

## RAUL POMPÉIA E A QUESTÃO NATURALISTA

Diego Moreira<sup>55</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende retomar a discussão acerca da obra do escritor brasileiro Raul Pompéia, especialmente a partir de seu romance *O Ateneu*, de 1888, realizando uma leitura que o afaste da “escola naturalista”, na qual, o mais das vezes, tem sido incluído. Para isso, será revisitada a fortuna crítica do escritor, bem como sua obra propriamente dita, a fim de encontrar ali traços de uma literatura de vanguarda que, antes do Modernismo de 1922, apontava para outros rumos dentro da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Raul Pompéia; *O Ateneu*; Literatura Brasileira; Crítica Literária.

**ABSTRACT:** This article seeks to retake the discussion about the work of Brazilian writer Raul Pompéia, especially from his novel *O Ateneu*, from 1888, performing a reading that moves him away from the “naturalist school” in which, most of the times, he has been included. For such, the writer’s critical fortune will be revisited, as well as his own work, in order to find there traces of an *avant-garde* literature which, before 1922’s Modernism, pointed in another directions inside Brazilian literature.

**Keywords:** Raul Pompéia; *O Ateneu*; Literatura Brasileira; Crítica Literária.

Não sem alguma previsibilidade, é Dante quem nos fornece o começo – que é o meio – deste texto. Perdido em um pesadelo, presumidamente por se haver afastado da virtude em Cristo, encontra-se cercado por uma selva apavorante e, sem muita noção de como escapar dali, começa a descer por uma encosta, mas acaba sendo acossado e impedido de continuar, consecutivamente, por três feras que lhe impedem a passagem: “una onza leggera e presta molto” (ALIGHIERI, 1998, p.26), um “leone./Questi pare che contra me venisse”(ALIGHIERI, 1998, p.26/27) e, por último, “una lupa, che di tutte brame/sembiava

---

<sup>55</sup> Doutorando em Literaturas no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC.

carca ne la sua magrezza” (ALIGHIERI, 1998, p.27). Um pouco antes, logo no princípio do Canto I da *Divina Comédia*, essa mesma “selva selvaggia e aspra e forte” (ALIGHIERI, 1998, p.25) é descrita como o “mezzo del cammin di nostra vita” (ALIGHIERI, 1998, p.25). Alguns séculos depois, Drummond escreverá que “No meio do caminho, tinha uma pedra” (ANDRADE, 2013, p. 36). Já Augusto dos Anjos, no poema “As cismas do destino”, na “Ponte Buarque de Macedo... indo em direção à casa do Agra,/Assombrado com a minha sombra magra,/Pensava no Destino, e tinha medo!” (ANJOS, 2010, p. 22). Indo ainda mais longe, a *Iliada* narra os acontecimentos do 10º ano da guerra de Tróia, e a *Odisséia*, o retorno de Ulisses a Ítaca, vinte anos decorridos dessa mesma guerra. O que há em comum entre esses poemas, separados cronológica e mesmo estilisticamente, que faça com que mereçam estar agrupados sob um mesmo mote, é justamente a ideia neles explícita de que a poesia é sempre uma encruzilhada, uma “meio de caminho”. No poema de Augusto dos Anjos, o poeta se encontra sobre uma ponte, isto é, um ponto de ligação entre dois lugares distintos, mas que, por si só, não pode ser vista como uma finalidade ou objetivo. A poesia é esta ponte. Ela não pode ser ponto de partida, muito menos de chegada. O que lembra o curta-metragem *Ervilha da fantasia: uma ópera Paulo Leminskiana*, de 1985, dirigido por Werner Schumann, em que o poeta curitibano fala sobre o caráter inútil da poesia, qualificando-a como um *inutensilio*, reverberando alguns de seus ensaios anteriores ao filme, posteriormente agrupados nos *Ensaio e anseios crípticos*. Diferentemente da poesia épica, dos panegíricos ou mesmo da sátira, a poesia moderna opera a partir de questionamentos que visam, em última instância, por em xeque o próprio princípio de comunicabilidade da linguagem. Se pensarmos, com Giorgio Agamben, que a modernidade é este lugar de morte, então, da mesma forma, não há mais mundo, e sim apenas imagens do mundo, algo que a poesia moderna tenta combater.

Em 1988, Raul Pompéia publica, na *Gazeta de Notícias*, a crônica “Glória Latente”. Trata-se do relato de um escritor que, tomado pelo êxtase criativo, decide transformar em arte as suas divagações artísticas, na forma de um poema, dividido em três cantos, os quais o poeta define da seguinte maneira:

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. (...) O segundo canto 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. (...) 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... (POMPÉIA, 2013, p. 82-84).

De todo modo, após fornecer a si mesmo e ao leitor os três motes que regerão a composição do poema, o autor parece esbarrar contra o muro da incomunicabilidade da poesia, como ratifica neste trecho da crônica:

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. (POMPÉIA, 2013, p. 83)

Pompéia procede, em “Glória latente”, de forma semelhante a Edgar Allan Poe em “Psychology of composition”, mostrando-nos que a poesia, para ele como para o escritor norte-americano, não é tanto um processo regido pela pura inspiração, pelo sopro divino da Musa, quanto um processo intelectual que conduz à junção entre forma e conteúdo e, ecoando igualmente Rimbaud, que, na célebre carta a Paul Démeny,

afirma que “Le Pòete se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens” (RIMBAUD, 1969, p. 346). Assim, compreende-se que há desregramento e, no caso de Rimbaud, clarividência; mas que há, não obstante, um processo racional, pensado, a partir do qual se compõe o poema.

A mesma percepção acerca da obra de Pompéia parece ter Araripe Jr., que além de seu contemporâneo, gozava da intimidade do autor do *Ateneu*. Araripe, ao comentar em seu estudo sobre *O Ateneu* a crônica acima citada, deixa transparecer – sem certo grau de dramaticidade – o quão racional e estilisticamente elaborado era o processo de composição de Pompéia, tanto no que tange à prosa quanto à poesia, duas formas literárias que, em sua escrita, não parecem conhecer linhas limítrofes, imiscuindo-se a todo o momento, seja na forma de contos, crônicas, romances ou poemas em prosa. De acordo com o comentário de Araripe:

Raul Pompéia, em um conto, recentemente dado à estampa no jornal já indicado [Gazeta de Notícias], encarregou-se de traçar o seu próprio perfil no tipo de um poeta que, obsedado pela idéia de um poema, cujos lineamentos fosforizavam de longa data em sua cabeça, depois de desenvolvê-la discutindo consigo mesmo, avigorentando-a ponto por ponto, depois de fazê-la passar mentalmente por todos os processos de composição imagináveis, acabou por convencer-se de que toda a tradução do pensamento humano era uma queda satânica, um suplício de Prometeu, e que, neste caso, mais valia impedir que esse poema se cristalizasse no bico da pena do compositor (ARARIPE JÚNIOR, 2013, p. 11).

Ou seja, Pompéia, ao dar-se conta da incongruente relação entre linguagem e comunicação, como informa através da crônica, prefere executar uma espécie de corte, deixando o poema escrito – a crônica – como registro do poema irrealizável, do poema por vir.

O autor do *Ateneu* era um formalista *avant la lettre*. Isso se pode afirmar a partir da leitura do vol. X das suas *Obras*, de onde constam seus poucos artigos – dezenove ao todo – voltados para aquilo que o autor denominou “crítica literária e artística”. Destes, cinco não justificam minimamente o título sob o qual se encontram organizados, sendo quatro deles sobre “divulgação científica” e um sobre política. Sobre os outros,

publicados majoritariamente na *Gazeta de Notícias*, quatro se dedicam às artes plásticas e à música, três ao teatro e sete à literatura, sendo que estes últimos podem ser separados a partir de dois tópicos: crítica e teoria literária. Os artigos voltados à teoria literária apresentavam o leitor com reflexões sobre a natureza e a *função* da obra de arte, bem como outras, muito mais intrínsecas ao texto, tais quais o estilo, o enredo, a construção das personagens e as funções rítmica, musical e imagética da linguagem no contexto da obra de arte. Surpreende nesses ensaios não apenas o fato de tratarem da obra em sua imanência, mas também – e principalmente – o fato de que sejam ensaios de viés predominantemente teórico, o que, para todos os efeitos, não era comum na literatura da época, posto que a crítica jornalística tratava muito mais das impressões de leitura, exceção sendo feita ao próprio Araripe Jr. sobre cujo ensaio *O Ateneu e o romance psicológico* afirmou Décio Pignatari tratar-se de “um dos poucos ensaios literários de nível internacional que nos legou o século passado [XIX]” (ARARIPE JÚNIOR, 2013, capa). Portanto, não é de se admirar que Araripe, ao classificar, logo no começo de seu ensaio, a obra de arte como uma “máquina de emoções” (ARARIPE JÚNIOR, 2013, p.7), tenha deixado de percebê-la tão-somente enquanto mimese ou espelho da sociedade, discorrendo igualmente sobre as inovações formais dos simbolistas, por exemplo, assim como do próprio Pompéia, uma vez que para ele, a maioria dos poetas da época – notadamente os parnasianos – sofriam daquilo a que chamou “verbolisia” ou “estilismo agudo”, isto é, que se tratava de poetas a quem o estilo determinava o assunto. Araripe, contudo, teve o cuidado de não confundir em Pompéia um simbolista, como deixa claro através desse trecho:

Os simbolistas verdadeiros, legítimos, arvoraram uma bandeira em que se lê o terrível lema dantesco: per me si va tra la perdita gente [por mim se vai entre a perdida gente]. O pensamento, para eles, é uma degradação, um ato imoral, e contrário à natureza. Compreende-se que, diante disso, é problemático que o nosso romancista psicólogo chegue a penetrar nessa via da literatura subterrânea (ARARIPE JÚNIOR, 2013, p.15-16).

Retomando Dante, que, à entrada do Inferno, lê “Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate” (ALIGHIERI, 1998, p. 37), o ateneu do qual Sérgio se tornará interno pode ser visto como uma descida ao inferno. De maneira semelhante à alusão referida no começo do trabalho, a

narrativa da “crônica de saudades” inscreve-se no meio do caminho, tanto pelo fato de que a vida do protagonista principia-se propriamente quando de seu ingresso no internato, não havendo de sua vida anterior nenhuma informação detalhada, apenas vagas lembranças do seio materno e do lar, quanto pelo fato de que o tempo do romance não é o tempo da narração, uma vez que o que se lê é o relato memorialista de um Sérgio já adulto. As primeiras palavras do romance, atribuídas pelo narrador a seu pai, “Vais encontrar o mundo, (...) Coragem para a luta” (POMPEIA, 2007, p.13), sugerem que a vida de fato começa a partir do momento em que o menino cruzar a porta do colégio, e que a primeira infância, no idílio do lar, não passou de uma espécie de limbo da existência. Estruturalmente, este mundo perdido ou inexistente da primeira infância pode ser compreendido apenas a partir de sua deglutição por outro mundo, o do colégio interno, à medida que Sérgio só recorda – ainda que esparsamente – esse paraíso perdido quando já inserido no ambiente de reclusão. Não é à toa que Araripe qualifica a escrita de Pompéia como uma “queda satânica”: afinal, o Éden familiar está para sempre perdido, ele jamais voltará a ser o mesmo, não importa quantas vezes Sérgio deixe o internato para voltar ao seio materno. Procedendo de forma swedenborgiana, Sérgio somente consegue conciliar esses dois mundos através de correspondências vagas e à medida que o segundo – o internato, ou mundo real – seja uma cópia microscópica do primeiro – o lar, a casa paterna – como narra no trecho a seguir:

Amarguei, por antecipação, o adeus às primeiras alegrias; olhei triste os meus brinquedos, antigos já! os meus queridos pelotões de chumbo! espécie de museu militar de todas as fardas, de todas as bandeiras, escolhida amostra da força dos estados, em proporções de microscópio, que eu fazia formar a combate como uma ameaça tenebrosa ao equilíbrio do mundo; que eu fazia guerrear em desordenado aperto, - massa tempestuosa das antipatias geográficas, encontro definitivo e ebulição dos seculares ódios de fronteira e de raça, que eu pacificava por fim, com uma facilidade de Providência Divina, intervindo sabiamente, resolvendo as pendências pela concórdia promiscua das caixas de pau (POMPEIA, 2007, p. 14).

Este mundo em miniatura, organizado e pacificado pelo narrador como se fosse a “Providência Divina”, são é senão uma correspondência daquilo que encontrará no internato. Evidente que, uma vez lá aprisionado, ele já não disporá de tais poderes a fim de resolver de forma digamos mística os conflitos aos quais estará sujeito. O abandono do paraíso familiar se dá, contudo, de forma gradual. Para isso, concorrem dois momentos chaves da narrativa: o primeiro, quando Sérgio descobre casualmente um folheto pornográfico do funcionário da rouparia, causando o conseqüente choque da descoberta da sexualidade e do erotismo, de acordo com o que narra:

Como tardava o criado, apanhei aborrecido um folheto que ali estava à mesa dos assentos, entradas de enxoval, registros de lavanderia. Curioso folheto, versos e estampas... Fechei-o convulsivamente com o arrependimento de uma curiosidade perversa. Estranho folheto! Abri-o de novo. Ardia-me à face inexplicável incêndio de pudor, constringia-me a garganta esquisito aperto de náusea. Escravizava-me, porém, a sedução da novidade. Olhei para os lados com um gesto de culpado; não sei que instinto me acordava um sobressalto de remorso. Um simples papel, entretanto, borrado na tiragem rápida dos delitos de imprensa. Arrostei-o. O roupeiro veio interromper-me. “Larga daí! disse com brutalidade, isso não é para menino!” e retirou o livrinho. (POMPEIA, 2007, p.31)

O primeiro contato, de choque, faz com que Sérgio feche o folheto, “convulsivamente” e com “arrependimento”. A seguir, subjugado pela própria curiosidade, obriga-se a abri-lo e folheá-lo novamente, agora já totalmente consciente e conformado com a própria culpa; o que o leva a, finalmente, entregar-se ao delírio erótico sugerido pelo folheto que, “crescendo na imaginação como as visões” (POMPEIA, 2007, p.31), incrustar-se-á na alma de Sérgio, dando vazão aquilo que culminará em seu pseudo-romance com Bento Alves. O segundo episódio, este sim definitivo para que Sérgio se torne um anarquista completo, dá-se quando da ocasião em que “demite” a sua padroeira, Santa Rosália, de quem fora fervoroso devoto, a partir de uma imagem que guardava sob o travesseiro, desde sua chegada ao colégio interno:

Não tendo força para estacar de arranco a torrente de séculos cristãos, consegui ao menos ficar à margem. Ignorante do ateísmo, limitei-me a voltar o rosto aos fantasmas do eterno. Subi ao dormitório, tirei da gaveta Santa Rosália, guardei a flor da última oferenda, seca, porque a minha pontualidade de culto falseava já, depus-lhe em despedida um ósculo, e, sem mais profanação, fi-la baixar à sala de estudo, onde lhe cometi o modesto encargo de marcar as páginas de um volume. Estava demitida a minha padroeira! (POMPEIA, 2007, p. 67).

Esse rompimento com o primeiro mundo da infância também pode ser reiterado através de uma declaração do próprio Sérgio que, após ter dado “adeus às primeiras alegrias”, anima-se ao se distanciar “da comunhão da família, como um homem” (POMPEIA, 2007, p.14). A partir desse desligamento, ele é capaz de transformar o ateneu em microcosmo da vida em sociedade, o que será ratificado no capítulo XI, através da voz do Dr. Cláudio, numa de suas preleções sabáticas:

Ensaiaados no microcosmo do internato, não há mais surpresas no grande mundo lá fora, onde se vão sofrer todas as convivências, respirar todos os ambientes; onde a razão da maior força é a dialética geral, e nos envolvem as evoluções de tudo que rasteja e tudo que morde, porque a perfidia terra-terra é um dos processos mais eficazes da vulgaridade vencedora; onde o aviltamento é quase sempre a condição do êxito, como se houvesse ascensões para baixo; onde o poder é uma redoma de chumbo sobre as aspirações altivas; onde a cidade é franca para as dissoluções babilônicas do instinto; onde o que é nulo, flutua e aparece, como no mar as pérolas imersas são ignoradas, e sobrenadam ao dia as algas mortas e a espuma (POMPEIA, 2007, p. 145).

A partir desse tipo de transformação, entenda-se, que o ateneu se torne representação paródica do mundo, ecoam as palavras do pai de Sérgio, à entrada do internato: “Vais encontrar o mundo”. Dessa forma, a leitura mais tentadora a se fazer – e que, por mais de cem anos, tem sido feita – é a de que o mundo recluso do ateneu não apresentará diferenças

significativas em relação ao mundo extra-muros, ou seja, que um será o reflexo imediato do outro: Sérgio chega a relatar o quão modificado está, para a sua percepção, o ambiente domiciliar, o ambiente externo, numa de suas férias fora do colégio: “... o movimento do grande mundo não me parecia mais como um teatro de sombras. Comecei a penetrar a realidade exterior como palpava a verdade da existência no colégio” (POMPEIA, 2007, p.112). E se sua primeira impressão acerca do internato fora de alumbramento, de libertação do seio maternal, agora ambos os ambientes, o dentro e o fora, lhe oprimem, como dá conta neste trecho sobre o internato: ‘Conhecera-o [ao ateneu] interessante, com as seduções do que é novo... conhecia-o agora intolerável como um cárcere, murado de desejos e privações” (POMPEIA, 2007, p.112); e neste, sobre a vida domiciliar: “Desesperava-me então ver-me duplamente algemado à contingência de ser irremissivelmente pequeno ainda e colegial... marcado com um número, escravo dos limites da casa e do despotismo da administração” (POMPEIA, 2007, p.112). Assim, após a perda do paraíso familiar da primeira infância, decorre o grande aborrecimento, por parte de Sérgio, para quem já não há mais diferenças entre a vida no internato e a vida fora dele. E esses fatos auxiliaram o tipo de leitura da obra de Pompéia que o emparelha ao lado de uma obra fundamental do naturalismo brasileiro, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, uma vez que esta também pode ser entendida, para efeitos de análise, como um microcosmo, em que o que ocorre dentro dos muros do cortiço reflete a realidade do mundo exterior. Ou mesmo com outros romances de cunho naturalista, tais quais *A carne*, de Júlio Ribeiro, ou *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. Se se procurar em qualquer manual de literatura com os quais se leciona a disciplina de Língua Portuguesa nas escolas, Pompéia figurará entre os escritores naturalistas acima citados. O que, não obstante, foi ratificado por análises como as de Alfredo Bosi, Antonio Cândido e Silvio Romero. Mario de Andrade, por outro lado, critica muito mais duramente o autor e a obra, em seu ensaio sobre *O Anteneu* que figura em *Aspectos da literatura brasileira*, afirmando tratar-se o romance de uma espécie de “vingança pessoal” perpetrada por Pompéia. É, contudo, Mario que nos apresenta, ao falar sobre o incêndio final do ateneu, uma outra alternativa no tocante às análises do romance, ao apresentar o episódio citado como um dos últimos resquícios do barroco na cultura brasileira. Não precisaríamos de Mario, contudo, para perceber que entre Pompéia e a escola naturalista poucas relações se estabelecem. Por outro lado, a perspectiva de uma escrita barroca, somada à interpretação de Araripe, que aproxima a escrita de Pompéia dos simbolistas, fornece algumas

alternativas de leitura do *Ateneu* que o afastam ainda mais da posição que ocupa no cânone literário brasileiro.

João Adolfo Hansen, em “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, focando-se na mitologia que se formou em torno da figura de Gregório de Mattos, bem como no “homem barroco” dos séculos XVI e XVII, tenta desconstruir o conceito de um universo barroco, no qual o poeta baiano supostamente se inscrevia. De acordo com Hansen:

O “barroco” nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois “barroco” é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada positivamente, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, como categoria kantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de “clássico” e “barroco” aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. (HANSEN, 2001, p. 12).

De acordo com o texto, desde que Wölfflin utilizou pela primeira vez o termo “como categoria estética positiva, os cinco esquemas constitutivos de ‘barroco’ – *pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa* – passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII” (HANSEN, 2001, p. 13), o que Hansen percebe de forma negativa, uma vez que:

Para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que as características ditas “barrocas” especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas... no entanto, as séries classificadas como “barrocas”... não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias... que explicitam mais as disposições teórico-ideológicas dos lugares institucionais que as aplicam que propriamente a estrutura, a função e o valor históricos dos objetos a que são aplicadas (HANSEN, 2001, p. 13-14).

Por mais que o autor se ocupe do barroco histórico – como deixa transparecer através de uma das epígrafes do ensaio – não se pode deixar

de perceber aqui o caráter fantasmático do barroco, que, como Proteu, metamorfoseia-se toda vez que encurralado, não se deixando fixar ou cristalizar como princípio estético ou mesmo diretriz ética. Se barroco é o que Wöfflin afirma sobre o barroco, ou seja, se se trata de um princípio estético ditado *a posteriori*, por alguém que escreve sobre ele dois séculos depois, faz-se necessária uma leitura de ordem diacrônica, isto é, de um choque entre tempos, a fim de que se possa justificar a afirmação de Mario de Andrade a respeito da obra de Pompéia. Mario, que percebia a cultura e a arte brasileiras de sua época como negatividade histórica, evocada através da imagem do “tupi tangendo um alaúde”, vivia o dilema de, por um lado ter de negar a herança artística mais imediata – o parnasianismo mais efetivamente, uma vez que o simbolismo por aqui sempre se configurou como uma espécie de arte subterrânea – de acordo com a agenda modernista e, por outro, convencer-se de que não há superação completa, uma vez que o passado sempre retorna, mesmo que, no caso dele e dos modernistas, como negatividade.

A situação de Pompéia, contudo, era muito mais complicada, uma vez que o autor do *Ateneu* encontrava-se, de certa forma, isolado no contexto artístico brasileiro de fins do século XIX, o que fez com que agisse de forma semelhante a de Mario, procedendo, na escrita de seu romance, negativamente em relação às formas literárias dominantes à época. Se sobre Rimbaud já se afirmou que sua linguagem, infantil, seria uma espécie de rebelião contra a norma da linguagem, contra uma organização sintática da poesia, o caso de Pompéia é similar: o tipo de escrita que opera no *Ateneu*, bem como nas *Canções Sem Metro*, são indícios de uma espécie de posicionamento crítico em relação aos próprios mecanismos da linguagem. Pois a prosa de Pompéia é sinestésica, e suas páginas jorram o gozo erótico proporcionado pelo ato de escrever. Daí se entende sua aproximação, de acordo com Araripe Jr., aos simbolistas: é através das sensações que procuram se apropriar do mundo, mas predominantemente das sensações corporais, tácteis, já que, como diz Cruz e Souza, no poema da “Caveira”, os “Olhos que foram olhos, dois buracos/Agora, fundos, no ondular da poeira...” (CRUZ E SOUZA, 2008, p.447), ou seja, que a poesia simbolista, como a prosa de Pompéia, se caracterizam muito mais pelas relações do mundo táctil que o poeta/escritor transforma em manifestação estética. Não é de forma gratuita que o contato físico é tão importante para Pompéia, seja através do conselho que Sérgio recebe de Rebelo: “Isto é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper” (POMPEIA, 2007, p.33), seja através do desespero amarelado que nos apresenta na seção das “Vibrações”, das

*Canções Sem Metro*, em que tudo parece concorrer para um sistema de correspondências etéreas, que passam necessariamente pelo corpo, não raro por agressões que o destino inflige ao corpo, como se pode verificar em trechos como este:

Sobre o leito, o cheiro máo das chagas era como uma antecipação da morte. Descamava-se a pelle em crostas asperas sobre o grude do pús. Ella morria, alcançada pelo sorteio inexoravel da Peste. Á porta, o anjo negro da maldição; longe, a espavorida caridade (POMPEIA, 1900, p. 10).

Ou mesmo no poema em prosa “Hontem”, cujo primeiro parágrafo nos mostra uma intimidade muito grande com Góngora: “Uma pedra, um epitaphio, é cada pagina da historia. Embaixo dessas inscripções os seculos dormem. Poeira vil e saudades” (POMPEIA, 1900, p. 10).

Diferentemente dos naturalistas, a quem a descrição concorria para a afirmação de princípios científicos deterministas, o que não raro associa seu texto ao discurso jornalístico, em Pompéia a função descritiva atinge o leitor como pura volúpia, ou, para usar o termo de Barthes, pura *fruição*.

As *Canções Sem Metro*, de todo modo, não ocupam lugar de destaque nas letras brasileiras, e há muita polêmica regendo a crítica que a elas se dedica. Ao passo que Afrânio Coutinho e Xavier Placer consideram-nas como o marco inicial do poema em prosa em terras brasílicas, o próprio Placer e Andrade Muricy não as veem com bons olhos, o primeiro as definindo como “castigadíssimas” e “mesquinhas” (PLACER 1962, p. 21-23), o segundo como “frias” e “sem emoção” (MURICY, 1973, p.227-239). Eugênio Gomes, por sua vez, afirma sobre o estilo das *Canções Sem Metro* que não há sintonia entre elas e a personalidade do autor, que melhor teria se expressado através da escrita impulsiva e vibrante dO *Ateneu* (GOMES, 1958, p. 224-230). O próprio Afrânio Coutinho mostra-se um tanto confuso ao fornecer um parecer sobre os poemas em prosa de Pompéia, ao afirmar que “andou bem Andrade Muricy incluindo-o [Pompéia] em seu monumental panorama do simbolismo” (COUTINHO, 1982, p. 21); a definição de impressionismo fornecida por Coutinho, para ele “uma inserção do simbolismo no realismo e uma preparação do modernismo”

(COUTINHO, 1982, p. 21) torna ambígua e pouco clara a posição do crítico, uma vez que é difícil pensar um tipo de simbolismo que esteja subordinado ou mesmo inserido no contexto do realismo, o que é muito estranho, vindo de alguém que organizou a obra de Raul Pompéia. Alfredo Bosi, por sua vez, dedica pouca atenção e poucas linhas às *Canções*, taxando-as como um “ensaio estetizante de prosa poética, que resultou menos rico que a linguagem do *Ateneu*, mas vale como prova de um extremo cuidado no traço das formas” (BOSI; 1974, p. 205). Já Massaud Moisés as aproxima do “influxo de Aloysius Bertrand e seu *Gaspar de la Nuit* (1842) e de Baudelaire e seus *Petits Poèmes en Prose* (1869)” (MOISES, 1984, p. 418), entretanto considera que nem todos os textos que compõem as *Canções* são poemas, à medida que “se enquadram no perímetro da crônica, oscilando entre a narrativa e o tom poético ou reflexivo” (MOISES, 1984, p. 418). José Guilherme Merchior, sem fornecer muitos detalhes, arremata com seu característico estrabismo que os poemas em prosa de Pompéia se aproximam do “decorativismo parnasiano” (MERCHIOR, 1977, p.258). Lêdo Ivo, ao lado do já citado Araripe Jr., são os que parecem receber e tratar com maior entusiasmo as *Canções*. Ivo, inclusive, é possivelmente o primeiro a primar pela análise do texto propriamente dito, focalizando seus elementos intrínsecos, a exemplo do tipo de procedimento de Araripe em relação ao *Ateneu*. Sobre as *Canções Sem Metro* afirma Ivo que se trata de “uma das maiores aventuras em língua portuguesa: o empenho obsessivo de criar uma obra que representasse uma visão órfica do Universo, e fosse uma recriação verbal do cosmo” (IVO, 1963, p 91). A recriação do cosmo através do verbo, espécie de *Crátilo* platônico, pode ser exemplificada através do poema “Os animaes”, espécie de reelaboração do Gênesis em duas páginas, que ecoa Octavio Paz, o qual, falando sobre Dante e Milton, afirma que “o poeta dá então forma sensível às idéias religiosas, transmuta-as em imagens e as anima” (PAZ, 1984, p.75). Desse modo, assim como Dante nos fornece a arquitetura do inferno, e Milton reconta a história da queda, Pompéia, em seu poema, reescreve o Gênesis, transmutando-o de acordo com sua sensibilidade poética. Seu compromisso com uma arte sinestésica, que compreende o mundo como êxtase ininterrupto e tenta, sofregamente e a todo o momento, transmiti-lo ao papel, é provavelmente outro dos motivos que o isolou tanto de sua geração literária.

A retórica, que mesmo antes da *Oração aos Moços* de Rui Barbosa já encontrava ampla acolhida em nossas letras, tem em Pompéia e no

*Ateneu* sua negação mais violenta, uma vez que feita através da utilização mesma das fórmulas que a compõem, utilização planejadamente caricata que, através de processos de intensificação desse recurso de linguagem, denotam o seu absurdo e inconsistência, dado que representadas no romance por estereótipos que parecem pertencer a eras remotas – como o Dr. Cláudio e o próprio Aristarco – cuja incomunicabilidade se reflete no fato de não irem além do próprio ritual de linguagem de que se munem, como se praticassem o exercício da retórica sem nenhuma outra finalidade que a própria prática. Quando tais personagens falam através de Sérgio, percebe-se a enorme mudança na instância discursiva, que se torna invariavelmente exagerada, hiperbólica e superlativa, enfim, absolutamente caricata. A discrepância entre pensamento e fala, a repetição de frases feitas e máximas de moralidade parece estar sempre à espreita, em cada canto do ateneu, seja à hora do almoço, quando “Aristarco aproveitava para distribuir uma merenda de conselhos, depois do canto e antes de outras fatias, incomparavelmente mais bem recebida” (POMPEIA, 2007, p.57-58), seja penduradas às paredes, do quilate de “Nenhum mestre é mau para o bom discípulo” (POMPEIA, 2007, p.57-58). O ponto máximo da crítica de Pompéia à forma discursiva corrente à sua época é o episódio do busto de bronze, no qual Aristarco, intimidado pela presença massiva de pais, alunos, professores, e até mesmo da Princesa Isabel, parece incapaz de articular, de improviso, algumas palavras ao púlpito, o qual Sérgio alcunha por “porta-retórica”:

Aristarco... Passeou um olhar sobre o anfiteatro. Não pôde dizer palavra. Pela primeira vez na vida sentiu-se mal diante de um auditório... A impressão simultânea do público impedia-lhe de reconhecer uma fisionomia amiga que o animasse. Mas urgia improvisar alguma coisa antes da eloquência rabiscada que trazia em tiras de papel (POMPEIA, 2007, p. 152).

Posteriormente, pela surpresa e ilusão de grandeza que o seu outro, o busto de bronze, lhe causa, “falou como nunca, esqueceu o calhamaço sobressalente que trouxera, improvisou como *Demóstenes*, inundou a arena, os degraus do trono, as ordens todas da arquibancada até a oitava, com o mais espantoso chorrilho de facúndia que se tem feito correr na terra” (POMPEIA, 2007, p. 152). Aqui, o exagero encontra-se a serviço da caricatura, que nas edições do *Ateneu* em que constam as

ilustrações de Pompéia, eleva-se à máxima potência, por vir acompanhada de uma imagem de Aristarco cujas proporções assimétricas dialogam diretamente com a desproporção da descrição de seu discurso. Compare-se a esse trecho um outro, em que é o próprio Sérgio quem se dedica à uma espécie de contemplação subjetiva, e se perceberá o quão díspares se configuram um em relação ao outro:

Na arte da eloqüência da atualidade acentua-se uma reação poderosa contra o metro clássico; a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e poético terá desaparecido das oficinas de literatura. O sentimento encarna-se na eloqüência, livre como a nudez dos gladiadores e poderoso. O estilo derribou o verso. As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática (POMPEIA, 2007, p. 93).

Ou mais adiante, indo ao encontro da premissa de Leminski, da poesia como *inutensílio*:

Qual a missão da arte? Originária da propensão erótica fora do amor, a arte é inútil, – inútil como o esplendor corado das pétalas sobre a fecundidade do ovário... Além de inútil, a arte é imoral... Poema intencionalmente moral é o mesmo que estátua policroma, ou pintura em relevo... A verdadeira arte, a arte natural, não conhece moralidade. Existe para o indivíduo sem atender à existência de outro indivíduo. Pode ser obscena na opinião da moralidade: Leda; pode ser cruel: Roma em chamas, que espetáculo! Basta que seja artística (POMPEIA, 2007, p. 94).

E, a essa altura, que a “propensão erótica fora do amor” reverbere o “caráter fantasmático do amor” (AGAMBEN, 2005, p.35) agambeniano, isto é, de que o amor como descoberto pelos poetas provençais e *estilnovistas* “tem como objeto não diretamente a coisa sensível, mas o fantasma” (AGAMBEN, 2005, p.35), não é de surpreender.

Considerando os aspectos apresentados, não é nenhum mistério que *OAteneu* se caracterize como uma obra incompreendida, considerada enfadonha e afetada por muitos, e que se encontre algo isolada no contexto das letras brasileiras. Como uma espécie de Midas, sua

excelência é sua maldição, pois figura quase que incompreensível e absolutamente inclassificável – embora a cegueira crítica insista em taxar-lhe naturalista – no cenário literário de fins do século XIX. Sem reduzi-la a isto, já seria por si só vanguardista por tratar de uma questão tão delicada quanto o homossexualismo, tendo em mente a época e o país em que foi escrita. Através de sua linguagem, Pompéia nos oferece um universo, e ali despeja todas as suas aspirações estéticas e seus anseios poéticos.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia: Inferno*. 1ª ed. Bilingue. Trad. Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, C. D. de. *Alguma Poesia*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, M. de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Americ=Edit, 1943.

ANJOS, A. dos. *Eu e Outras Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *O Ateneu e o Romance Psicológico*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. 6ª ed. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

COUTINHO, A. Canções sem metro: introdução. In: POMPÉIA, R. *Canções Sem Metro* (Obras de Raul Pompéia, vol. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/Fename, 1982.

CRUZ E SOUZA, J. da. *Obra Completa Vol. 1: poesia*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

GOMES, E. O lado marcial de Pompéia. In: COUTINHO, A. *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa revista de literatura brasileira* Nº2. São Paulo: Editora 34, 2001.

IVO, L. *O Universo Poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: São José, 1963.

MERCHIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MOISÉS, M. *Romantismo; Realismo (História da Literatura Brasileira Vol. 2)*. São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1984.

MURICY, A. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. 2ª ed. Brasília: INL, 1973, vol. 1.

PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PLACER, X. *Adelino Magalhães e o Impressionismo na Ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

POMPÉIA, R. *Canções Sem Metro*. Rio de Janeiro: Typ. ALDINA, 1900.

\_\_\_\_\_. *O Ateneu*. 21ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

RIMBAUD, A. *Oeuvres*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1969.

Recebido em: 16/06/2016

Aceito em: 15/08/2016

