

TATO, MAGIA E EXPERIÊNCIA: A MODERNIDADE DA LITERATURA DE RAUL POMPÉIA

Sebastião Marques Cardoso
Departamento de Letras
UNICENTRO, Guarapuava-Paraná

Resumo: A busca de uma relação entre o estilo literário de Raul Pompéia com o modo de atuação da personagem e do narrador do romance *O Ateneu* pode nos remeter a uma busca genésica ao narrador de Pompéia. Num ambiente hostil e avesso à experiência, conforme a concebe Walter Benjamin, o narrador de *O Ateneu* surge da experiência violentada e malbaratada da personagem Sérgio. Não é possível estabelecer uma cisão entre o narrador e a personagem do romance, como sugere Silvano Santiago; pelo contrário, ambos os atores do discurso ficcional em questão se imbricam, mantendo, com isso, uma curiosa relação de dependência e de cumplicidade. A percepção tátil de Sérgio-personagem é, com frequência, envolvida pela linguagem extremamente visual, sugestiva e colorida de Sérgio-narrador. Em face disso, estabelece-se uma mimesis extra-sensível: a tentativa de o narrador – por meio de uma linguagem calcada na *durée*, de Bergson – extrair das entranhas e amarras das percepções táteis acumuladas e condensadas da personagem a experiência que o autoriza e o justifica como narrador.

Palavras-chave: literatura brasileira e Raul Pompéia; narrador e experiência; modernidade e mimesis.

Abstract: The search for a connection between Raul Pompéia's literary style and the way the character and the narrator act in the novel *O Ateneu* may prompt us to the search for the origin of the narrator in Raul Pompéia. In an environment that is hostile and contrary to the experience (*erfahrung*) as Walter Benjamin argues, the narrator of *O Ateneu* emerges from the violated and impoverished experience of the character Sérgio. It is not possible to split the narrator and the character of the novel, as suggested by Silvano Santiago; on

the contrary, both actors of the fictional speech under scrutiny are mingled, thus maintaining a curious relationship of dependence and complicity. The tactile perception of character Sérgio is frequently involved by the extremely visual, suggestive and colored language of Sérgio-narrator. In light of this, a non-physical mimesis is established: the narrator's attempt – by means of a language that is based upon the *durée* of Bergson – to extract the experience that authorizes and justifies him as the narrator from the entrails and links of the character's accumulated and condensed tactile perceptions.

Key-words: Brazilian literature and Raul Pompéia; narrator and experience; modernity and mimesis.

Introdução

Depois de publicado nos folhetins da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1888, no mesmo ano foi lançada uma edição em volume. Aproveitando as páginas da edição de 1888, cortando pedaços, colocando-as em tiras de papel (cf. COUTINHO, 1971, p. 11), e introduzindo modificações e correções, Raul Pompéia preparou a segunda edição de *O Ateneu*, lançada em 1905, pela Livraria Francisco Alves, como *edição definitiva*.

Curiosamente, críticos como Brito Brota, em seus *Ensaio da mão canhestra*, e Lúcia Miguel-Pereira, em sua *Prosa de ficção – de 1870 a 1920*, apontam o ano da primeira publicação de *O Ateneu* (1888) como o ano do apogeu do romance naturalista no Brasil, com a publicação de cinco obras, a saber, *O Missionário*, de Inglês de Souza; *O Cromo*, de Horácio de Carvalho; *A Carne*, de Júlio Ribeiro; *Hortênsia*, de Marques Carvalho, e *O Lar*, de Pardal Mallet. (cf. AMARAL, 1988, p. 196).

Com efeito, houve críticos que enquadrassem *O Ateneu*, de R. Pompéia, como uma obra naturalista. Contudo, houve muitos outros que, não negando os traços naturalistas e realistas dessa obra, encontraram no romance características notadamente do Simbolismo, do Impressionismo e do Romantismo, bem como uma tendência psicologizante e sociológica da literatura.

José Veríssimo e Mário de Andrade leram *O Ateneu* como uma obra essencialmente naturalista; Araripe Júnior leu, contudo, o mesmo romance, como uma obra realista, mas de um realismo afetado, chamando-o de *realismo subjetivo*; na esteira de Agripino Griego e Eugênio Gomes, Afrânio Coutinho e o Prof. Francisco Maciel Silveira classificaram-no como uma obra na totalidade impressionista; Tristão de Athayde e sobretudo Ledo Ivo não hesitaram em pô-lo como um dos exemplos mais acabados da prosa de ficção simbolista no Brasil; Sílvio Romero e Lúcia Miguel-Pereira, como obra com *psicologismo idealista de tendências simbólicas* e com *pesquisas psicológicas*, respectivamente, e, por um prisma sócio-cultural e ideológico, Alfredo Bosi e Zenir Campos

Reis. Há, ainda, quem veja o romance do jovem suicida como confluências de estilos (cf. id. *ibid.*, p. 196) ou como crítica à retórica escolar do século XIX (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 15), vivida por um grande *drama cultural*.

A obra aberta e difusa de Pompéia exige uma crítica imanente ao próprio texto, que parte, em certa medida, da sensibilidade e inaptidão da personagem Sérgio, das contradições e ambigüidades do narrador e das sugestivas conferências encetadas pela personagem Dr. Cláudio. Pensando nisso, analisaremos a *experiência*, concebida e teorizada por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza”, sobretudo, na personagem Sérgio, procurando evidenciar o que implica o descrédito dessa *experiência* na constituição e no ideal do narrador de Pompéia.

Em seguida, tentaremos mostrar como o modo de percepção da personagem – constantemente reelaborada pelo narrador num tempo específico condicionado pela linguagem artística, transformando esse modo perceptivo, muitas vezes, em imagens sugestivas e coloridas – implica no estilo de Raul Pompéia. O narrador, contudo, é sintomático e caminha para um desenlace trágico, se ponderarmos que ele busca, na verdade, a *experiência* de um Sérgio-personagem despersonalizada, que o autoriza e o justifica na tradição como narrador.

Experiência e conflito: a constituição do narrador em *O Ateneu*

Aqueles cuja fecundidade reside no corpo, dirigem-se de preferência às mulheres, e assim realizam a sua maneira de amar, acreditando que pela criação dos filhos atingem a imortalidade, a celebridade e a felicidade eternas. Os que, porém, desejam procriar pelo espírito - pois há pessoas que mais desejam com a alma do que com o corpo (e ela é mais fecunda ainda que o corpo) -, esses anseiam por criar aquilo que à sua alma compete criar. É a criação desses homens a quem chamamos de poetas, e daqueles outros aos quais denominamos inventores.

Platão - *O Banquete*

O ritmo, os sons e o colorido da sintaxe e das imagens da prosa *modernista*¹ de Pompéia exigem métodos de leitura paralelos, de áreas distintas, embora coexistentes, da literatura que os configura. A constituição plástica, material e significante do romance de Raul Pompéia pode marcar os graus de relações entre escritor e as circunstâncias

¹ Não queremos dizer, com este adjetivo, que a obra de Pompéia se insere no movimento surgido em São Paulo com a famosa Semana da Arte Moderna, em 1922 (cf. CANDIDO et al, 1983, p. 07). Primeiro, porque há uma fração de tempo que a separa sensivelmente das primeiras obras publicadas ligadas à Semana; segundo, porque o projeto modernista de literatura de 22 resultou numa *estratégia de vanguarda* (cf. FABRIS, 1994, p. 19). Dizemos que a obra de Pompéia é, ou pode ser, modernista porque há nela uma livre manipulação de formas e procedimentos literários que a aproxima mormente da obra adulta de Machado de Assis, de Proust e outros.

espacio-temporais, e a história (interna) da escritura, que podem marcar igualmente o grau de seu envolvimento intertextual². Se, por um lado, a força das circunstâncias modela a posição de Raul Pompéia e do narrador com relação a seu tempo, por outro, no entanto, é a própria maneira de questionar a linguagem da prosa poética que configura o tempo do romance.

Raul Pompéia adota, em *O Ateneu*, um processo de criação artística que diverge de *La Porte Etroite*, de André Gide (cf. SANTIAGO, 1978, p. 69). Neste autor, a alternância de vozes entre narrador e personagem é um aspecto estético bem definido, que negaceia a intervenção abrupta, intrusa e valorativa do autor na história narrada. Ao passo que, em *O Ateneu*, o *falso natural* não determina o compasso da narrativa. Neste sentido, a narrativa de Pompéia, segundo Silvano Santiago culmina numa inovação técnica inusitada:

... há o que narra (Sérgio-narrador) e há o que vive ou atua (Sérgio-personagem), como se nos quisesse apresentar no final um modelo que tivesse impressionado duplamente uma fotografia. Se o romance do falso natural apresenta a simbiose perfeita entre narrador e personagem e uma dissociação entre autor e narrador-personagem, já *O Ateneu* sugere um diferente corte, pois seu criador abre uma vala que vai separar o narrador do personagem e estabelecer uma possível, mas necessária, pinguela entre o narrador e o autor-leitor. (cf. SANTIAGO, 1978, p. 73).

O autor de *O Ateneu* aparece como extensão imaginosa e psicológica do narrador (Sérgio-adulto), recaindo sobre a personagem (Sérgio-menino) o isolamento, a condenação ou mesmo a justificativa de seus atos. Contudo, em vista de nosso enfoque e ao que segue, o *falso natural rejeitado*, de Silvano Santiago, e mesmo a posição precedente de Eugênio Gomes, e rebatida pelo crítico, devemos relativizar essas posições críticas. Para Gomes, houve em *O Ateneu* uma progressiva superposição da mentalidade do adulto que escreveu o romance sobre o menino a quem atribui pensamentos, idéias e expressões que não podia ter (apud. SANTIAGO, 1978, p. 73) ou, nas acepções de Gomes, “Sérgio é, em consequência, um híbrido de menino e homem que vinga mais pela **experiência** (grifo nosso) cultural do romancista do que por sua autenticidade no tempo e no espaço como personagem.” (apud. SANTIAGO, 1978, p. 73).

Silvano Santiago tem razão ao dizer que há duas vozes distintas no romance; isto fica evidente no seguinte excerto:

Esperei um dia, dois dias, três: o castigo não veio. Soube que Bento Alves despedia-se do Ateneu na mesma tarde do extraordinário desvario. Acreditei algum tempo que a minha impunidade era um caso especial do afamado sistema

² Acreditamos que a consideração de João Alexandre Barbosa acerca da poesia moderna pode nos servir invariavelmente de parâmetros para análise do romance de Pompéia. (cf. BARBOSA, 1986, p. 13).

das punições morais e que Aristarco delegara ao abutre da minha consciência o encargo da sua justiça e desafronta. Hoje penso diversamente: não valia a pena perder dois pagadores prontos, só pela futilidade de uma ocorrência, desagradável, não se duvida, mas sem testemunha. (POMPÉIA, 1996, p. 122).

No entanto, as considerações de Eugênio Gomes são também reveladoras e pertinentes. Na própria linguagem empolada e retórica em que está incrustada a posição do narrador, e, por trás dele, as inferências, as indossincrasias e os sentimentos do autor, há uma sensibilidade infante e sensitiva:

A seu turno a gramática abria-se como um cofre de confeitos pela Páscoa. Cetim cor de céu e açúcar. Eu escolhia a bel-prazer os adjetivos, como amêndoas adocicadas pelas circunstâncias adverbiais da mais agradável variedade; os amáveis substantivos! voavam-me à roda, próprios e apelativos como criaturinhas de alfenim alado; a etimologia, a sintaxe, a prosódia, a ortografia, quatro graus de doçura da mesma gustação. Quando muito, as exceções e os verbos irregulares desgostavam-me a princípio; como esses feios confeitos crespos de chocolate: levados à boca saborosíssimos. (POMPÉIA, 1996, p. 41).

Uma criança de onze anos, haja vista o conceito que temos a respeito da estrutura lingüística das crianças nesta faixa etária, jamais utilizaria uma linguagem rica como esta em comparações e alusões, com uma sintaxe requintada e erudita, aos moldes da retórica da época:

Como valor estético-literário, como signo e portadora dos padrões culturais e como instrumento de poder, a retórica exerceu, tautologicamente, uma função condicionante na sociedade brasileira do século XIX: forneceu-lhe os moldes com que aprendesse a realidade e, ao mesmo tempo, satisfizesse as grandes aspirações, ou seja, a valorização das coisas do espírito (contra as manuais), o brilhantismo do discurso-espetáculo (em lugar da análise dos fatos) e o apego aos valores da tradição (em oposição ao juízo crítico). É nesse sentido que a posse da palavra, representada pela alfabetização e, em seguida, pelo domínio da eloqüência, constituíam em critérios de divisão social do mesmo modo que a fortuna, a nobreza, a posse de terras e de escravo. (BRANDÃO, 1998, p.56).

Paradoxalmente, a sensibilidade do narrador parece estar muito próxima da alma interior da criança ao fazer comparações com coisas do universo infantil. Assim, o emprego de uma linguagem adulta (Sérgio-narrador, sob os auspícios do autor) é o véu que torna o discurso ficcional e artístico enigmático, hermético, subjetivo e sugestivo do mundo empírico da criança. Em outras palavras, a linguagem da retórica foi o artifício encontrado pelo autor que possibilitou ao narrador dar forma à alegoria da criação pueril e mágica da infância e da arte.

Podemos concluir, por hora, que Sérgio I (narrador) e Sérgio II (personagem) são faces de uma mesma moeda, ora um, ora outro, assume o tom discursivo no decorrer

da narrativa. Deste modo, não podemos estabelecer uma cisão entre ambos, muito menos uma vala, sob pena de querer discutir o conteúdo de um poema sem levar em consideração sua forma; muito menos devemos acreditar que não existiam reverberações do autor na personagem (Sérgio II). Da mesma forma, não podemos acreditar que tenha havido uma superposição da mentalidade do adulto à alma infantil. Em vista do que foi exposto, o narrador procura dar forma ao universo sensível e imaginário infantil por meio de uma linguagem adulta (retórica) que, no entanto, não superpõe o universo infantil, pelo contrário, revela-o com maior enlevo e autenticidade.

À medida que Sérgio I vai transpondo a *experiência*³ tangível de Sérgio II ao mundo cognoscível e narrativizado, ocorre progressivamente a perda da experiência indecifrável do último e, de forma inversa, ocorre o acúmulo de experiências oblíquas vivenciáveis adquiridas pelo primeiro em função da transferência incontinenti dessa *experiência*.

Esse duplo movimento entre Sérgio I e Sérgio II reflete tanto a inaptidão da personagem quanto do narrador ao convívio social e coletivo. A experiência de Sérgio-personagem é categoricamente rechaçada no internato. O que vale, no colégio, são a ênfase na aprendizagem das humanidades clássicas, supervisionada pelo próprio imperador, e a exigência da memorização (por meio de sucessivas repetições) de textos considerados padrão pelo corpo docente da época. Deste modo, a experiência sensível de Sérgio II é violentada por uma educação de elite, que obedecia sem resistência aos moldes europeus:

Contemplando apenas uma minoria, a instrução provocava, no entanto, um impacto urbanizador, obrigando essa minoria à convivência nas capitais provinciais importantes e na Corte. Além disso, o ensino seguia padrões europocêntricos definidos. Os mestres vinham quase sempre do Velho Mundo (em geral de origem ou influência francesa); estudava-se em textos franceses, ou traduzidos deste idioma; presumia-se que o objetivo a alcançar era a aquisição da cultura européia. Levando-se em conta a origem de grande parte das escolas, dos professores e dos textos didáticos, conclui-se que a instrução seguia a receita da França da Restauração: humanista, conservadora e católica. (NEEDELL, 1993, p. 75).

Nessas circunstâncias, o menino Sérgio procurará adaptar seu *sensismo* às inflexões do meio:

³ A acepção *experiência* se tratará, neste ensaio, em termos benjaminianos. Para o crítico alemão, *erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, sem intervenção da consciência. Em outras palavras, trata-se do conhecimento do sujeito integrado numa comunidade que dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas do seu tempo. Ao passo que a *erlebnis* diz respeito à vivência do indivíduo privado, isolado, que precisa ser assimilada às pressas, produzindo efeitos imediatos. (cf. BENJAMIN, 1989, p. 146).

Onde meter a máquina dos meus ideais naquele mundo de brutalidade, que me intimidava com os obscuros detalhes e as perspectivas informes, escapando à investigação da minha inexperiência? Qual o meu destino, naquela sociedade que Rebelo descrevera horrorizado, com as meias frases de mistérios, suscitando temores indefinidos, recomendando energia, como se coleguismo fosse hostilidade? De que modo alinhar a norma generosa e sobranceira de proceder com a obsessão pertinaz do Barbalho? Inutilmente buscara reconhecer no rosto dos rapazes o nobre aspecto da solenidade dos prêmios, dando-me idéia da legião dos soldados do trabalho, que fraternizavam no empenho comum, unidos pelo coração e pela vantagem do coletivo esforço. (POMPÉIA, 1996, p. 36).

Nesse trecho, a experiência de Sérgio-personagem nunca foi tão franca e sincera. Contudo, a personagem vai paulatinamente assimilando o espírito do internato: “Estava aclimatado, mas eu me aclimatara pelo desalento, como um encarcerado no seu cárcere” (POMPÉIA, 1996, p. 40). Ou, nas palavras do Dr. Cláudio: “Para que o indivíduo perdure, momento genésico da existência específica no tempo, é imprescindível adaptar-se às imposições do meio universal. O rio a correr não despreza o detalhe do mais insignificante remanso, nem pode sofismar o obstáculo do menor rochedo no alvéu. O critério inconsciente do instinto é o guia da adaptação.” (POMPÉIA, 1996, p. 88-9).

O declínio da experiência (BENJAMIN, 1994, p 114) do Sérgio II começa a tomar grandes proporções a partir do momento que passa a utilizar seu conhecimento sensível em troca de proteções que lhe propiciassem melhores e maiores possibilidades de satisfação individual: “Eu desejei um protetor, alguém que me valesse, naquele meio hostil e desconhecido, e um valimento direto, mais forte do que palavras.” (POMPÉIA, 1996, p. 40).

O *sensismo*, experiência infável de Sérgio-personagem, converge em mercadoria: dominar pela fraqueza. Ademais, a astronomia, dentre outras disciplinas, contribuíram para isso:

Para as noites brumosas, Aristarco tinha os aparelhos. Uma infinidade de maquinismos do ensino astronômico, exemplificando o sistema solar, a teoria dos eclipses, a gravitação dos satélites, as esferas concêntricas, terrestre e celeste; a de dentro, de cartão lustrado; a de fora, de vidro. Um atravancamento indescritível, sobre a mesa, de estrelas e arames torcidos, rodas dentadas de latão, lâmpadas frouxas de nafta parodiando o sol. Aristarco dava à manivela e girava tudo. Com *pince-nez* grosso de tartaruga, à ponta do nariz, dominava o tropel dos mundos. (POMPÉIA, 1996, p. 49).

Assim, a técnica, no caso, a astronomia, sobrepõe-se à experiência de Sérgio, aliviando-o da melancolia e da reflexão que decorrem dela. Mas, o principal artefato técnico que amenizava as tensões dos meninos no colégio era o telégrafo. Este arrebatava os alunos em massa:

Como compensação destas desvantagens havia os telégrafos e a correspondência de mão em mão. Os fios telegráficos eram de melhor linha de Alexandre 80, sutilíssimos e fortes, acomodados sob a tábua das carteiras, mantidas por alças de alfinete. Em férias desamarravam-se. Dois amigos interessados em comunicar-se estabeleciam o aparelho; a cada extremidade, um alfabeto em fita de papel e um ponteiro amarrado ao fio; legítimo Capanema. Tantas as linhas, que as carteiras vistas de baixo apresentavam a configuração agradável de cítara dos recadinhos em harpa de carcamano. (POMPÉIA, 1996, p. 99-100).

Concluindo, a experiência da personagem Sérgio, bem como a de seus companheiros de colégio, ao chegar no final do terceiro ano letivo, está permanentemente pobre e violentada. Surge, em seu lugar, um Sérgio *grave*, semelhante a indivíduos graves como o Sanches adulto, sem nenhum comprometimento com o passado.

Sérgio I, o narrador, impassível diante de um tempo corrosivo que o apaga e o aniquila cada vez mais, reúne os cacos da experiência violentada e aspectos da vivência de Sérgio II e empreende uma volta genésica, tecida sob o véu da atualidade e do esforço discursivo presentificado: a retórica. O que se busca em *O Ateneu* é menos o sentido da vida que a retomada dos narradores-viajantes, em trânsito, ou mesmo auto-refletidos, como aparece em Machado de Assis (cf. BENJAMIN, 1994, p. 197 e SÜSSEKIND, 1990, p. 156). A viagem do narrador de Pompéia é, em verdade, outra, o que confirma sua *excentricidade* na história da literatura da brasileira.

Das relações de Sérgio II com seus amigos de colégio, a mais sincera, por isso significativa para o entendimento da narrativa, foi com Egbert:

A convivência do Sanches fora apenas como o aperfeiçoamento aglutinante de um sinapismo, intolerável e colado, espécie de escravidão preguiçosa da inexperiência e do terror; a amizade de Bento Alves fora verdadeira, mas do meu lado havia apenas gratidão, preito à força, comodidade da sujeição voluntária, variedade feminina de dominar pela fraqueza, todos os elementos de uma forma passiva de afeto, em que o dispêndio de energia é quase nulo, e o sentimento vive de descanso e sono. Do Egbert, fui amigo. Sem mais razões, que a simpatia não se argumenta. Fazíamos os temas de colaboração; pontuávamos significados, ninguém ficava a dever. Entretanto, eu experimentava a necessidade deleitosa da dedicação. Achava-me forte para querer bem e mostrar. Queimava-me o ardor inexplicável do desinteresse. Egbert merecia ternuras de irmão mais velho. (POMPÉIA, 1996, p. 127).

Com Egbert, a *experiência* de Sérgio II volta à convalescença. Deste modo, a relação de ambos cria um meio favorável para a germinação de Sergio I. O narrador de Pompéia nasce da resistência, no ambiente hostil e pouco propício do internato. O meio, “filosofemos, é um ouriço invertido: em vez da explosão divergente dos dardos - uma convergência de pontos ao redor” (POMPÉIA, 1996, p. 70). A experiência de que falamos

é a experiência sensível, que acrescenta ao contingente, somente expressada por uma linguagem dotada de formas similares:

Com o Egbert experimentei-me às escondidas no verso. Esboçamos em colaboração um romance, episódios medievais, excessivamente trágicos, cheios de luar, cercados de ogivas, em que o mais notável era um combate devidamente organizado, com fuzilaria e canhões, antecipando-se de tal maneira a invenção de Schwartz, que ficávamos para todo o sempre, em literatura, a salvo de não descobrir a pólvora. (POMPÉIA, 1996, p. 130).

Para Walter Benjamin, a experiência pode ser transmitida de forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos (BENJAMIN, 1994, p. 114). Essa experiência benjaminiana era compartilhada entre Egbert e Sérgio-personagem, no gramal ou mesmo no trapézio de educandário, muitas vezes por meio de leituras em companhia:

Ideávamos vagamente, mas inteiramente, na meditação sem palavras do sentimento, quadro de manchas sem contorno, ideávamos bem as cenas que líamos da singela narrativa [*Paulo e Virgília*, de Bernadin de Saint-Pierre], almas que se encontram, dois coqueiros esbeltos crescendo juntos, erguendo aos poucos o feixe de grandes folhas franjadas, ao calor da felicidade e do trópico. Compreendíamos os pequeninos amantes de um ano, confundidos no berço, no sono, na inocência. (POMPÉIA, 1996, p. 129).

A experimentação dos versos às escondidas, representação simbólica da *parição* do narrador de Pompéia, faz-nos lançar dardos de leitura tanto ao que se leu efetivamente até o presente momento da narrativa quanto ao que lerá em seguida. Ao que se leu na narrativa, deve-se acrescentar que a inflexão do Sérgio-narrador em Sérgio-personagem se assenta na busca de um Sérgio-placentário e virginal, que a vivência moderna ainda não corrompeu. À leitura que se segue, tem-se a morte progressiva do Sérgio II. Contudo, a salvação de Sérgio I depende da resistência de Sérgio II. Ademais, chegar ao Sérgio III (placentário e virgem), só é possível por meio do Sérgio intermediário. Assim, o conflito se polariza à medida que a narrativa avança. O tempo cronológico vai roendo as frisas e partes sensíveis de Sérgio II, enquanto Sérgio I, na tentativa de vencer o *Cronus*, o refaz, num tempo específico, semelhante ao proposto por Bergson⁴.

Finalizando, traçamos o perfil do narrador de *O Ateneu* mostrando que ele surgiu em condições insólitas, engendrado na própria narrativa. Portanto, sua ligação com a personagem principal do romance é íntima e avessa. Não se trata, por isso, da

⁴ Segundo Bergson, para medir o tempo, a ciência fabrica o verdadeiro dado temporal. Ao contrário do tempo da ciência, a *durée* não é quantitativa, mas apenas qualitativa. A mesma hora do relógio pode parecer interminável, se vazia ou se ocupada pelo tédio ou pela espera, e pode parecer um instante, se preenchida por uma vida psicológica intensa. (cf. BENJAMIN, Walter, 1989, p. 146, vol. III).

sobreposição do primeiro ao segundo, ou vice-versa; não há, tão-pouco, uma vala entre ambos; há, com certeza, um jogo dialético. A presença do narrador de Pompéia está mais nítida e emoldurada quando a personagem se mostra e age. Esta, por sua vez, está mais viçosa e colorida quando o narrador a oculta e dissimula. A experiência de Sérgio-personagem é intercambiável à medida que, ofuscada pelo narrador, tenta ser consciente quando não deve ser⁵.

Tato e magia: a modernidade estética de Raul Pompéia

Comecei a penetrar a realidade exterior como palpava a verdade da existência no colégio. Só vemos azul o passado, porque é ilusão e distância.
Sérgio (de *O Ateneu*)

A atividade estética em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, assenta-se numa dupla forma de percepção: uma orientada pelo uso, por isto, tátil, outra pela percepção ótica⁶. Sérgio-personagem, diante das paredes do internato, vê-as, pelo hábito, mergulhar em si, envolvendo-o com seu fluxo:

A neblina da melancolia, baixada sobre o colégio da altura da cordilheira, repercussão da tristeza verde das matas, pesava-me aos ombros como a loba de um seminarista, como o voto de um frade; eu passeava na circuncisão do recreio como um claustro, olhando [contemplando] as **paredes** [grifo nosso], brancas como túmulos caiados, limitando as preocupações do espírito à minha humilhação diante de Deus, sem olhar para cima, na modéstia curvada dos brutos - anulando-me a mim mesmo na angústia do pensamento religioso, como no saco de pano bicudo, preto, do farricoco. (POMPÉIA, 1996, p. 55).

Através da distração, como ela nos é oferecida pelo cinema, Sérgio pode avaliar, indiretamente, até que ponto sua percepção está apta para resolver a novos estímulos:

E reconhecia visões antigas, no teto da enfermaria, no papel das paredes rosa desmaiado, cor própria, enferma e palejante... Aquele rosto branco, cabelos de ondina, abertos ao meio, desatados, negríssimos, desatados para os ombros, a adorada dos sete anos que me tivera uma estrofe, paródia de um almanaque, valha a verdade, e que fora lhe entregue, sangrento escárnio! pelo próprio noivo;

⁵ Para T. S. Eliot, o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente quando deve ser inconsciente. Processo análogo, porém com pouca freqüência, parece ocorrer com o narrador de Pompéia. (cf. ELIOT, 1989, p. 37).

⁶ Nossa hipótese é de que a obra *O Ateneu* exige uma espécie de leitura semelhante à do cinema, proposta por Walter Benjamin em seu celebre ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica." (cf. BENJAMIN, 1989, p. 165, vol. I).

outra igualmente clara, a pequenina, a morta, que eu prezava tanto, cuja existência fora do mundo como a revoar das roupas que os sonhos levam, como a frase fugitiva de um hino de anjos que o azul embebe... Outras lembranças confusas, precipitadas, mutações macias, incansáveis de nuvens, elevando com a tonteira da elevação; lisas escapadas por um plano oblíquo de vôo, oscilação de prodigioso aeróstato, serena, em plena atmosfera... (POMPÉIA, 1996, p. 157-8).

Reforçada pela atividade sonora dos sons (o pleonasma é proposital), a percepção tátil e ótica das paredes da enfermaria condicionam a *mémoire involontaire*⁷ do Sérgio-narrador.

Assim, a maioria das recordações do narrador se apresenta, primeiramente, em sua memória, em decorrência da vivência tátil que a personagem Sérgio experimentou no Ateneu. A percepção tátil da personagem registrou empiricamente os labirintos, os interiores e as paredes do educandário, de modo que, ao recordar, o narrador não tem consciência do fluxo mnemônico que assalta em sua memória. Porém, na tentativa de dar forma e coerência ao fluxo de lembranças, o narrador converte, em seguida, a percepção tátil da personagem - oriunda da *mémoire involontaire* - em imagens visuais particulares e individuais. Neste sentido, apesar do caráter enigmático de sua presença, as formações espontâneas da *mémoire involontaire* da personagem Sérgio são, amiúde, transformadas, pelo narrador, em imagens visuais, em grande parte, isoladas (cf. BENJAMIN, 1994, p. 48). Como foi fomentado no tópico precedente, o narrador de Pompéia procura reativar as *experiências* e *vivências* da personagem Sérgio na tentativa de construir a si mesmo como narrador. Para tanto, trabalha num tempo específico - na *durée*, de Bergson - que possibilita a distensão do tempo real e empírico num tempo psicológico e subjetivo. A intenção do narrador, ao buscar a própria identidade, pode ser traduzida, no decorrer da narrativa, no plano da própria arte que o enforma.

A percepção tátil e ótica do romance de Pompéia é, em certa medida, teorizada pela personagem Dr. Cláudio em seus célebres discursos. As três conferências se completam de uma maneira harmoniosa, dando-nos criticamente a posição do autor frente a três situações bastante bem definidas: perante a literatura a que pertence, perante o romance como obra de arte e perante a vida passada. (cf. SANTIAGO, 1978, p. 94).

A segunda conferência é a que se aproxima mais de nossas elucubrações. Nela, Dr. Cláudio reflete sobre as várias possibilidades de criação e percepção da arte,

⁷ Marcel Proust muda sensivelmente a experiência de Bergson. A memória pura - *mémoire pure* - da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*: capacidade de *coroar* um objeto qualquer, cotidiano e usual, com imagens que *a priori* não se ligam a ele diretamente; contudo, sugestionadas arbitrariamente no sujeito por ele. Neste sentido, a *mémoire involontaire*, de Proust, rememoração do passado, sem a tutela do intelecto, está muito próxima das considerações de Walter Benjamin sobre a aura: aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja, desdobrando-se na relação proximidade/distância, no espaço e no tempo.

porém não nega que o *tato* se configura como uma das possibilidades mais antigas e primitivas. Por isto, o *tato* é a forma fundamental de apreensão do exercício estético: “A cada mundo de sensações notáveis corresponde um sentido. Os sentidos, teoricamente delimitados, são cinco, múltiplas transformação de processos de um único - o **tato** [grifo nosso], exatamente o sentido rudimentar das antenas. (POMPÉIA, 1996, p. 89).

Mais adiante,

Da sensação acústica vem a estesia acústica: sentimento nos sons, nas palavras - eloqüência e música; da sensação da vista, a estesia visual, o sentimento na forma, no traço e no colorido - escultura, arquitetura, pintura; da sensação palatal e olfativa nasce o sentimento do gosto e do perfume - artes menos consideradas pela relativa inferioridade dos seus efeitos. A sensação do tato, secundada por todas as outras, dá lugar ao sentimento complexo do amor, arte das artes, arte matriz, razão de ser de todas as espécies de estesia. (POMPÉIA, 1996, p. 91).

A salvação do narrador depende sobretudo da sensibilidade tátil de seu protagonista. Cabe a ele, tão-somente, dirigir, selecionar e visualizar as ações do Sérgio-personagem de modo que, dentre as relações táteis malbaratadas do jovem, resistam as recíprocas e sinceras.

A relação do Sérgio-personagem com D. Ema pode parecer, em primeira vista, a tentativa frustrada da personagem adquirir a proteção materna que lhe fora negada a partir do momento que deixou a família para o convívio do internato. Porém, lendo-a de outro modo, pode nos parecer com um possível *elo* entre a arte praticada na atualidade, comprometida com o tempo, em que a experiência está em baixa, e a arte primitiva e ritual.

O ritual, na sua totalidade e, em particular, no seu aspecto verbal, procede de uma finalidade mágica (MELETINSKY, 1995, p. 27). O *tato* em *O Ateneu* assume esse papel ritualístico, pois, o contato repetitivo e seqüencial, frenético e difuso do Sérgio-personagem com as coisas dotadas de forma e tamanho no internato, leva-o às visões interiores e subjetivas filtradas pelo encantamento e pela magia que o narrador lhes atribui. O narrador dá-lhe a palavra mimética - semelhança *extra-sensível* (BENJAMIN, 1994, p. 108) - engendrada da repetição, da métrica e, com efeito, das variações sinonímicas e das expressões metafóricas.

O que ocorre com Sérgio-personagem reside, com certeza, numa despersonalização consciente de si mesmo, com o intuito de atravancar o fluxo de sua individualização afetada pelas condições exteriores que o infletiam:

Achavam-me pequenino, pequenino. Sentava-me à cadeira. Tomava-me ao colo, acalentava-me, agitavam-me contra o seio um **recém-nascido** [grifo nosso], inundando-me de irradiações quentes de maternidade, de amor. Desprendia os cabelos e com um ligeiro movimento de espáduas fazia cair

sobre mim uma tenda escura. De cima, sobre as faces, chegava-me o bafejo tépido da respiração. Eu via, ao fundo da tenda, incerto como em sonhos a fulguração sideral de dois olhos. (POMPÉIA, 1996, p. 163).

Um duplo movimento de personalização e despersonalização perpassado do começo ao epílogo da narrativa se instala na personagem, beneficiando, em certa medida, a busca do narrador. Com a despersonalização proposital da personagem Sérgio, o narrador poderia transformar a *experiência* do protagonista, condensada e contingente, num saber coletivo e impessoal, restaurando, assim, sua posição de narrador no interior da narrativa. Contudo, o agravamento da alternância entre o ser e não ser da personagem incita o narrador, no final da narrativa, a abandonar sua causa, ateando fogo em suas próprias esperanças. Assim, a intriga do romance, que não é da personagem, e sim do narrador, tem como epílogo um narrador desprezado e desprezível, sem histórias para contar.

Concluindo, podemos depreender deste tópico o aspecto da atividade de elaboração artística de Pompéia nas seguintes proposições: a percepção tátil da personagem Sérgio e a transformação dessa experiência em imagens pelo narrador; a contradição entre ser e não ser do protagonista; a absorção desse conflito pelo narrador na tentativa de se reconciliar com o passado e, finalmente, o abandono da tarefa de narrar empreendida pelo narrador, devido à polarização do conflito de sua personagem.

Conclusão

Como um caleidoscópio, *O Ateneu* foi concebido como obra Naturalista, como Realista *Subjetivista*, como Simbolista e como Impressionista, por exemplo. Dada a pertinência e a relevância dessas análises, embora parciais, circunstanciais e extremamente marcadas pelo tempo, elas encetaram, na totalidade, um modo específico de percebê-la que leva em conta sobretudo a sua *pluridiscursividade* e a sua *excentricidade* no paradigma da história da literatura brasileira. Ao que parece, a obra de Pompéia (1863-1895) liga-se a grandes ficcionistas impressionistas, como Marcel Proust (1871-1922), em decorrência da livre manipulação de técnicas narrativas adotadas pelo autor⁸. Assim, levando em conta as várias leituras críticas e as peculiaridades técnicas empregadas pelo autor, *O Ateneu* é também um obra *modernista*; sob este prisma, analisamos alguns pontos do romance.

Em “Experiência e conflito: a constituição do narrador em *O Ateneu*”, procuramos buscar a origem e o problema do narrador em Pompéia. Num ambiente hostil

⁸ Nesse sentido, a obra de Pompéia parece se aproximar da obra machadiana da segunda fase. O experimentalismo ficcional de Machado de Assis, segundo José Guilherme Merquior, esteve orientado, no plano estilístico do autor pelo espírito da zombaria; em Pompéia, como vimos na segunda parte deste ensaio, pela busca da própria narração. (cf. MERQUIOR, 1972, p. 19).

e avesso à *experiência* concebida por Walter Benjamin, o narrador se origina da *experiência* violentada e malbaratada da personagem Sérgio. *Ipsa facto*, não podemos estabelecer uma cisão entre narrador e personagem. Pelo contrário, ambos se imbricam, estabelecendo uma curiosa relação de dependência e de cumplicidade.

Em “Tato e Magia”, tentamos estabelecer uma relação entre o estilo de Pompéia e o modo de atuação da personagem e do narrador no romance. A percepção tátil da personagem é, com frequência, envolvida pela linguagem extremamente visual, sugestiva e colorida do narrador. Com isto, estabelece-se uma mimese extra-sensível: a tentativa de o narrador – por meio de um linguagem calcada na *durée*, de Bergson – extrair das entranhas e amarras das percepções táteis acumuladas e condensadas da personagem a *experiência* que o autoriza e o justifica como narrador. Enfim, procuramos, dentro das limitações deste artigo, definir a origem, o perfil e o problema do narrador para depois localizá-la no plano estético da obra.

Referências

AMARAL, G. C. “O Ateneu e os momentos literários”. In: PERRONE-MOISÉS, L. (org.) *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.

ANDRADE, M. de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ATHAYDE, T. de. *Meio século de presença literária (1919-1969)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad.: Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BARBOSA, J. A. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1989.

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa, Hermes Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, A. (org). *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: EDUSP, 1978.

- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRANDÃO, R. de O. “Os manuais de retórica brasileiros do século XIX”. In: PERRONE-MOISÉS, L. (org.) *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1998.
- CANDIDO, A. et al. *Presença da Literatura Brasileira: modernismo*. 9.ed. São Paulo: DIFEL, 1983.
- _____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1997.
- COUTINHO, A. “Raul Pompéia e O Ateneu”. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. 2.ed. Rio de Janeiro: INL, 1971.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FABRIS, A. (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- GRIECO, A. *Evolução da prosa moderna*. Rio de Janeiro: Ariel, 1993.
- IVO, L. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: São José, 1963.
- MELETINSKI, E. “Sociedades, culturas e facto literário”. In: FOKKEMA, D. et al. *Teoria literária: problemas e perspectiva*. Trad.: Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- MERQUIOR, J. G. “Gênero e estilo da Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Colóquio/ Letras*. nº 8, jul., 1972.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção - de 1870 a 1920*. 3.ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio, INL, MEC, 1973.
- NEEDEL, J. D. “*Belle Époque*” Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, L. (org.) *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1998.
- POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Ática, 1996.
- REIS, Z. C. “Oposto, mas justapostos”. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Ática, 1996.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectivas/Secretária da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.