Ateneu*, rico em metáforas e hipérboles, com adjetivações complexas e inusitadas. No entanto, “Tílburi de praça” foge completamente a esse modelo e foi possivelmente por isso que chamou a atenção de Graciliano.

O conto, como afirmamos, retoma o tema da viúva independente, trabalhado em “Uma ambição” cerca de dois meses antes¹²⁸. Em “Tílburi de praça”, entretanto, Pompéia

¹²³ “Raul Pompéia, contista”. *O Estado de S. Paulo*. Supl. Lit., São Paulo, 8 de dezembro de 1956. Republicado em *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1958.

¹²⁴ *Psicologia e estética de Raul Pompéia*.

¹²⁵ A edição que possuo desta antologia é de 1966, mas ela é certamente anterior a 1957, pois Maria Luiza Ramos a cita, embora não identifique a data de publicação.

¹²⁶ RAMOS, Graciliano. *Seleção de contos brasileiros*. Vol.2. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966, p.15.

¹²⁷ CURVELLO, Mário. *Raul Pompéia*. Textos selecionados, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Mário Curvello. São Paulo: Abril Educação, 1981, p.85.

¹²⁸ “Uma ambição” foi publicado em 13 de abril e “Tílburi de praça” em 19 de junho.

acrescenta algumas variações ao tema, que proporcionam novos matizes de interpretação, mais sutis e complexos. O principal aspecto da mudança em relação a “Uma ambição” tem a ver com o modo de configuração do caráter do narrador. Lembremos que neste conto o narrador era um artista, um poeta, que habitava mais próximo do céu que seu concorrente e que preferia a visão platônica dos cabelos louros e do colo branco da viúva ao forro encarnado das saias e ao contorno das panturrilhas. E mesmo tendo observado que sua atitude de abandonar a viúva apresentasse um caráter bastante pragmático em função das dúvidas que lhe assaltavam, o seu desejo de ideal não fora enterrado. O final é irônico, mas a nostalgia permanece.

Já o narrador de “Tílburi de praça” não é poeta, mas dono de prédios, o que irá mudar muito sua perspectiva dos fatos, como se a história fosse contada agora ao rés-do-chão, da perspectiva do capitalista de “Uma ambição”. O modo de contar se modifica. O narrador não está exatamente contando uma história, no sentido mais próprio do termo, em que há um encadeamento de fatos dentro de uma sequência lógica de causas e efeitos. Seu relato parece o de uma conversa com um interlocutor ou interlocutores que não se mostram. Isso dá à narrativa um aspecto de informalidade e proximidade semelhantes ao da oralidade, inclusive espelhando uma de suas principais características, que é a da retomada do discurso, quando a fala se desvia de uma linha determinada, avançando e recuando no assunto, fazendo digressões e intervenções paralelas, introduzindo novos argumentos. De aspecto semelhante ao pensamento, esse tipo de narrativa aproxima-se do que veio a ser chamado de *fluxo de consciência*. Lêdo Ivo, que estudou a obra de Raul Pompéia, afirma que esse conto “introduz na nossa ficção o processo do registro do fluxo de consciência, tão

utilizado na literatura deste século [XX]”¹²⁹. Se não na nossa ficção, certamente o processo era novo para Pompéia, que o utiliza no conto de forma leve e bem humorada, reiterando pela estrutura narrativa a confusão de pensamentos do narrador, desnortado pelo comportamento de sua mulher. Reparem como nos quatro primeiros parágrafos o tema do desencontro entre ele e sua mulher, ou entre ele e seus pensamentos, se constrói através da imagem das entradas e saídas:

Não encontraram por aí minha mulher?... É original. Desde que me casei... Eu por uma porta, ela por outra. Só nos encontramos uma vez frente a frente com vontade. Eu entrava por um lado, ela entrava por outro...

A nossa vida de casados é uma verdadeira questão aberta. Entrar e sair é tudo a mesma coisa. Acontece, porém, que ela está sempre fora e eu nunca estou dentro.

Já me disseram: Cuidado, João, tua mulher tem amantes... Eu estou de olho... Não há perigo. Olhem, aqui em casa eles não me passam a perna...

Na rua eu a espio... Onde ela entra entro eu atrás. (p.248)

Essa confusão mental, que se reflete no modo de narrar, é também índice de um aspecto da personalidade de João, o narrador: uma certa escassez de inteligência. Isso não significa que a tolice do narrador o impeça de problematizar o narrado, pelo contrário, o fato de não perceber toda a dimensão dos acontecimentos o move à dúvida, ao questionamento constante das ações e motivos da mulher. Mais do que qualquer outro dos narradores de Pompéia, João não tem domínio do que narra.

Enquanto outros narradores, mesmo os de primeira pessoa, como o estudante de “Como nasceu, viveu e morreu minha inspiração”, ou o poeta de “Uma ambição”, podiam, de alguma forma, mesmo que lhes faltasse alguma objetividade, modelar a narrativa utilizando os cacos da memória, conseguindo, pelo distanciamento dos fatos, dar algum significado, ainda que falso, à história, o narrador de “Tílburi de praça” está dentro dos acontecimentos, conta como se palestrassemos, e sua montagem das peças se dá em pleno ritmo dinâmico da fala. João não pode, como os outros, distanciar-se do objeto, até porque seu

¹²⁹ IVO, Lêdo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria S. José, 1963, p.69.

objeto, a mulher, já lhe é fugidio por natureza. Como narrador, João é lançado dentro da experiência moderna da literatura, aquela sobre a qual Adorno diz que

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo¹³⁰.

Na verdade, João tem dificuldades em reconhecer sua impotência, que, no entanto, está totalmente expressa em sua linguagem tortuosa e reticente, na sua leitura entre cômica e estúpida dos fatos e em suas ações sem norte. O que Adorno lê em Proust, Thomas Mann e Kafka, a reflexão que toma partido até “contra o próprio narrador”¹³¹, em João se configura como um reflexo impertinente, que o dirige a uma meta ao mesmo tempo desejada e não-desejada, porque significa o conhecimento mas também a evidência da traição da mulher.

Pode-se dizer que Pompéia coloca seu narrador em uma situação complicada, que vai além de sua confusão com a linguagem. Sua mulher usufrui ainda de um estatuto social que entra em confronto com o seu. Sua condição de viúva, como vimos em “Uma ambição”, lhe deu um *status* que jamais desfrutaria no papel de filha solteira ou mulher casada¹³², o de independência, do qual não pretende agora se separar, mesmo contraindo um segundo matrimônio. Essa liberdade que a viúva não deixará de exercer já havia sido percebida pelo narrador no dia de seu casamento:

Foi o diabo... Logo na igreja, dei com a viuvinha olhando um convidado... Eu, viúvo de uma mulher como eu tive, boa, gorda, pacata, amiga do rapé e dos seus cômodos, casar com aquela figurinha saltitante, de olhos pretos, que, logo ali, começava a pular-me fora do matrimônio... (p.248)

¹³⁰ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p.62.

¹³¹ Op. cit., p.60.

¹³² Ver Stein, op. cit., p.90.

No entanto, João não se dá conta do que de fato está sendo colocado em xeque. Há mais a ser visto, além da suposição de marido traído pela viuvinha alegre e volúvel que se deixa levar por seus desejos irrefreados. A imagem do tîlburi pode ser utilizada como chave de leitura da relação entre o narrador e sua mulher. Visto como modelo de modernidade no transporte, trazido da Inglaterra (o tîlburi fora criado em 1881, o conto é de 1889), o tîlburi é usado como elemento de comparação com o comportamento volúvel da mulher de João. A analogia destaca principalmente que a mulher tem um novo modo de agir, “[moderno] produto das sociedades desenvolvidas” (p.251). E é exatamente com essa sociedade que a posição burguesa e bem posta do narrador dono de prédios entrará em confronto, uma vez que o comportamento livre e autônomo da viúva não se coaduna com a posição social de que João desfruta e que, julga ele, seria suficiente para impor um modelo de conduta à mulher. Concluo da seguinte maneira:

Parece estarmos diante de um paradoxo. A identidade do narrador se forma através de sua configuração social, a de dono de prédios, que lhe dá a estrutura, metafórica e literalmente, de sustentação dos valores rígidos dentro de uma sociedade, à época do Império, estratificada. No entanto, essa identidade se vê em xeque porque exatamente aquilo que a estrutura (o dinheiro, o casamento) não possui mais a força necessária para mantê-la íntegra diante do dinâmico avanço de estruturas novas, grávidas de liberdade e autonomia.¹³³

Ora, se temos um problema na identidade do narrador, então temos algo que ultrapassa qualquer questão debatida no gênero conto no século XIX, exceção feita a Machado de Assis. Arrisco dizer que “Tîlburi de praça” se projeta para questões que seriam fartamente trabalhadas no conto do século XX. E aqui é que nos aproximamos de Tchêkhov. Em seu estudo sobre as formas históricas do conto¹³⁴, Regina Pontieri esboça uma espécie de confronto, discriminando duas forças principais do conto moderno: de um

¹³³ SANTOS, op. cit., p.8.

¹³⁴ PONTIERI, Regina. “Formas históricas do conto: Poe e Tchêkhov”. In: *Ficções: leitores e leituras*. Organização de Viviana Bosi et alli. Cotia: Ateliê, 2001, p.91-111.

lado, Allan Poe e Maupassant desenvolveram a narrativa calcada na “causalidade” e no “efeito de sentido” produzido por um enredo voltado para uma determinada meta; de outro lado, a vertente tchekhoviana, que daria frutos em James Joyce, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, a causalidade se atenua com a “subversão temporal” da narrativa, e o efeito de sentido impactante da vertente de Poe e Maupassant é diluído; nesse caso, “a tensão se distribui pelo tecido narrativo como um todo, decaindo no fim”¹³⁵. Mais que isso, Pontieri parece apontar em Tchekhov uma característica que se encaixa à perfeição ao narrador de “Tílburi de praça”. Ao diferenciar as duas vertentes do conto moderno, diz que “Poe ainda vive no solo cultural onde a visão totalizante é possível”, enquanto Tchekhov não se “permite mais construir totalidades fechadas: seu mundo é estilhaçado tanto quanto o dos mais importantes nomes da literatura daí por diante”¹³⁶. O mundo estilhaçado, a identidade fragmentada e em xeque, a reflexão questionadora da verdade narrativa, todos, aspectos comuns à narrativa do século XX que se apresentam de forma latente e irônica no conto de Pompéia.

Assim, se localizarmos Pompéia dentro de um contexto realista e naturalista, que era o de sua época, veremos que “Tílburi de praça” leva o autor a um limite, em termos técnicos, superior a *O Ateneu*, que, de certa forma, desvincula-o de uma literatura ainda presa a preceitos românticos e naturalistas e revela-o como um autor que tinha no seu horizonte ficcional traçados os caminhos da modernidade. Principalmente se considerarmos que sua produção no conto veio ao longo dos anos retomando e desenvolvendo temas, modificando-os não apenas segundo o estilo, mas segundo a própria concepção narrativa que os produzia, e, finalmente, se pensarmos ainda que a objetividade naturalista de análise

¹³⁵ Op. cit., p.103.

¹³⁶ Idem, p.103.

distanciada nunca fora a sua prática, sempre impregnada de um profundo realismo psicológico, próximo ao de Machado, mas de intenso subjetivismo, que teve por base o trabalho expressivo da linguagem, no que se distancia do bruxo. Curioso notar que após os contos de *A Rua*, Pompéia possui apenas mais dois contos em que se identificam as datas, o último deles de 19 de maio de 1890, publicado na *Gazeta de Notícias*. Até sua morte, no Natal de 1895, não voltaria mais ao gênero, dedicando-se às *Canções sem metro* e quase que todo o tempo restante ao debate político, o que lhe seria fatal. Se mais um paradoxo, nenhum que surpreenda. Se em “Tílburi de praça” a busca de João era a de compreender o coração de sua mulher e, pelo enigmático da descrição da cartomante, ficar sem compreendê-lo, a do narrador é a de compreender o seu próprio modo de narrar, que também, a exemplo da viúva, possui uma “espécie curiosa” de coração:

[...] o coração volante, e o coração rodante, que aceita amor, mas que não fixa, daqui para ali, a tanto por hora, a tanto por mês, o coração tílburi de praça, que aceita o passageiro em qualquer canto, que dobra a esquina, que corre, que para, que vem, que desaparece, que passa pela gente às vezes, juntinho, sem que se possa ver quem vai dentro. (p.251)

É por esse elemento cambiante, consciência questionadora da narrativa, que Pompéia se diferencia de outros autores, porque através dele, dentro da própria narrativa que constrói, dialetiza o narrado, transformando-o não a partir de uma intervenção devedora do enredo, mas de um estatuto problematizador do ponto de vista, que às vezes transforma sem transformar, porque a identidade já não se reconhece em sua metamorfose.

VI

O PARADOXO DO ACÚMULO E DA SÍNTESE

O PARADOXO DO ACÚMULO E DA SÍNTESE

“Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação entre os homens”. (Narrador de “Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis)

“Lá estava a síntese impassível, a rir sarcasticamente no Mefistófeles de bronze[...]” (Narrador de “A batalha dos livros”)

A conclusão deste estudo parte de um paradoxo: a ideia de um “sistema Pompéia” vem de um pressuposto de que o autor teria escrito seus contos, ao longo de dez anos, de forma consciente, principalmente quando pudemos observar as semelhanças estilísticas, estruturais e temáticas de determinados conjuntos de contos escritos em períodos muito próximos e, quase sempre, num mesmo periódico. Tal sistema, portanto, se configuraria com a justaposição desses pequenos blocos exemplificativos que, nas suas diferenças, formariam um mosaico do modo como Pompéia trabalhou o gênero conto. Na metáfora de Lêdo Ivo, voltada mais diretamente para *O Ateneu*, mas que pode ser aplicada aos contos, o estilo de Pompéia seria “uma tapeçaria estilística, urdida lúcida e intencionalmente”¹³⁷. Qualquer mosaico ou tapeçaria, entretanto, ao ser observado à distância, nos dá todo o vigor e beleza de seu conjunto, formando, paradoxalmente, uma síntese através do acúmulo. Pode-se dizer que, como num silogismo, a tese seria o fragmento, enquanto a síntese, ao contrário do que indica seu significado, seria a adição de cada fragmento, sem redução de nenhuma parte. Seria o modo como vemos um mosaico? Acredito que não. O

¹³⁷ *O universo poético de Raul Pompéia*, p.28.

distanciamento que nos permite ver o mosaico como um todo também nos permite abstrair sua configuração fragmentada, que se imiscui ao conjunto como água que se lança ao chão. Sabemos da parte, mas o que nos domina agora é o todo. Ora, um dos últimos contos de Pompéia, “A batalha dos livros”, tematiza justamente o problema do acúmulo e da síntese.

O conto narra a história de um homem sábio, Aristóteles de Souza, que desde o berço, como o nome que recebera profetizava, era ávido pelo conhecimento, tendo nascido e crescido com “sede de ideias, fome de páginas” (p.256). Tamanha avidez carregava uma ambição, a de dominar todo o conhecimento a ponto de elaborar sua síntese, espécie de pedra filosofal que o sábio alimentava secretamente. Já vimos em outros contos, entretanto, o que costuma acontecer com a pretensão hiperbólica das personagens.

“A batalha dos livros” possui um narrador em terceira pessoa, onisciente e altamente intromissor, que não se preocupará em esconder-se numa altaneira objetividade realista, mas conduzirá a narrativa dentro de um realismo psicológico finamente satírico, desmontando a imagem do sábio, ao mesmo tempo em que Aristóteles tenta montar seu sistema de conhecimento. E embora já tivéssemos observado em outros contos alguns arroubos naturalistas de Pompéia – só como exemplo, lembremos do narrador de “Amor de inverno” ou do pintor de “História cândida” –, Eloy Pontes, seu primeiro biógrafo, já notara que havia no autor algo muito mais complexo e sutil no modo como escrevia do que a aparente temática mórbida e melancólica às vezes fazia supor. Diz Pontes, com fina sensibilidade:

O realismo cru, de invectivas obscenas, não poderia seduzir Raul Pompéia. Parece que o exemplo de Machado de Assis lhe permaneceu no espírito. O realismo subjetivo, com laivos de angústia, coadunava-se melhor ao seu feitio.¹³⁸

¹³⁸ *A vida inquieta de Raul Pompéia*, p.185. Cabe ainda lembrar a análise de Sônia Brayner, em *Labirinto do espaço romanesco*, que de certa forma contrapõe o naturalismo de escola a uma linhagem psicológica na literatura brasileira, iniciada por Machado, mas diversificada em Pompéia, Lima Barreto, Adelino Magalhães e Cruz e Souza.

Vimos por outras análises que esse realismo subjetivo é a base da ironia e da sátira em Pompéia. Não seria diferente aqui. Vejamos, por exemplo, a questão do nome do protagonista. Não há de se negar que a escolha de um nome pelos pais representa, entre outras coisas, um ensaio de futuro, ou seja, o nome funcionaria como uma legenda, pelotão de vanguarda cuja função é abrir caminhos, facilitar, por sua força de apresentação, que as portas do sucesso e da felicidade se abram para o gênio em gestação. Nada de mal se pode ver nisso, espécie de ambição projetada. Aristóteles recebera seu nome como “vaticínio de encomenda dos pais” (p.256), o que obviamente confirma o exposto antes. Mas, além da ambição, é justo, e socialmente desejável, que essa ambição seja relativizada com uma pitada de modéstia, ou de humildade, para que não se torne arrogância e, como valor negativo, venha a ser obstáculo para o futuro. Sendo assim, ao “Aristóteles” apunha-se o “de Souza”, qualificativo restritivo, porque popular, porque nacional, e, dessa forma, a “restrição chué do sobrenome” (p.256) funciona como o apelativo de humildade, protegendo a criança de uma acusação de soberba.

No entanto, a promessa do nome guarda outra função, a que voltaremos adiante, pois modéstia e humildade, de fato, nunca pertenceram às qualidades do sábio, que se apartara da convivência com os mortais comuns, mandando construir para si um grande prédio num lugar alto da cidade, onde se isolava em sua biblioteca e lá podia estudar tranquilamente, distante de todos e imune a qualquer interrupção incômoda. A construção em contraste, que Pompéia utiliza tão bem (lembramos de “14 de julho na roça”), faz com que a única pessoa a ter acesso ao sábio venha a ser um membro da família, um sobrinho de nome Sancho. E, mais que o burlesco do nome, o sobrinho carrega em si toda a oposição ao tio quanto ao caráter, além de sugerir que ao sábio não faltará um quê de quixotesco:

Com Aristóteles, morava um sobrinho, o Sancho, rapaz amável, bem apessoado de carnes, com um ventrezinho de jovialidade cativante, pouco inteligente, falador, encarregado de receber as visitas, entretê-las com a melhor hospitalidade e despachá-las atenciosamente, antes que lhes ocorresse a ideia de ir perturbar o sábio na sua sabedoria. (p.256)

Avesso ao convívio e dedicado exclusivamente ao estudo, Aristóteles encarna a figura do sábio encastelado que se põe acima das rasteiras questões humanas. Seu olhar é voltado para o alto, ao passo que as tarefas do dia-a-dia são conduzidas por seu sobrinho. Entretanto, ridicularizado a partir do próprio nome, filósofo tropicalizado, Aristóteles de Souza é uma síntese de espírito e corporalidade, no que eles têm de proximidade com o ideal e o real, não no sentido de que os harmonize, mas no modo como esses elementos antitéticos se chocam em sua personalidade. Comparado ao “velho *Littré*”, o enciclopedista, diferenciando-se dele apenas em sua magreza, Aristóteles, ao mesmo tempo em que é um depositário do conhecimento é também o intelectual dos tratados fúteis e das considerações de fachada, aclamado por um saber oco e estéril, incapaz, ele próprio, de elaborar a síntese de sua erudição. Sua posição social é bem vista, não só pelo sobrinho, que o venera, mas pela sociedade, que o consulta e o aplaude. Sua “sede de nomeada”, como diria o Brás Cubas de Machado, é saciada pelos outros. Contudo, a questão é mais sutil, pois vai além do que a aparência social pode proporcionar, já que, no fundo, a ambição de Aristóteles abarca o universal, o conhecimento puro, coisa que o nome satiricamente contraditório parece espelhar como inviável. E tal concepção não é apenas a do narrador, mas do próprio sábio, que percebe as contradições que a realidade lhe propõe:

Apesar do diploma e da nomeada, Aristóteles não estava satisfeito consigo. Aclamasse-o o mundo inteiro, posteridade inclusive, aclamasse-o sábio, com hipoteca segura sobre uma dúzia de centenários glorificadores, Aristóteles, no seu bom senso, estava a contragosto, desconfiando que não passava de uma besta. Aristóteles... ora, ora! – de Souza!... (p.257)

Parece-nos que Aristóteles vive na pele, em outra tonalidade, evidente, aquilo que Roberto Schwarz apontou como grande contradição na sociedade brasileira do século XIX, ao estudar a obra de Machado de Assis. Aristóteles, de certa maneira, incorpora o “caráter ornamental de saber e cultura, que é da tradição colonial e ibérica”¹³⁹, mas a “dissonância” a que se refere Schwarz estaria em perceber que o ornamento de que se veste, mais que mostrar-se dissonante do contexto social, que, convenhamos, o aceita na sua superficialidade, não responde a sua ambição mais profunda: a genialidade de elaborar um sistema. No caso de Aristóteles, o “quiproquó das ideias”¹⁴⁰ se dá em sua própria mente. Incapaz de ordenar sua monumental erudição, converte-se no sábio dos retalhos, angústia que lhe toma a mente e a vontade, tornando-o cada vez mais obcecado pelo conhecimento. É possível enxergar em Aristóteles grande semelhança com uma personagem de Machado de Assis, o mestre Romão, de “Cantiga de esponsais”, principalmente no que toca à incapacidade de ambos de transformar a ambição em ato. Lembremos o que o narrador machadiano diz da personagem:

Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação entre os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão.¹⁴¹

As ideias do texto machadiano parecem aplicáveis ao sábio Aristóteles, à sua ambição e incapacidade de concretizá-la, à sua erudição e conhecimento disponível, ao seu desespero frente à esterilidade. No caso de mestre Romão, no entanto, vemos que Machado dá uma finalização diferente à personagem, carregadíssima de ironia, típica do autor. Antes

¹³⁹ SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.19.

¹⁴⁰ SCHWARZ, op. cit.

¹⁴¹ ASSIS, Machado de. “Cantiga de esponsais”. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 2003, p.48.

de morrer, mestre Romão ouve a melodia procurada por tanto tempo na voz de uma moça, sua vizinha, recém-casada. Certamente morre angustiado por sua impotência, que, no fim, é só dele. Pompéia é mais afeito ao trágico, e sua ironia resvala o humor negro em “A batalha dos livros”. Para Aristóteles, nem mesmo haverá a possibilidade de pensar que a síntese do conhecimento seria possível, ao contrário da melodia de Romão, ouvida ao acaso.

Mas não nos adiantemos. Observemos ainda um outro aspecto de Aristóteles: sua biblioteca. A descrição que o narrador faz do *templo*, como era assim chamada a biblioteca, é longa e minuciosa, o que tornaria complicada e talvez extensa demais para o propósito deste capítulo uma explicação integral de seus aspectos. Por isso, vou procurar localizar alguns pontos essenciais de sua descrição, que nos ajudem a compreender melhor de que forma a biblioteca pode se tornar um modelo de interpretação do conto e, conseqüentemente, da temática que subjaz a ele. O primeiro ponto a considerar é que a biblioteca situava-se no centro da casa, em seu coração, “retiro de completo sossego” (p.258), ou seja, foi concebida como ponto de isolamento do mundo exterior, de seus ruídos e perturbações, sim, mas, por outro lado, privada do contato com o real, recinto de pura abstração. Proteção e sossego, porém distância e alienação. Talvez por isso possamos observar que o conhecimento produzido por Aristóteles beira o inútil e o bizarro, fruto de saber exclusivamente livresco e ornamental, para mero aplauso e embasbacamento da ignorância do vulgo. Se não, o que dizer de tratados cujos títulos, quilométricos, são “Dos esdrúxulos portugueses seguido de um breve tratado dos adjetivos científicos derivados do grego, e vantagem do seu emprego no discurso, para o fim de dar precisão, sonoridade e prestígio às frases” e “Cidades peixeiras do Brasil, ou piscicultura nacional e futuro deste ramo de aplicação da indústria humana com a continuação do tempo e o progresso da

navegação” (p.257), títulos que se esvaziam pelo oco das proposições e pela redundância que nada diz.

Dada a localização, um segundo aspecto da biblioteca tem a ver com a sua forma e composição. De formato hexagonal, cuja simbologia é conhecida como a da perfeição, já que em sua forma se inscreve o hexagrama, símbolo da união dos opostos, a biblioteca tem uma arquitetura “graciosa e opulenta” (p.259). Toda ela é geometricamente arranjada com estantes em todas as paredes, cada uma delas ornada com um emblema de estudo relativo aos livros que acolhe, “tudo primorosamente talhado em carvalho” (p.259). Em cada um dos ângulos que as estantes formavam havia uma estátua. Reparemos que o apelido de *templo* que Aristóteles dava ao lugar não era gratuito, face ao seu desenho arquitetônico, à sua composição de falsas colunas sugerida pelas estátuas e à iluminação fosca e dispersiva advinda da claraboia, único ponto de luz natural do recinto. Se ao mesmo tempo a biblioteca sugere a magnitude e seriedade do trabalho do sábio, também não deixa omitir o caráter ostentatório do saber, excessivamente voltado à perfeição da forma, no que contrasta com a sabedoria de retalhos, mosaico de conhecimentos da personagem.

Um terceiro e último aspecto tem a ver com a ornamentação da biblioteca, em especial as estátuas ali dispostas. Como dissemos – uma em cada ângulo –, quatro são pequenas, trazendo as figuras de D. Quixote, Hamlet, Fausto e Mefistófeles; e duas imensas, de Shakespeare e Aristóteles, o original, de Estagira. As pequenas representam três clássicos da literatura, invocados por suas personagens, todas, de alguma forma, representantes de um modelo de busca. As de D. Quixote e Hamlet estão dispostas de modo que “o olhar do príncipe sombrio ia direito às faces cavadas e aos longos bigodes desanimados de D. Quixote” (p.259). As duas personagens prefiguram dois aspectos importantes da personalidade de Aristóteles de Souza, a loucura e a melancolia, ambas

resultantes de sua busca infrutífera pela síntese. Já Fausto e Mefistófeles, duas faces de uma mesma moeda na vida do sábio, estão postas lado a lado, com Mefistófeles encenando uma perseguição a Fausto. Se os dois anteriores representavam aspectos internos de Aristóteles, essas duas personagens de Goethe movem-se como fantasmas exteriores, um pela sede de busca, mas de personalidade avessa à do sábio do *templo*, o outro, como índice de uma perseguição implacável do fracasso, pelo movimento do engano, pela ironia trágica. Por último, há as duas grandes estátuas de homens reais e, por isso, apresentados como modelos de imitação. Shakespeare, o que inventou o homem¹⁴², o que, de certa forma, possui todos os homens dentro de si, todo o sentimento, toda a vida interior humana, conhecimento inacessível ao misantropo Aristóteles. Já o outro, o grego, pode-se chamar o original criador de sistemas, o primeiro a reunir o mito e a ciência em um sistema, verdadeiro pai da lógica, virtude que Aristóteles, o de Souza, sentia cada vez menos digna de si. Para completar a ornamentação, rostos de sábios famosos estavam pintados no teto, para, quem sabe, talvez, pela convivência com as figuras, algo da sua sabedoria se gravasse no espírito de Aristóteles.

De Souza estudava e imaginava-se entre os sábios, pois “o destino de um sábio é acabar estátua tarde ou cedo” (p.260). No entanto, o sábio sabia (me perdoem a redundância!) que o seu desejo era frustrado, e sua consciência da situação era a ponte para o seu desespero:

De súbito caía em si. Como pensar em estátua, um pobre diabo que não chegara a consolidar em um sistema os próprios conhecimentos, o triste sábio dos retalhos, avesso à síntese?! (p.261)

A ornamentação de figuras exemplares, seja nas pinturas, seja nas estátuas, funciona como um espelho para Aristóteles; contudo, um espelho que deveria refletir o que somos,

¹⁴² Uso a metáfora de Harold Bloom. In: *Shakespeare: a invenção do humano*. São Paulo: Objetiva, 2000.

ou o que queremos vir a ser, mas que só devolve ao sábio a imagem do que ele não é nem mesmo virá a ser. Ou seja, as figuras só funcionam mesmo como ornamento, pois delas ele nada irá retirar:

[...] Lá estava a síntese impassível, a rir sarcasticamente no Mefistófeles de bronze, — a rir para ele, o espírito da classificação, como a zombaria da própria inépcia, fechando-lhe a estrada das aspirações! (p.261)

O *templo*, por fim, é, ao mesmo tempo, repositório e ornamentação, contém e ostenta, é conteúdo em potencial e conhecimento em exposição. No entanto, seu aspecto de perfeição acabada, cristalizada em sua forma hexagonal, nas estantes simetricamente dispostas, na ornamentação requintada, nos objetos e instrumentos das várias ciências, na claraboia que inunda o ambiente de luz e na mesa central rodeada de divãs, se perturba pelo contraste dos livros espalhados caoticamente pelo chão, na fúria grotesca de Aristóteles em formular um sistema. E é ali, a partir dos livros e de suas páginas que virá a ruína da personagem.

Como dissemos, há certo humor negro no espírito de Pompéia. Numa noite qualquer, Aristóteles ouve um rumor dentro da biblioteca fechada. Extasiado, passa a interpretar naquele barulho noturno o confronto das ideias pela síntese. Passa a ouvi-lo todas as noites por um ano, sem mais abrir a biblioteca. Seu espírito quixotesco se revela e o sobrinho tristemente se dá conta de sua loucura. Mas vejam que a ironia de Pompéia é implacável. A busca infrutífera de Aristóteles parecia finalmente ter um resultado, mas que não vinha de sua mente. Tanto se digladiara com os livros que agora eram eles próprios quem debatiam os pensamentos, relegando ao sábio apenas o deleite de ouvi-los e provendo gratuitamente o conhecimento que em vão buscara. Diz o narrador:

Maravilha! Os livros que Aristóteles descera das estantes para os estudos preparatórios da confecção de um fabuloso *dicionário dos conhecimentos humanos* e dispersara em desordem, cobrindo o tapete da biblioteca, subindo dous palmos pelo

pedestal das estátuas, todo esse mundo de volumes abriam as páginas como mandíbulas e vociferavam. Aristóteles escutava extasiado o concerto estupendo das vozes. (p.263)

Pela imagem, que veremos frustrada, a perfeição da biblioteca nunca fora a chave para o conhecimento que Aristóteles buscava; somente o caos dos livros espalhados pelo chão é que poderia lhe revelar as respostas procuradas. O *fiat* que buscara em vão, um Deus qualquer lhe dera, no sentido de que apenas do caos das genialidades é que se poderia formar a luz da sabedoria. O acúmulo caótico que em sua mente só produziu trevas, agora, fora dela, produzia luz.

Não percamos os contrastes: a luz que o sábio supunha só era produzida pelo rumor noturno da biblioteca fechada; durante o dia, ela silenciava. Na treva havia o conhecimento. A loucura da atitude de Aristóteles, lamentada por seu sobrinho Sancho, contrasta com o brilho que lhe toma o espírito:

Aristóteles sentia-se engrandecer.

Um clarão novo convulsionava-lhe o cérebro como uma batalha de relâmpagos. Rebentava uma florescência de estrelas, na escuridão caótica das suas ideias. Venturosa primavera de irradiações! Era ele! era ele o predestinado! (p.263)

Mas a história respinga, sem dó, gotas de esperança frustrada na loucura do sábio. O rumor que vinha da biblioteca e que alimentara a ambição de Aristóteles em proporcionar a “paz universal do pensamento” (p.263), “a paz das escolas” (p.265), finalmente cessa, levando o sábio ao completo desespero e à morte. Se a mestre Romão, em “Cantiga de esponsais”, restou, ao menos, o amargo sabor de uma melodia possível, embora na voz de outro, a Aristóteles restou o nada, a capitulação absoluta do conhecimento, extinto no silêncio da biblioteca. Roídos todos os livros da biblioteca por ratos, a ironia ferina do conto se fecha, pois tanto a mente de Aristóteles fora incapaz de sintetizar o conhecimento, de elaborar um sistema, quanto o templo, a biblioteca, metamorfoseou-se na própria mente do sábio, um atulhado de fragmentos, um pó de ideias em caos disperso pela “sanha dos

roedores” (p.265). Se lido como alegoria da queda do templo positivista, como sugere Ivan Marques¹⁴³, sendo Aristóteles um retrato satírico das correntes científicas que o Brasil importava da Europa no século XIX, temos no conto uma desconstrução inexorável de uma ideologia dominante, moralista como costuma ser a sátira, mas rica de conotações da própria obra de Pompéia.

Epílogo

Araripe Jr. foi grande amigo de Pompéia e um de seus primeiros críticos. Sua análise de *O Ateneu*¹⁴⁴ deu ensejo a diversos estudos sobre o viés psicológico da escrita de Raul Pompéia, além de ter apontado para a mistura de estilos de que o autor se vale. Um outro artigo de Araripe, publicado quase dois anos após o suicídio de Pompéia¹⁴⁵, destaca alguns elementos que são importantes para essa leitura final dos contos do autor. Destaco um primeiro trecho, ponto de partida desta conclusão:

Platonista na essência, o autor das *Canções sem metro* era, todavia, um profundo observador da natureza ambiente, à qual pedia incessantemente os meios, as formas, as cores, os sons, para exprimir a emoção que lhe causavam os espetáculos da vida social e as tempestades da alma interior do indivíduo.¹⁴⁶

Platônico e aristotélico, idealista e analítico ao mesmo tempo, fusão paradoxal de dois modos antitéticos de conceber a realidade, Pompéia soube plasmá-los numa escrita detalhista, minuciosa e de profundidade psicológica que jamais perde o horizonte de um ideal maior, dramatizado no palco de contradições em que se envolvem suas personagens. Essência e aparência, como vimos em vários contos, são forças constantemente em conflito,

¹⁴³ Ver “A ciência corroída”. In: *Histórias do Realismo*. Organização de Ivan Marques. São Paulo, Scipione, 2006.

¹⁴⁴ ARARIPE JR. “Raul Pompéia: *O Ateneu* e o romance psicológico”. *Obra crítica*. Vol. II (1884-1894). Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1960.

¹⁴⁵ “Raul Pompéia como esteta”. Publicado originalmente em 31 de agosto de 1897, na *União Acadêmica*, do Rio de Janeiro.

¹⁴⁶ “Raul Pompéia como esteta”. *Obra crítica*. Vol. III (1895-1900). Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1960, p.259.

o que, diante do aspecto, ora trágico, ora iconoclasta e satírico de sua visão de mundo, incorre, muitas vezes, numa perspectiva sombria, porque leva suas personagens a becos sem saída, tomadas de um furor de consciência que, não raro, desemboca no nada. Seus contos mostram o choque de uma consciência obsessiva que, a todo momento, busca uma resposta a uma questão, mas que, quase sempre, se frustra na dinâmica mesquinha e cruel da realidade. Sempre ardoroso quanto a seus ideais, Pompéia possuía uma observação da realidade de raríssima agudeza, no que atesta sua descrição minuciosa e sua profundidade psicológica, o que certamente levou-o a um debate contínuo dos contrastes que tão bem enxergava e que em seus contos surge de forma variada, temática e estilisticamente, o que nos leva a um segundo ponto no texto de Araripe.

Em uma das conversas com Raul Pompéia, Araripe cita o conceito de *metamorfose artística* que o autor apreciava. Segundo as palavras do próprio Pompéia, “toda obra de arte é uma metamorfose, e o instrumento dessa metamorfose é a imaginação”¹⁴⁷. E, mais à frente, Araripe detalha o pensamento do autor. Cito o parágrafo todo:

Raul Pompéia, pois, afirmava que de três fatores dependia o esplendor de uma ode, de um romance, de um quadro: em primeiro lugar, o artista devia ter uma intuição excepcional das leis da existência; em segundo, era indispensável que ele conhecesse a fundo e possuísse, como numa espécie de escala cromática, todos os segredos das formas, isto é, as leis da morfologia; finalmente, porque julgava mais que tudo fundamental, aparecia a potência imaginativa capaz de trazer unidade a tudo isto, iluminando, colorindo, exprimindo. Era a essa operação que ele dava o nome de metamorfose artística.¹⁴⁸

Veja que para Pompéia há uma gradação bem definida para se atingir o ideal artístico, que seria algo como a transmutação da realidade, divergente, portanto, do naturalismo e realismo cru, mas também a léguas de distância de um romantismo ingênuo de escola, que ele também satirizou nos contos. Num primeiro momento caberia ao artista a "intuição", um *insight* das leis da existência; num segundo momento ele precisaria ter um

¹⁴⁷ Op. cit., p.260.

¹⁴⁸ Idem, p.261.

conhecimento detalhado dessas leis; e, por fim, num terceiro momento, seria a imaginação, ou a "potência imaginativa", que poderia dar *unidade* a tudo. Perceba-se que a imaginação não está ligada à fantasia, que cria do nada um mundo paralelo; a imaginação aqui está mais próxima a uma inteligência dialética, não com intuito filosófico, mas artístico, no sentido de que só ela, a imaginação, é capaz de sintetizar o real em arte. A síntese que Aristóteles, o de Souza, procurava, somente a arte poderia lhe proporcionar. De tudo que ruína em sua biblioteca, ficara apenas as obras de arte, pinturas e estátuas a contemplar a desolação dos livros roídos, como em *O Ateneu*, em que se descrevem os restos do incêndio. Voltemos ao trecho fundamental, ainda quando Aristóteles achava que os livros se digladiavam com as ideias:

Sobre o turbilhão das ciências, dos princípios, das opiniões e dos fatos, reinava a soberania das artes. Pareciam estranhas à tempestade inferior. As obras de arte exalavam harmonias arrebatadoras, dominando às vezes a peleja colossal dos fatos e das doutrinas. Inteira bonança, lá em cima. As estrofes serenas pairavam na altura, como garças sobre o oceano revolto.

Às vezes um artista descia, destacando-se da suprema placidez; então baixava como um arcanjo vingador, esgrimindo um estardalhaço de raios e reerguia-se à eminência, deixando a desolação no torvelinho das opiniões, das tiranias, ou das vergonhas. (p.264)

A síntese, portanto, está na arte, pois só ela paira acima dos fatos e opiniões. O que Aristóteles jamais poderia ver é que seu conhecimento enciclopédico, mas fragmentário, não formaria um sistema senão pela imaginação, pela inteligência artística, e não pela lógica dos conceitos.

O fragmento, enquanto tal, como o mosaico, só assume significado quando disposto artisticamente num conjunto que só a imaginação consegue montar e formar. Porque nunca reunidos pelo autor como um conjunto; porque publicados, vários, em pequenos blocos coesos temática e estilisticamente; porque há diferenças entre os blocos em termos de estilo, mas há recorrências evidentes nos temas; porque um tema é retrabalhado sob outro

aspecto em outro conto, num exercício consciente de reelaboração artística, é que podemos considerar que os contos de Raul Pompéia, embora fragmentados no tempo (dez anos) e no espaço (14 jornais os publicaram na época), formam uma unidade, reunida sob o aspecto da metamorfose artística, em que a realidade intuída e observada é transformada artisticamente pela imaginação e, no caso de Pompéia, uma imaginação altamente consciente. Comparar o resultado artístico a que chegou, considerando seus primeiros contos *Microscópicos* em relação a “Tílburi de praça” ou “A batalha dos livros”, não somente em termos qualitativos, mas também no grau de transformação do conteúdo narrativo, mais nos coloca a questão do esquecimento desses contos na história do gênero no Brasil.

À revelia de qualquer classificação, porque certamente cairíamos no drama de Aristóteles, Raul Pompéia construiu sua obra no gênero conto dentro de uma concepção que visou, essencialmente, o resultado artístico, naquilo que o autor entendia como metamorfose artística, ou seja, a potente transformação do real, intuído e detalhadamente estudado, pelo trabalho imaginativo e sintético da Arte. O esquecimento, incabível, de seus contos, talvez seja mais um capítulo irônico dos contrastes que tanto o moveram.

BIBLIOGRAFIA

a) Obras de Raul Pompéia

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Obras, vol. II. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1981.

POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Obras, vol. IV. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1982.

POMPÉIA, Raul. *Contos*. Obras, vol. III. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1981.

POMPÉIA, Raul. *Crônicas 1*. Obras, vol. VI. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1982.

POMPÉIA, Raul. *Crônicas 2*. Obras, vol. VII. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1983.

POMPÉIA, Raul. *Crônicas 3*. Obras, vol. VIII. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1983.

POMPÉIA, Raul. *Crônicas 4*. Obras, vol. IX. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1983.

POMPÉIA, Raul. *Escritos políticos*. Obras, vol. V. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1982.

POMPÉIA, Raul. *Miscelânea/Fotobiografia*. Obras, vol. X. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1991.

POMPÉIA, Raul. *Novelas*. Obras, vol. I. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1981.

b) Obras sobre Raul Pompéia

ABREU, Capistrano de. “Raul Pompéia”. In: *Ensaaios e estudos. 1ª série*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL/MEC, 1975, p.162-164.

AMARAL, Glória Carneiro do. “O Ateneu e os movimentos literários”. In: *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988.

Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo:Edusp, 1978.

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. Vol. II (1888-1894). Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1960.

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. Vol. III (1895-1900). Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1963.

ARAÚJO, Regina Lúcia de. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. São Paulo: USP, 2006 (Tese de doutoramento).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BROCA, Brito. “Um jornal literário-humorístico em 1881”. In: *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p.76-78.
- CÂNDIDO, Antônio. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1984.
- CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia*: biografia. S.l: Gryphus, 2001, p.39.
- CHACÓN, Juan Carlos. “O animal cultural”. In: *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.123-136.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- CURVELLO, Mário. *Raul Pompéia*: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Mário Curvello. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC; Instituto Nacional do Livro, 1958.
- IVO, Lêdo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- IVO, Lêdo. “Raul Pompéia: o desastre universal”. In: *Teoria e celebração: ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.37-46.
- JUBRAN, Clélia. *A poética narrativa d’O Ateneu*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 1980.
- LINHARES, Temístocles. “Naturalismo psicológico e Impressionismo”. In: *História crítica do romance brasileiro*. Vol. 1. São Paulo: Edusp; Itatiaia, 1987.
- MARQUES, Ivan “A ciência corroída”. In: *Histórias do Realismo*. Organização de Ivan Marques. São Paulo, Scipione, 2006.

- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: romantismo, realismo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1984.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Pompéia: a metafísica ruinosa d'O Ateneu*. São Paulo: USP, 1992. (Tese de doutoramento).
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988.
- PLACER, Xavier. "O impressionismo na ficção". In: *A literatura no Brasil*. Vol IV. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.
- PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Belo Horizonte, [1957?]. Tese (Cátedra de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "A renovação parnasiana na poesia". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Vol. III. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.
- RIBEIRO, José Alcides. "Raul Pompéia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade". *Revista USP*, São Paulo, nº72, p.129-142, dez-fev, 2006/2007.
- SANTOS, Sidnei Xavier dos. "O conto esquecido pelo Modernismo: 'Tílburi de praça', de Raul Pompéia". In: *Anais do X SEL*, Seminário de Estudos Literários. Assis: Unesp, nov. 2010. Também disponível em <http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/sel/anais2010/sidneixavier.pdf>

- SCHMIDT, Afonso. *O Canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Clube do Livro, 1963.
- SILVA, Marciano Lopes e. *O mal de D. Quixote: Romantismo e filosofia da História na obra de Raul Pompéia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.
- SILVA, Marciano Lopes e. “Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompéia”. In: *Acta Scientiarum*. Maringá, v.23, n.1, p. 109-120, 2001.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- TORRES, Artur de Almeida. *Raul Pompéia: estudo psico-estilístico*. Niterói: s.e, 1968.
- VALARINI, Elide. “Vínculo e ruptura: a carnavalização da linguagem”. In: MOISÉS, Leyla-Perrone (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.

c) Bibliografia geral

- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ASSIS, Machado de. “Cantiga de sponsais”. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. de Georg Bernard Sperber. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poemas malditos*. 2ª ed. Apresentação de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. São Paulo: Objetiva, 2000.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Acontecimento”. In: *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Contos de Tchekhov”. In: *Perguntas e respostas*. Rio de Janeiro: MEC, s.d.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1954.
- EIKHENBAUM, Boris. “Sobre a teoria da prosa”. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1976.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- GOMES, Eugênio. “Evolução do conto”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. de Walter H. Geenen. Vol. II. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEAD, Dominic. *The modernist short story: a study in theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. de Johannes Kretschmer. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1996.

- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. de Johannes Kretschmer. Vol. II. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, Herman. “O conto, do realismo aos nossos dias”. In: *A literatura no Brasil*. Vol.II. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952. Coleção Cadernos de Cultura, número 37.
- LIMA, Luís Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LIMA, Luís Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: Olympia, 1973.
- PASSOS, Cleusa Rios P. “Breves considerações sobre o conto moderno”. In: *Ficções: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê, 2001, p. 67-90.
- PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PONTIERI, Regina. “Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov”. In: *Ficções: leitores e leituras*. Organização de Viviana Bosi et alli. Cotia: Ateliê, 2001, p.91-111.
- RAMOS, Graciliano. *Seleção de contos brasileiros*. Vol.2. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SOBRINHO, Barbosa Lima (org.). *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. “Les deux principes du récit”. In: *Les genres du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p.63-77.
- TODOROV, Tzvetan. “Os dois princípios da narrativa”. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.61-74.
- TYNIA NOV, J. “Da evolução literária”. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1976.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXOS

GLÓRIA LATENTE

Até que, sentindo no pensamento as idéias nítidas, recortadas como arabescos em aço e a grande vida da paixão como um tumulto de asas de águia num entalho de escarpas; delineada a pauta da meditação; a harmonia geral do poema como preludiada em sinfonia; o ardor nervoso, que precede a composição, mordendo o freio de ouro do metro e da disciplina planejada, sôfrego como um cavalo de guerra num começo de balada: - plenamente possuído da obra, ele resolveu-se a tomar a pena.

No papel em branco, lustroso, iriava-se por uma zona estreita um reflexo do claro dia. Ele deixou-se fascinar pelo brilho da folha. Era como um rio de luz infinitamente.

O primeiro canto celebraria a Vontade e o Amor, inteligência e instinto, as feições primordiais da existência poeticamente delimitadas e o encontro destas energias, distintas, confundindo-se como sexos, ou divergindo violentamente para promover os dramas da natureza e da humanidade. A Vontade agita o caos; o Amor encaminha a agitação; a Vontade cria o mundo, o Amor perpetua.

Concluiria por um quadro do terror dos homens pré-históricos, nas vésperas de um grande cataclisma...

Ao alcance da mão tinha o tinteiro, algumas gotas do sangue negro dos livros.

- Era aquilo a forma. Bastava colher habilmente no cristal o fio líquido e desfiar na página. Ali dormia o estilo na síntese fluida do bocal, a cor, o desenho sábio da palavra.

Palavra?... Sim, o veículo da vaidade de que o escritor depende, palavra, o mesmo vil instrumento das permutas do interesse e do apetite.

Uma dúvida de repugnância paralisou-lhe a pena.

- Escrever: formular, comunicar. Mas que pretendemos dos outros? Aplauso? A arte que vive do aplauso rebaixa-se, prostitui-se; as chamas ardem para cima. Critério? A arte que não tem apoio na convicção da própria força sucumbe; a hesitação atrofia e anula; a arte forte cresce de si mesmo, organicamente. De que lhe podia valer a eleição do vulgo? Formulem os músicos ambulantes da expressão, os mercadores de espírito, que vão de feira em feira, pelas cidades da tolice humana, mostrando o próprio talento como um asno douto, ou um macaco esperto, os mercadores de plástica, que despem em público a imaginação, pobre escrava palpitante, e oferecem a pura carne à fome grosseira de quem a compre, a flor da epiderme cultivada ao dente brutal das feras do prazer. Formulem os pregoeiros de opinião, pagos a preço de renome, em moeda corrente de lisonja, e os outros, os que vencem, os grandes homens do ventre, mordomos do consumo dos povos, chamados políticos, supostos governos, preciosamente agaloados por maior brilho de ucharia, às ordens do Vulgo poderoso...

O canto segundo resumiria a construção histórica da Vontade: sociedade, impérios, as corrupções, as guerras acabando pelo espetáculo de Roma espavorida, estalando as calçadas de mármore das praças sob o galope da cavalaria dos bárbaros.

- Podia escrever, admitiu. E molhou a pena. Uma lágrima mais grossa da tinta voltou ao tinteiro. Podia escrever. Findo o trabalho, perfeito de grandiosa inutilidade, entregá-lo-ia ao fogo. Ninguém saberia daquela existência artística ali começada, ali destruída: ele só, depois da alegria da criação, sem apreço, sem desdém, assistindo, de alto, ao perecimento da obra, como a divindade indiferente que visse esgotar-se a vida emprestada a um meteoro.

Que sublime poder, esta imolação da vaidade ao orgulho! O livro em retorno ao não-ser original, independente de estranho juízo, glória bravia de estrela, vivida, consumida num recanto insondado do espaço, longe da admiração, longe do olhar, virgem da crítica, alheia aos homens como a fatalidade!...

O canto terceiro seria a notícia épica dos fatos do Amor, religiões, com o argumento das filosofias, perseguições, martírios, num quadro da Idade-Média. Serviria de remate à agonia do último Cruzado em São João d'Acre, velho, esquecido desde muito da sua dama, negando Deus, prevendo e lamentando um futuro a chegar em que a Vontade predominaria inteiramente, vestida na frase de todos os disfarces, saudando enfim a Morte, a terrível amiga e conselheira, que havia de sugerir um dia a verdade da vida como sugeriu as crenças vácuas e as meditações inanes...

- Mas escrever fora provar: a consciência perfeita não ensaia. Demais, que pretendia escrevendo? Castigar na tortura da fórmula a idéia livre, encadear as ondas do pensamento, a tormenta infrene da paixão, escravizar à norma a sua força, feliz inteiramente, sobre aquele mundo incriado, como espírito do *Genesis* sobre as águas.

Bastava-lhe sentir e pensar intensamente a alma dos homens, vibrar como um eco o sofrimento, o entusiasmo dos semelhantes. Para que transmitir? Poder é a força em si. Realizar é somente a expansão ocasional, a expansão é o suicídio da força. O vocábulo define a idéia; a encarnação limita o Verbo. Amesquinha-o.

Não! Gozaria no íntimo o egoísmo ignorado da pujança. Seria a sua alma para ele o próprio espetáculo. Ser uma alma completa: que mais? O seu poema aprofundaria os seus amores, servir-lhe-iam as idéias para a visão lúcida das cousas: seria poeta como um forte na barbaria primeira, antes da linguagem. Que sólido descanso repousar a mediocridade obscura sobre a força que produziria um universo! Tranqüilizar a inércia sobre a glória de poder!

O poema voltaria ao cristal como a gota escapada à pena. Não baixaria à fórmula. Ignorá-lo-ia o mundo. Ignora-se também o diamante primitivo na obscuridade compacta das minas negras. Far-se-ia o sepulcro do seu orgulho, satisfeito de conservar inviolada a psique no mistério da renúncia...

Renunciou.

(*Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 18 set. 1888*)

O RAMO DA ESPERANÇA

Um deles ergueu-se e olhou pelo mar...

- Terra?

- Não... não... Apenas o gume afiado e limpo do horizonte e o claro céu depois... Os naufragos recaíram na morna prostração do desânimo.

Três dias eram passados já que o incêndio e o oceano lhes haviam devorado o navio e os companheiros. Só eles restavam. Eles e o pequeno batel que os levava. O batel e o largo mar imenso...

Em roda, o sol quente e o medonho silêncio solene da calmaria morta.

À vista, nem um pano branco!... Nem a fumaça do continente, além!...

Guiavam-nos os cansados remos e a aventura; não havia mais pão; a água ia faltar.

O quarto dia despontou brumoso.

Ah! que o digam os marinheiros; o nevoeiro é triste como os sudários alvos.

O nevoeiro amortalha a coragem.

Perdidos!...

Mas alguma cousa avizinha-se sobrenadando. Todos olham.

Um braço mergulha sôfrego e levanta vitorioso ao ar um ramo verde...

Verde como a esperança!

Salvos!

Ali, ali mesmo na bruma, adivinha-se a terra firme, com as palmeiras verdes da pátria!

(Jornal do Comércio. São Paulo, 1º ago. 1883)